

Rencontre : Wajdi Mouawad et Rodrigue Jean

Marie-Claude Loiselle

Numéro 119, octobre–novembre 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/6801ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Loiselle, M.-C. (2004). Rencontre : Wajdi Mouawad et Rodrigue Jean. *24 images*, (119), 14–21.

Rencontre

Wajdi Mouawad

Rodrigue Jean



Visions croisées sur le cinéma, la culture, la création : Wajdi Mouawad et Rodrigue Jean viennent tous deux d'une autre sphère artistique qui les a menés à affronter l'expérience de cette forme de création beaucoup plus contraignante qu'est le cinéma, mais par une démarche toujours aussi rigoureuse. Rodrigue Jean, qui a réalisé *Full Blast* et *Yellowknife*, a aussi été danseur et chorégraphe dans les années 1980 avant de faire du théâtre à Londres où il a aussi été «travailleur de rue». Wajdi Mouawad est connu pour les mises en scène qu'il a faites de nombreuses pièces, notamment de ses propres créations *Rêves*, *Littoral* et *Incendies*. Il a aussi été ces cinq dernières années directeur artistique du Théâtre du Quat'Sous, en plus de publier en 2003 un premier roman, *Visage*. À l'occasion de son premier film, *Littoral*, nous avons voulu poursuivre nos rencontres entre créateurs en demandant à Wajdi Mouawad de nous proposer la personne avec laquelle il souhaiterait échanger. L'idée de Rodrigue Jean était des plus belles car voici là un échange stimulant... que nous n'aurions qu'envie de voir se poursuivre. Qui sait, peut-être au moment où le troisième long métrage de Rodrigue Jean (que nous attendons avec impatience) verra le jour? Les dessins qui accompagnent cette rencontre sont tirés du storyboard de *Littoral* réalisé par Wajdi Mouawad lui-même. Artiste aux multiples talents... – M.C. L.



Wajdi Mouawad : Un jour tu m'as appelé, alors que je travaillais sur mon film *Littoral*, pour me faire lire une pièce de théâtre qu'un auteur français t'avait fait parvenir. J'étais vraiment très heureux de faire ta connaissance, car c'était l'occasion pour moi de rencontrer un cinéaste dont les films m'intriguaient mais, surtout, m'inquiétaient. L'inquiétude est une expérience que le cinéma d'aujourd'hui – et le cinéma québécois moins que d'autres encore – nous fait très rarement vivre, celui-ci ayant plutôt tendance à vouloir rassurer le spectateur ou encore à le rendre nostalgique, ce qui est pire. L'inquiétude que provoquent tes films vient de ce que je suis incapable de les absorber et de les intégrer. Je reste obsédé par eux pendant plusieurs jours. Je pense particulièrement à *Yellowknife*, qui a été pour moi la découverte d'un univers capable de nous faire approcher de cette beauté horrible des cauchemars que nous portons au fond de notre conscience.

Cette première rencontre, provoquée étrangement par la lecture d'une pièce de théâtre, a donné lieu à une série d'échanges qui se sont poursuivis, je dirais presque en toute amitié. Alors, lorsque l'on m'a proposé d'inviter des réalisateurs à visionner un pré-montage de *Littoral*, j'ai naturellement pensé à toi. Tu es venu, tu as regardé et sur le coup tu n'as rien dit. Et puis, une semaine plus tard, nous nous sommes revus et avons très peu parlé du film, mais tu m'as cependant dit une chose qui a été vraiment très importante pour moi, parce qu'elle a, par la suite, dirigé mon travail en étant, peut-être, le seul commentaire véritablement constructif que j'ai reçu. Tu m'as dit : « Abstrais ton film », en me conseillant de revoir les films de Godard. C'est une indication qui avait tout son sens pour moi car j'étais, à ce moment-là, aux prises avec des

problèmes de structure face auxquels je me demandais sans cesse : « Est-ce que je dois tout montrer ? » et « Qu'est-ce que je dois montrer ? » Ton commentaire a fait naître ce qu'on appelle un éclair de lucidité qui m'a permis de voir que j'en avais beaucoup trop mis dans ce montage. Nous n'avons jamais eu l'occasion par la suite de pousser plus loin cette discussion. Je voudrais donc te demander comment cette idée d'« abstraire » un film t'est venue et ce qu'elle signifie dans ton travail.

