

Entretien avec Christiane Jatahy Renoir, de nouveaux territoires de création

Marcus Borja

Numéro 182, mai-juillet 2017

Cinéma et théâtre : abattre les murs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85568ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Borja, M. (2017). Entretien avec Christiane Jatahy : Renoir, de nouveaux territoires de création. *24 images*, (182), 28–31.

ENTRETIEN AVEC CHRISTIANE JATAHY

RENOIR DE NOUVEAUX TERRITOIRES DE CRÉATION

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



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

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

D'où vient votre attachement au cinéma?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

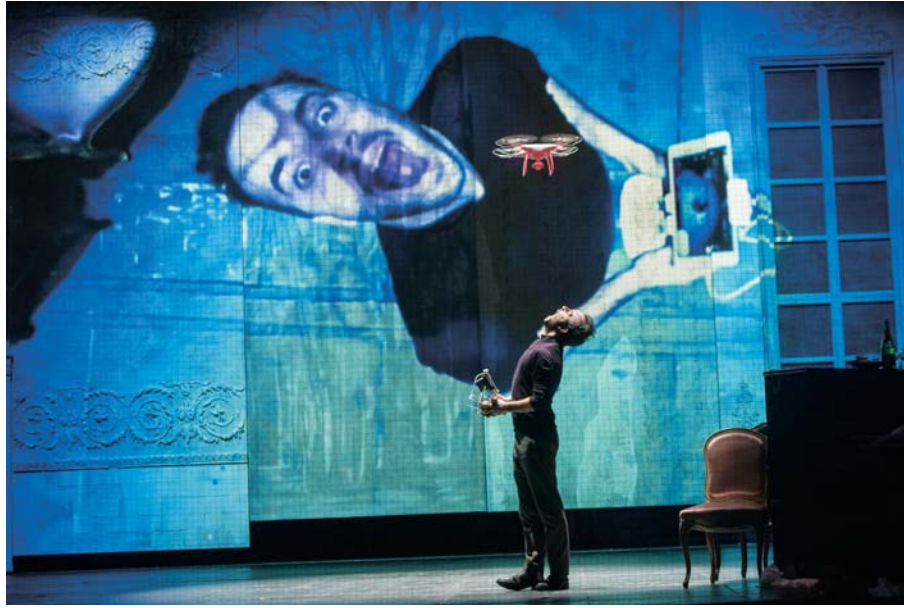


©Christophe Raynaud de Lage



©Christophe Raynaud de Lage

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



La Règle du jeu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nous vivons des temps sombres et étranges. Penser n'importe quelle création ou n'importe quelle rencontre artistique aujourd'hui est indissociable de la question politique. Mais à l'heure actuelle, c'est indispensable, plus qu'indissociable. Le contour de toute œuvre se heurte à la réalité que nous vivons, elle ne peut pas y être aliénée. Et ce contour doit s'imprimer d'une pensée politique. Je trouve que toute œuvre d'art porte en elle une potentialité révolutionnaire. Si elle me provoque et fait bouger ma pensée sur le monde qui m'entoure, aussi bien en tant qu'artiste qu'en tant que spectatrice, elle devient un instrument transformateur. Ce qui me pousse à continuer, c'est que je crois en la puissance de cette rencontre. Ce qui peut se passer entre la scène et les spectateurs, ou entre les artistes et l'œuvre est la possibilité, même infime, de transformer la réalité de plus en plus individualisée, segmentée, dans laquelle nous vivons. L'utopie de continuer à faire de l'art consiste à le penser comme un canal de contact, un provocateur de rencontres. C'est le grand mouvement politique dont nous avons besoin aujourd'hui. Je fais encore du théâtre parce que je crois à la rencontre et à son pouvoir transformateur. 74

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

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



La Règle du jeu