

Atom Egoyan
L'alchimiste

Geneviève Royer

Numéro 189-190, 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49325ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

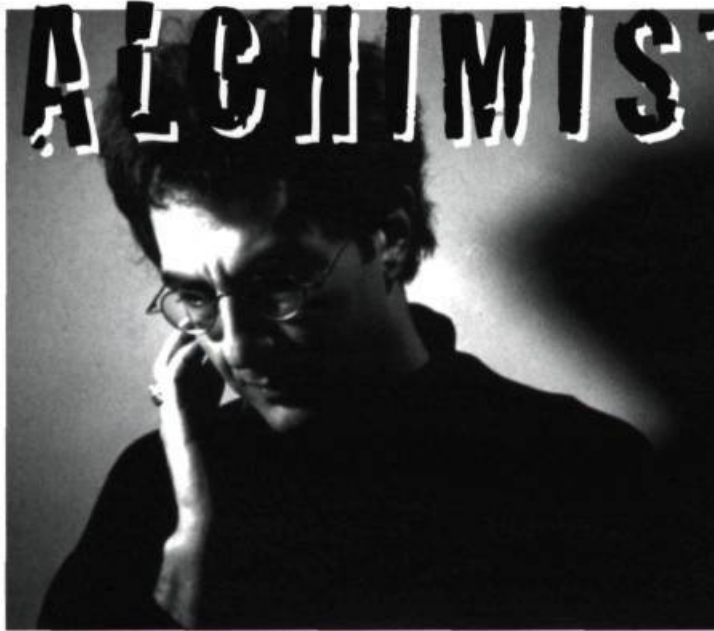
[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Royer, G. (1997). Atom Egoyan : l'alchimiste. *Séquences*, (189-190), 69–73.

ATOM EGOYAN

L'ALCHIMISTE



Atom Egoyan a accordé à Séquences sa première entrevue rendant compte de son nouveau long métrage *The Sweet Hereafter*. Ce film adapté du roman de Russell Banks raconte l'histoire d'une petite communauté de Colombie-Britannique victime du décès de plusieurs enfants suite à un accident d'autobus scolaire. Un prestigieux avocat, Mitchell Stephens (interprété par le Britannique Ian Holm), prend en charge la conduite d'un recours collectif destiné à indemniser les familles éprouvées. Au cours de l'enquête qu'il mène, les dessous de la vie des villageois ressortent au grand jour: la communauté avait peut-être perdu ses enfants bien avant l'accident... Quelques membres de la troupe informelle d'Egoyan (Sarah Polley, Maury Chaykin, David Hemblen, Gabrielle Rose, Brian Greenwood et Arsinée Khanjian) retrouvent l'équipe du cinéaste.

Réalisateur canadien né en 1960, Atom Egoyan a signé une demi-douzaine de longs métrages qui ont connu un important succès international. Egoyan n'est pas étranger à la scène cannoise. Il y a déjà présenté *Speaking Parts*, *The Adjuster* et *Exotica* qui a remporté le prix de la critique internationale. Il a également fait partie du jury de la 49^e édition du Festival de Cannes.

(Propos recueillis par Geneviève Royer)

En quoi l'écriture du scénario de *The Sweet Hereafter*, était-elle différente de l'écriture des scénarios basés sur vos idées originales?

Je tiens beaucoup à l'idée d'être un *auteur*. Travailler à partir des idées d'un autre n'était peut-être pas difficile en soi mais m'obligeait, malgré tout, à m'exposer à une certaine vulnérabilité. Quand j'ai lu le roman, je n'ai pas senti le désir de reprendre l'histoire qui y était racontée, mais j'ai cru plutôt devoir raconter le récit que je voyais en elle. Ainsi, j'ai voulu interpréter les aspects du livre avec lesquels je ressentais une certaine affinité. C'était un très grand défi que de m'approprier l'histoire tout en respectant l'auteur. Je me devais de comprendre les motifs véritables qui me poussaient à vouloir