Rodrigue Jean : Il y a pour moi cette idée importante que le film se fait non pas dans les plans mais entre les plans, dans les noirs. Le désir, c'est toujours de filmer l'invisible, n'est-ce pas ? Et on se rapproche de cet invisible par l'abstraction, mais une abstraction structurée. En en montrant moins, c'est une façon de se rapprocher de...

W.M. : C'est comme si on montrait ce qu'on n'a pas filmé.
R.J. : En tout cas, on essaye toujours de montrer ce qu'on n'a pas pu filmer. Cependant Tarkovski disait que tout est dans le plan, et cette idée m'intéresse parce qu'elle va à l'encontre de ce qu'on a souvent dit sur le cinéma depuis Eisenstein : que le film se fait au montage. Mais Eisenstein a élaboré sa conception du cinéma en partie d'après le kabuki qui est un théâtre de montage, tandis que Tarkovski parle du cinéma comme d'un nouveau langage. Et en ce sens, je trouve que cette vision du plan est la chose la plus fascinante que j'aie lue sur le cinéma. Pour Tarkovski, le plan est le lieu de création du monde. Pour lui, ce qui est probablement en jeu dans cette définition est la question de l'immanence. Cela soulève bien sûr d'autres questions.

W.M. : Au théâtre j'écris mes pièces au fur et à mesure des répétitions sans pour autant rentrer dans les paramètres de la création collective qui serait, je pense, une aventure beaucoup trop difficile pour moi. Au début, lors des premières rencontres avec les comédiens, je n'ai aucun texte mais une histoire assez précise qui m'a accompagné pendant deux, trois ans, dans mes promenades, mon sommeil, mes rêves. Toutes les idées sont écrites, mais pas la pièce à proprement parler. La première partie des répétitions, qui peut durer six semaines, consiste à raconter cette histoire aux comédiens et aux concepteurs. La raconter plusieurs fois, puis raconter ce que je ne connais pas d'elle. Ainsi, de jour en jour, on finit par la remettre en question. Ces discussions, auxquelles les comédiens prennent une très large part, finissent par être pour moi un moment d'hypnose, je dirais, où je me mets à dialoguer avec l'histoire. De ces rencontres naissent des questions : « Qu'est-ce qui nous fait peur, qu'est-ce qui nous inquiète ? » Les réponses font naître des idées et des images auxquelles je n'aurais jamais pensé tout seul. Tout cela, ces mots, ces questions et ces tentatives de réponses autour de l'histoire, finit par nous faire baigner dans un jus que l'on peut considérer comme l'état d'esprit nécessaire pour entrer dans le travail d'écriture et d'interprétation. Puis, un jour ou une nuit, en un lieu ou un autre, une première réplique me vient, puis une autre la suit et, au bout de ces répliques, une scène. Je la présente aux comédiens, je la lis, la mets en place puis je rentre chez moi. Je réécris la scène et écris sa suite, je lis le tout aux comédiens, poursuis la mise en place et peu à peu le spectacle finit par naître. Tout cela prend neuf, dix mois de répétitions et de construction.

Quant au film, je me suis retrouvé pour la première fois dans un cadre de production qui ne permettait absolument pas une telle méthode de travail. Tout le monde éclaterait de rire si j'arrivais à

Téléfilm, à la Sodec, en disant : « Je n'ai pas de scénario écrit, mais l'histoire est dans ma tête, on va tourner six mois et le film va naître ». Il a donc fallu que j'écrive d'abord treize versions du scénario avant d'en avoir une que le producteur pensait bonne pour être soumise. Une fois proposé aux institutions financières, le projet a été

refusé une première fois et il a fallu réécrire d'autres versions (sept de plus), avant que l'une d'entre elles ne soit acceptée. À ce moment, un directeur de production a déclaré qu'il était impossible de tourner ce scénario-là avec l'argent disponible. Il fallait couper et réécrire. Pour moi, c'était hallucinant ! Pourquoi l'on s'acharne à écrire une version qui va enfin recevoir l'aval des institutions si, le lendemain, on nous annonce qu'elle ne peut pas être tournée ? Ce qui est encore plus insensé, c'est que les scènes que l'on a coupées en premier, avec beaucoup de légèreté, en dix secondes, ce sont celles-là précisément qu'il a fallu réécrire après le premier refus et que tout le monde jugerait irremplaçables !

Alors, parce que tu veux faire ton film, tu réécrites une version qui va correspondre au budget disponible, quand tu n'as pas encore vu les lieux de tournage. Dans le cas de *Littoral*, c'était particulier parce que l'on tournait en bonne partie en Albanie. Alors tu te retrouves sur le tournage et, parce que dans tel plan l'arbre est là plutôt que là, tu te remets à réécrire une à une les scènes. Puis, finalement, ce que j'ai filmé n'a strictement rien à voir avec la version qui avait été acceptée ! L'histoire s'est écrite à mesure, en un mois de tournage. Un tournage devant pour moi une cueillette d'images – de matériel si l'on veut parler techniquement –, qui allait me permettre, par la suite, d'« écrire » le film lors du



En haut et en bas, Steve Laplante. Au milieu : Pascal Contamine, Isabelle Leblanc, Davis Boutin et Manon Brunelle.

Photos : Yannick MacDonald

montage. Une cueillette où il y a eu, et là je salue mon équipe, une certaine liberté et un peu d'improvisation. Si je voyais quelque chose qui pouvait servir le film, je le filmais. J'ai tourné les scènes



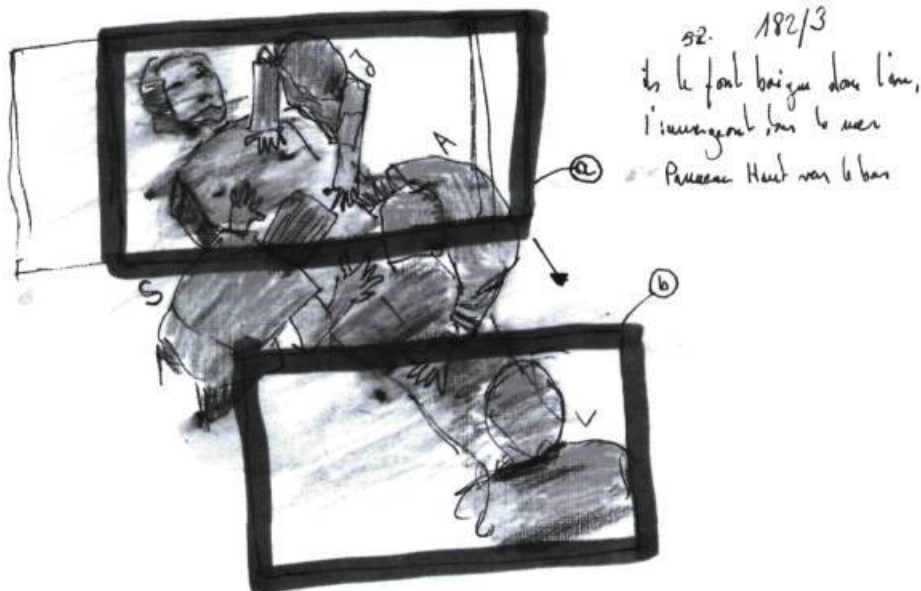
Yellowknife (2002) de Rodrigue Jean. «Un univers capable de nous faire approcher de cette beauté horrible des cauchemars que nous portons au fond de notre conscience» –Wajdi Mouawad.

en changeant les axes de manière ordonnée. Le directeur photo Romain Winding et moi, on plaçait la caméra et je faisais jouer les scènes aux comédiens : scènes parfois écrites, parfois que j'improvisais sur place en hurlant les indications aux comédiens à cause du bruit du vent, des criquets et des moteurs d'avion. En Albanie, on pouvait faire quarante plans par jour. C'est cette moisson d'images qui m'a aussi posé problème au moment du montage, d'où la nécessité d'«abstraire» le film.