écrire ce scénario. Plusieurs m'ont dit que je n'avais pas à m'inquiéter en cas d'échec car je n'aurais qu'à blâmer le travail original. Je perçois les choses tout autrement. En fait, le pré-visionnement le plus stressant a été celui organisé pour Russell Banks parce que mon scénario diffère considérablement de son roman. Celui-ci est divisé en quatre parties, où quatre personnages racontent tour à tour les événements à partir de leur point de vue. Cette structure fonctionne bien dans le roman grâce à l'utilisation du *je*. Pour traduire au cinéma les détails révélés par le biais de cette stratégie narrative, j'étais contraint de faire appel au monologue intérieur en voix off. Je ne me sentais pas très à l'aise avec ce concept: nous l'avons essayé, mais

les personnages ne semblaient pas aussi intéressants lorsque la voix off était présente. Au lieu de cela, j'ai bâti une structure temporelle non linéaire et j'ai raconté l'histoire par flash-backs.

The Sweet Hereafter est traversé par le récit de ce conte pour enfants où un homme promet à des citoyens de sauver leur ville empestée par les rats. Les villageois refusant de le payer, l'homme se venge. Comment concevez-vous ce récit?

Je trouve terrifiant ce concept du pouvoir qu'on délègue à un *leader*, de la responsabilité qu'on lui confère et du respect qu'on lui doit. De façon ultime, les villageois n'ont pas tenu leur engagement envers l'homme, l'incitant ainsi à la vengeance. Cette idée revêt différents visages tout au long de l'histoire. Au visionnement du film, on ne peut déceler immédiatement qui est celui qui détient réellement le pouvoir. Initialement, on est porté à croire qu'il s'agit de l'avocat Mitchell Stephens, mais on se rend compte que les enjeux sont beaucoup plus complexes. C'est sous cet angle que j'ai décidé d'aborder l'histoire. Je crois que les personnages de *The Sweet Hereafter* sont plus intéressants que le récit lui-même. Mitchell Stephens ressemble un peu à Noah de *The Adjuster* au niveau du travail qu'il fait. Contrairement à ce dernier qui errait dans la vie sans aucune compréhension de ses motivations, l'avocat est un individu extrêmement brillant qui saisit le pourquoi de ses actions.

Je connais bien mes limites comme créateur: autant je sais précisément quels détails doivent faire partie d'un plan, comment structurer les scènes d'un film et ce qui doit se retrouver sur la bande sonore, autant les personnages que je crée demeurent toujours schématiques. Russell Banks définit en détail le quotidien de ses protagonistes tandis que moi, je n'ai pas de patience pour ce genre de choses.

Vous désiriez travailler à l'élaboration du film *The Sweet Hereafter* depuis que votre épouse vous avait offert le roman en 1992. En quoi votre intérêt pour le livre s'est modifié avec la naissance de votre enfant?

Les enfants adorent qu'on leur conte une histoire. Je n'ai aucun souvenir d'enfance où on m'aurait lu un livre dans mon lit. Quand j'ai réalisé que mon fils Arshile désirait se faire raconter une histoire, je me suis senti complètement paralysé parce que je n'avais pas la patience de lui lire à haute voix et je ne savais pas quoi faire. J'ai alors compris que je n'avais qu'à lui inventer de toutes pièces une histoire: il était enchanté et me posait des questions absolument extraordinaires! Dans *The Sweet Hereafter*, on retrouve une scène (qui n'est pas dans le roman) où une jeune gardienne lit ce fameux conte et cette lecture incite l'enfant dont elle s'occupe à demander toutes sortes de questions. Je n'aurais jamais pu élaborer une telle scène si je n'avais pas cette expérience de père de famille. Je suis convaincu que

le film est meilleur qu'il ne l'aurait été si je l'avais fait immédiatement après une première lecture du roman.

On dit que vous êtes très méticuleux et que vous avez un impressionnant souci du détail.