R.J. : Dans l'industrie telle qu'elle est ici aujourd'hui, c'est malheureusement impossible de tourner au Québec comme tu l'as fait en Albanie. Tu as eu beaucoup de chance de pouvoir le faire. Pour revenir de Tarkovski, comme réalisateur on est en butte à ce paradoxe : le cinéma permet de recréer le monde. Tu disais qu'au théâtre, tu pars de la vie, de personnes réelles, des désirs de chacun, de leurs expériences. Tu construis quelque chose à partir d'un groupe de personnes. Au cinéma il n'y a rien de ça, plus de vie, sinon la tienne : tu dois recréer la vie de toutes pièces. On pourrait aussi parler ici du mythe de la création... Il faudrait accepter que le scénario est un document technique qui doit être appliqué à la lettre. Je pense que la façon dont tu as fonctionné pour ce film n'est pas praticable à long terme, parce que tu

finirais par t'épuiser. Et les exigences techniques d'un tournage sont si grandes que tu ne pourras pas toujours te permettre de procéder ainsi. Pour répondre aux exigences de ton film, il va falloir que ce soit déjà abstrait avant que tu tournes. Et c'est la lourdeur même du cinéma qui demande ça.

Je viens moi-même d'un autre milieu, celui de la danse contemporaine qui est très particulier, où l'on tente l'impossible, au-delà de la parole, et le saut qu'il faut faire pour arriver au cinéma est violent. Je crois qu'on ne s'en sort jamais vraiment... Je ne sais pas ce qui va t'arriver et comment tu vas tourner tes autres films, mais je pense quand même qu'il faudrait arriver sur le plateau avec le



film déjà tourné. Comme toi tu as tourné le Liban en Albanie, tu pourrais être dans les Laurentides et filmer le Liban.

W.M. : Lors du tournage de *Yellowknife*, as-tu tourné ce que tu avais écrit ?

R.J. : Plus que ça : chaque image était « écrite », chaque position des mains, de la tête. Tout, absolument tout ! Et le paradoxe, c'est que quand on travaille comme ça, les gens croient qu'on improvise. Par exemple, *Full Blast*, les publics d'autres cultures pensaient même que c'était un documentaire !

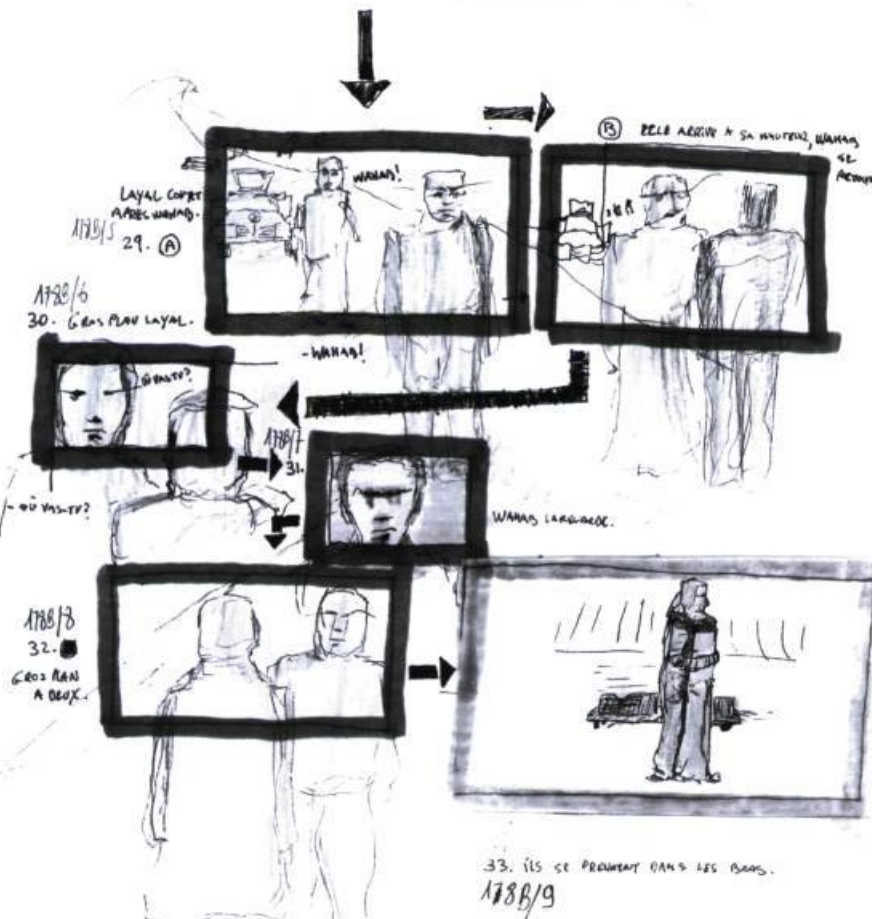
W.M. : Pour *Littoral*, parce que les comédiens principaux sont québécois et les autres personnages, libanais, la question de la langue s'est posée rapidement, car il était hors de question pour moi de filmer des personnages libanais qui parlent entre eux en français. Ça n'avait pas de sens, ou plutôt ça en avait un, proche du colonialisme, puisque le Liban a été sous protectorat français au début du XX^e siècle. Je n'aurais jamais pu endosser cette idée. Mais j'avais la chance, justement, d'avoir un personnage principal, Wahab, qui