En tant que réalisateur, on ne peut se permettre de dire que quelque chose importe peu, parce que tout détail peut finir par s'immiscer dans l'ensemble et revêtir de façon ultime une importance accrue. Tout film résulte d'une alchimie qu'on ne peut prédire. On peut bâtir des scènes exactement comme on les avait imaginées, et pourtant, après le montage des différentes scènes, le tout n'aboutira peut-être à rien de plus que la somme des parties. Certains films ne fonctionnent tout simplement pas et on ne sait trop pourquoi. D'autres, pour lesquels on anticipait la catastrophe, semblent transcender au-delà de l'ordinaire. Ainsi, afin de calmer la terreur de cette partie incontrôlable du processus de création, on devient parfois obsédé par des détails. Une des raisons qui pousse à vouloir faire un film, écrire ou

mettre en scène une pièce de théâtre dans un monde où on sent qu'on ne possède aucun contrôle, est précisément ce désir de contrôler quelque chose. Ce genre de comportement procure beaucoup de plaisir, tout en étant à la fois aberrant. Si j'agissais de la sorte dans un contexte autre que celui de la création, on dirait de moi que je suis un monstre. Avec le temps, j'apprends à devenir un peu moins *contrôlant*, parce que je comprends que le sentiment général qui émane d'un film prend

forme graduellement et que je dois respecter l'évolution naturelle de l'œuvre.

À quel point est-ce difficile pour vous de créer?

L'aspect le plus pénible de la création ne réside pas en cette peur de l'échec mais plutôt en la crainte d'être malhonnête et de devoir vivre avec ce sentiment. Je n'ai jamais souffert du symptôme paralysant de la page blanche. Je sens toujours que j'ai quelque chose à dire. Par contre, je doute parfois quant à savoir si c'est la bonne chose à dire ou s'il est utile de la dire. Lorsque je ne suis pas certain de respecter mon sentiment réel par rapport à ce que je dis, je commence alors à m'agiter.

Les films les plus douloureux à créer sont ceux (comme *Calendar*), où je montre la pire facette de qui je pourrais être: il est extrêmement pénible de se montrer si vulnérable et être sujet au ridicule. D'autre part, dans *Exotica*, il était difficile de représenter de façon compréhensible un certain objet fétiche tout en montrant les dangers du fétichisme de ce même objet. Créer ce club, avec toutes les tensions et les contradictions qui entrent en jeu dans un tel endroit, s'est avéré être un exercice complexe. De plus, le sujet central du film était très douloureux, soit la notion de la perte d'un enfant.



Avez-vous encore l'occasion de rencontrer le commun des mortels?

Je crois être dépourvu de toute prétention. Ma famille et moi vivons modestement, nos amis sont modestes et je ne sens aucune pression de vivre autrement. Si je vivais aux États-Unis, mon quotidien serait peut-être différent. J'ai eu un avant-goût de cette vie aseptisée quand on est venu me prendre en limousine à l'aéroport de Los Angeles pour m'emmener au Quatre-Saisons et où j'ai été gardé à l'écart du reste du monde. Je crois qu'une telle existence deviendrait cauchemardesque après un certain temps.

Que gardez-vous de cette expérience de travail aux États-Unis?

J'y ai travaillé pendant un an, après la sortie d'*Exotica*, à l'élaboration d'un thriller psychologique pour la Warner Brothers. L'expérience a été très étrange. On s'occupait bien de moi et mes collègues étaient très intelligents et stimulants. Cependant, à cause des sommes investies et des attentes de chacun, les gens paniquaient rapidement. S'ils commençaient à penser que le produit fini ne pourrait peut-être pas rejoindre des millions de spectateurs, ils avaient tendance à prendre à tout hasard des décisions hâtives. Le sujet du film était plutôt délicat et devait être traité d'une façon particulière. Ils voulaient que je reproduise ce qu'ils aimaient de mes films précédents, mais que je l'utilise comme ils l'entendaient. Ce qui les attirait dans *Exotica*, par exemple, était le côté séducteur qui, selon eux, devait découler de quelque chose de très simple. Mais la séduction réside dans la structure même du film et dans le déroulement de l'histoire, plutôt que dans quelque scène ou détail tangible et visible à l'écran. Ils ne semblaient pas comprendre que c'est ce qui constitue la partie la plus complexe de mon expression. Je n'ai pas pu réconcilier le contexte de la grosse machine américaine avec la liberté que je connais depuis mes débuts au Canada. Je crois qu'il est encore possible de faire un grand film dans le système américain, mais il s'agit tout de même de situations qui tiennent du miracle. Lorsque Gilles Jacob m'a demandé de faire partie du jury à Cannes en 1996, j'ai saisi cette occasion et quitté le projet aux États-Unis. Voir des films dans le contexte du Festival de Cannes a éveillé de nouveau ma cinéphilie. J'ai ainsi pu remettre en perspective la mentalité des artistes de *Planet Hollywood* qui doivent justifier leur raison d'être par le biais des résultats au *box-office*.