ne comprenait pas l'arabe. Ceux qu'il rencontrait devaient s'adresser à lui en français. Mais quand, dans la partie qui se déroule au Liban, les personnages de Libanais avaient à se parler entre eux, ils ne pouvaient pas parler en français ! Or, comme les règles des pays font en sorte que l'on doit tourner avec des gens du pays, une

partie des comédiens étaient albanais et l'autre québécois. Le problème s'est réglé en imposant que tous les comédiens apprennent leur texte en arabe, phonétiquement, et qu'ils le répètent assez souvent pour finir par le dire naturellement. Or, certains comédiens albanais avaient des textes trop longs pour pouvoir jouer librement dans une langue apprise phonétiquement. Je leur ai permis de jouer en albanais. Plus tard, tout cela a pris un sens étonnant puissant. Le Liban est un bordel confessionnel assez hallucinant, avec des clans et des tribus, et l'albanais ne ressemble à rien. Je me suis alors rendu compte qu'un spectateur libanais qui entendrait les Albanais serait convaincu que ce sont des Libanais avec un accent très prononcé du nord du Liban. J'ai donc tout laissé tel quel. Cela m'a fait comprendre à quel point je filmais un Liban imaginaire, dans une situation imaginaire, avec des personnages imaginaires. Tout est faux, c'est du cinéma, et en ce sens je crois que le film a un petit parfum politique puisqu'il suggère que le Liban n'existe pas. Le Liban, c'est du cinéma. Ce n'est pas vrai mais en même temps ce l'est. C'est du cinéma comme moi je fais du théâtre, c'est-à-dire qu'en utilisant une chaise, je fais croire que c'est un arbre. La poésie est rare au cinéma, peut-être parce que la réalité est envahissante, peut-être parce que la réalité est trop abordée sous un angle social, et pas assez tragique. Je me demande si on ne commence pas à avoir peur de la poésie. Est-il encore possible de faire des films lyriques, ou qui se situent au-delà de la réalité, sans être pour autant des hallucinations décrochées du monde ?

R.J. : Un réalisateur britannique né au début du siècle dernier, Anthony Asquith, a dit que le cinéma est issu d'une union profane entre la lanterne magique et le roman à quatre sous. Il le con-



sidérait comme un art mineur. Ainsi le lien entre l'art et la vie dont nous parlions tout à l'heure, le cinéma semble s'en être détaché et avoir créé une sorte de code d'opérette, comme un métalangage développé principalement par les Américains et dont on a bien du mal à se défaire. Ainsi les gens vont voir un film et lui reprochent de ne pas être « vrai ». Et l'hégémonie de ces codes à l'américaine est si puissante que même nos vies en sont marquées, dans la mesure où ce sont les films qui deviennent *la vie* et la référence par rapport à laquelle les spectateurs jugent leur existence. Et en replaçant ça dans le contexte du capitalisme frénétique dans lequel on vit, on se trouve complètement dépossédés, on n'est plus en contact avec ce qui nous est propre. Donc, au sujet des vingt versions du scénario dont tu parlais, il faut comprendre qu'on n'accepte plus que le cinéma parle directement aux gens. Et l'on s'attend toujours à ce qu'on s'adresse à eux avec ce langage codifié-là. Aussi merveilleuses que soient les possibilités du cinéma, si un art (mais le cinéma en est-il un?...) épouse la forme du capitalisme, c'est bien celui-là et ce n'est pas pour rien qu'il a un succès pareil.

W.M. : Considères-tu ce phénomène comme un choix politique ou uniquement économique ?

R.J. : Non, même pas. C'est comme le reste. Il y a une sorte de fuite en avant aveugle. Je ne crois pas qu'il y ait de concertation dans tout ça.

W.M. : Dans ce contexte, comment crois-tu arriver à continuer de faire des films ? Le théâtre est sauvé par sa possibilité d'exister fût-ce de façon pauvre. On pourrait décider à nous trois de jouer une pièce le 20 mai prochain, et ce jour-là, on présenterait effectivement notre pièce. Peut-être pas avec beaucoup de moyens, peut-être même que l'on devrait la présenter ici, dans cet appartement, mais elle aurait lieu parce qu'il est possible de la créer. Je dispose d'une porte dérobée qui m'assure que je pourrai toujours développer ma conception du théâtre telle que je l'entends. Lorsque je pense à toi, au type de cinéma que tu fais et à la difficulté de faire un film, j'ai envie de te demander si tu sens que tu as, toi aussi, une porte dérobée ?

R.J. : Le cinéma d'abord apparaît toujours impossible pour moi. Quand chez moi, au Nouveau-Brunswick, les gens me demandent combien coûtent mes films et que je leur réponds, comme ça, « deux millions », pour eux qui n'ont plus de travail, alors qu'il



n'y a là-bas plus de bois, plus de minéraux, plus de poissons, plus rien, ce que je leur dis leur apparaît impossible. Ça dépasse l'entendement. Et là, on ne parle pas de budgets de films américains.

(Et on n'est pas non plus en Afrique.) Alors, venant d'où je viens, c'était impensable que je puisse faire des films. Ça l'a toujours été et ça le demeure. Un écrivain peut toujours se considérer comme un créateur mais en cinéma, on est des techniciens et on est dans une sorte de truc artisanal où l'on travaille en ne sachant pas si on va réussir. Je ne crois jamais que je vais pouvoir faire un autre film. Et je ne parle même pas de toi, qui es allé tourner en Albanie. C'est aussi quelque chose d'impossible, d'aller tourner en Albanie... Je suis toujours étonné lorsque, malgré toutes ces impossibilités-là, un film finit par exister. Je pense donc que la seule façon de survivre dans ce métier, c'est de ne pas avoir de perspective sur ce qu'il représente, de ne pas être *professionnel*. C'est vraiment un truc d'artisan. Prends l'exemple du scénario, ce n'est rien du tout. C'est un déchet. Surtout ici où il faut écrire des scénarios pour des



Wahab (Steve Laplante) et son père (Gilles Renaud).

comités. Ce n'est pas pour rien qu'à la fin d'un tournage, les scénarios traînent partout par terre et dans les poubelles, et que les gens marchent dessus. Je me dis toujours que ceux qui me donnent de l'argent, c'est un grand malheur pour eux, qu'ils ne savent pas ce

qu'ils font et que s'ils savaient ce que je vais faire avec cet argent, comme le film va être « méchant »... ils ne me le donneraient pas. Mais peut-être qu'ils le savent maintenant...! [rires]

W.M. : J'ai lu ton dernier scénario et je crois que les institutions l'ont refusé parce qu'il est véritablement pur. Il est mystérieux, inquiétant : l'histoire de cette femme, qui va finir par manger son enfant, d'une certaine façon, est profondément dérangeante, féroce, terrible. L'expérience la plus puissante qui puisse nous arriver devant une œuvre d'art, c'est d'avoir l'impression que cette œuvre ne s'adresse qu'à nous, dans notre intimité la plus profonde, qu'elle n'existe que pour nous puisque c'est de nous qu'il est question. Ton scénario lance des pistes qui se rapprochent quand même pas mal de ce genre d'œuvre. Mais il est très difficile de réussir ce type de films et l'on produit peu au Québec. C'est peut-être pour ça que les institutions ont décidé de se tourner vers des œuvres plus consensuelles.

De plus en plus de réalisateurs et de metteurs en scène semblent trouver une légitimité, pour ne pas dire une identité, quand ils affirment qu'ils font du théâtre populaire ou lorsqu'ils affichent clairement se distancier d'un cinéma d'auteur, préférant dire qu'ils font des films « pour les gens ». Je me demande d'où vient ce mépris pour l'idée d'une élite intellectuelle? Il est étrange que l'on accepte l'idée de spécialistes et d'élites dans tous les domaines sauf dans celui de l'art, comme si c'était une chose donnée à tout le monde d'apprécier les interstices de la beauté, du premier coup et sans aucune préparation. Tous ceux qui sont atteints par le cancer exigent, et j'exigerais aussi, d'être soignés par les spécialistes les plus qualifiés. Lorsque je prends l'avion, je suis très heureux de savoir que c'est un pilote possédant une grande connaissance de son métier qui est aux commandes.

R.J. : Moi, je vais retourner ton idée, Wajdi. Je crois que le populisme est l'expression du mépris des classes dirigeantes pour le reste de la société. Le pouvoir de la petite élite, ou en fait la petite portion de la bourgeoisie qui a réussi à conserver ses privilèges avec l'effritement de la classe moyenne, est assis sur ce populisme-là. Alors quand les représentants de nos institutions nous disent qu'il faut faire des films comiques, des films « pour les gens », je ne crois pas que l'intention soit sincère et je trouve ça profondément méprisant.

W.M. : Quand Denise Filiatrault a pris la direction du Théâtre du Rideau vert, elle a dit : « Je vais faire du théâtre populaire, qui va faire pleurer ou rire », citant Jean Vilar mais à l'envers, en rajoutant : « Je vais faire du théâtre populaire mais intelligent » alors que Vilar avait dit : « Du théâtre élitiste pour tous ». À force de fréquenter les œuvres d'art (et leurs tentatives), un être humain devient rigoureux, critique et exigeant surtout, parce que en cours de route, il aura fait la rencontre d'œuvres ayant bouleversé sa vie. Ces œuvres-là sont rares, parce que l'art est difficile. Or, c'est par cette fréquentation des œuvres, et par cette tentative de créer toujours, que se construit ce que je nomme l'« élite », qui nous sort de la vulgarisation. Personnellement, je n'en peux plus d'entendre des gens venir nous dire à la télévision ou à la radio que l'univers est facile à comprendre et qu'ils vont nous l'expliquer. La vulgarisation est maître du jeu. Si tu ne vulgarises pas tes propos, tu ne peux plus prendre la parole. La chaîne culturelle de Radio-Canada a été supprimée parce que ses dirigeants, au vu des faibles cotes d'écoute, considéraient que le problème résidait dans le fait que l'on y parlait trop et en utilisant un vocabulaire trop savant pour le « large public ». Mais qui est ce « large public »? Une gang de « gros » (puisque large) ou bien

un ensemble de spectateurs qui ont le dos large et sur qui l'on met beaucoup de notre incompetence? Est-ce pour les mêmes raisons que les dirigeants de Téléfilm Canada ont décidé que ses nouvelles politiques doivent être « compétitives » par rapport aux autres? On agit



Wahab sur les routes du Liban. En haut, avec Joséphine (Manon Brunelle). Au milieu, à un barrage syrien.

comme si on n'arrivait plus à trouver un sens à la vie ou que ce sens ne mérite plus qu'on le cherche vraiment. On n'a plus le temps de faire ça. N'ayant plus le temps, on demande à des gens de le faire à notre place tout en se faisant facilement comprendre. Mais *comprendre* réellement est un exercice périlleux. Ça me fait penser à Estelle Clareton qui travaillait sur la pièce *Médée Kali* de Laurent Gaudé et qui cherchait quelqu'un pour l'éclairer sur le mythe de Médée. Je l'ai référée à François Ismert, un ami, érudit, ayant certainement beaucoup de choses à dire sur la question. Mais François se considérant trop ignorant, l'a référée à Georges Leroux, philosophe et traducteur de la *République* de Platon, qui a une grande connaissance de la Grèce antique et de l'histoire de la philosophie. Georges Leroux a dit à Estelle : « Écoute, moi je ne saurais pas totalement bien t'en parler, mais tu peux appeler Yanik Auberger, elle est spécialiste de la tragédie grecque ». Ça m'a jeté par terre, le fait que Georges Leroux considère qu'il ne pouvait pas parler de Médée! Le chemin est long pour sortir de la vulgarisation, mais je crois qu'il en vaut toujours la peine, car on peut avoir le sentiment, après bien des efforts, que l'on touche au trésor, à l'âme que l'on recherchait.

R.J. : Quand je rencontre des étrangers qui me demandent comment fonctionne le cinéma ici, je leur dis que c'est un peu comme dans l'ancienne Russie : il y a de grands plans quinquennaux, on envoie les intellectuels je ne sais trop où...


W.M. : Dans une sorte de Sibérie virtuelle...

R.J. : Très abstraitement, il y a des espèces de plans qu'on applique, jusqu'à ce qu'on en découvre un autre. J'aime bien lire les journaux intimes des cinéastes qui ont travaillé sous des régimes totalitaires, parce que j'y retrouve d'étranges ressemblances avec la façon dont se passent les choses dans l'industrie de la culture ici.

W.M. : Ce que je ne comprends pas quand je parle aux cinéastes ici, c'est qu'ils semblent tous très bien accepter cette espèce de ronde qui accompagne la sortie d'un film, comme si elle allait de soi – faire le circuit des médias pour assurer la promotion du film, puis attendre pour savoir dans quel festival il va être présenté –, et la tension existant autour de la vie d'un film. Je regarde tout ça et pour moi, c'est du

chinois! Je me dis : « Mais pourquoi est-ce qu'ils paniquent comme ça? » Au théâtre je comprends que l'on puisse paniquer parce que la pièce n'existe qu'au moment où elle est jouée, alors que les films, eux, existent, ils sont là et ils restent, on peut en parler.

R.J. : Moi je crois que si les cinéastes réagissent de cette façon-là, ça tient à la nature du cinéma qui est quelque chose de complètement abstrait : le scénario est un déchet, le tournage c'est l'usine de voitures et la sortie t'échappe complètement et devient juste un cirque de festivals. La sortie d'un film, c'est comme un gouffre, et la panique des cinéastes vient certainement de là. En plus il y a, autour, tous les gens de l'industrie qui attendent seulement que le film se casse la gueule. Personne ne s'intéresse vraiment à la vie d'un film.

W.M. : Au fond, je comprends la panique du cinéaste qui se demande comment il va arriver à tourner son prochain film parce que, comme on le disait, il y a toujours quelque chose d'impossible. Pourtant, le temps est insensé. Il fait des choses avec les œuvres que l'on ne peut pas imaginer. Mon premier choc cinématographique, celui qui m'a fait comprendre que le cinéma pouvait être autre chose que *Star Wars* (bien que j'adore aussi ces films-là...), a été *Dersou Ouzala* de Kurosawa qu'on nous avait fait voir au lycée en France alors que j'avais quatorze ans. Ce film-là est devenu ensuite comme une sorte de rêve dans ma tête. Puis quand je suis arrivé au Québec, mon premier contact avec la culture d'ici, alors que j'étais là depuis à peine un mois, s'est fait par un roman de Marie-Claire Blais et *Au clair de la lune* d'André Forcier. Moi qui avais l'impression de débarquer dans une contrée perdue, je découvrais des œuvres de cette force! C'est là que je me suis dit : « OK, ça va, je ne suis vraiment pas n'importe où!... » Je suis quelque part et il y a des gens qui parlent et qui me parlent à moi qui ne suis pas né ici. Aujourd'hui, si je me replace dans la peau d'un Libanais de quinze ans qui est pris par ce que Lautréamont appelle « la soif insatiable de l'infini » et qui voit *Yellowknife*, ou qui entend les chansons de Richard Desjardins, je suis sûr qu'il va ressentir ce que j'ai pu ressentir devant le film de Forcier. Malgré la dureté, l'inquiétude et la férocité de ce film, il va se dire qu'il est quelque part et que quelqu'un lui parle. Ça ne laisse pas indifférent. 

Propos recueillis et transcrits par Marie-Claude Loiselle