Que pensez-vous de cette façon qu'ont les Nord-américains de juger les créateurs?

Le processus de création étant si vague et mystérieux, je crois que nous avons tendance à nous attarder sur quelque chose de concret, que ce soit le prix de vente d'une peinture ou le nombre de spectateurs qui ont payé le droit d'entrée pour un film. Dans un monde où nous sommes si sollicités à tout propos et à tout instant, nous nous devons d'avoir un système pour

guider nos choix. Je suis moi-même le premier à porter attention aux statistiques financières lorsque je lis le *Variety*. *Exotica* a connu un grand succès et on s'attend à ce que *The Sweet Hereafter* le soit davantage. Je sens beaucoup de pression en ce moment suite à la création de ce film plus ambitieux.

Vous sentez-vous parfois écrasé par la pression du résultat final?

Le niveau de pression est tout de même tolérable car mes films ont miraculeusement été bien reçus jusqu'à maintenant. Je suis décidément privilégié mais il en est ainsi parce que j'ai toujours été très prudent. J'ai débuté avec de très petits budgets et suite à la réaction favorable du public qui semblait grandir avec moi à chaque fois, j'ai pu créer des films de plus en plus ambitieux (le budget de *The Sweet Hereafter* est de 5 millions de dollars). Il m'importe beaucoup d'être totalement libre dans mes entreprises artistiques et de ne devoir me soumettre aux caprices de personne.

Quel genre de films vous touche?

Je suis très influencé par des films où je ne sais trop ce que je suis en train de voir. J'ai vu tout récemment pour la première fois des films de Satyajit Ray. Je ne peux exprimer à quel point ils m'ont marqué. Ironiquement, je ne sais pas ce que la critique en a dit à leur sortie, ni quel succès financier ils ont remporté. J'ai été particulièrement impressionné par *Pather Panchali*: j'ai peine à croire que je me suis retrouvé dans cette petite maison d'un



The Sweet Hereafter

pauvre village indien pour la durée du film. Ray nous a offert une telle quantité de détails au sujet de cet environnement que le tout fait maintenant partie de mon subconscient. À une certaine époque, j'étais capable de voir un film ou une pièce de théâtre après l'autre, de flotter d'une expérience artistique à l'autre sans qu'elles m'atteignent. Je trouve que je suis aujourd'hui beaucoup plus exigeant: je m'attends à ce qu'elles me révèlent quelque vérité et qu'elles me touchent. Peut-être suis-je maintenant influencé par le niveau d'intensité émotionnelle que je connais depuis mon initiation au monde de l'opéra (via mon travail de direction artistique pour *Salomé*) où tout est si dramatique. Le visionnement de *Pather Panchali* constitue une véritable révélation en ce sens qu'il m'a donné le sentiment que j'ai besoin de voir des films. Je trouve que les gens s'agitent quand j'utilise ce genre de vocabulaire: il est pratiquement impossible de convaincre des Américains de faire un film en leur parlant ainsi. Ils ont l'impression qu'on cherche à créer une œuvre très élitiste qui ne saura plaire au grand public. Lorsque j'ai terminé *Calendar*, ce *journal intime* tourné en 16 mm, je ne savais trop comment soumettre ce film au monde après leur avoir présenté *The Adjuster* dont le budget était beaucoup plus considérable. De façon ultime, j'ai compris que les gens ont été touchés par le degré de vérité des émotions véhiculées dans *Calendar*. Il n'y a pas que le *box-office* qui compte!



The Adjuster

Quel lien peut-on établir entre *sex, lies, and videotape* de Steven Soderbergh et *Speaking Parts*, outre le fait que vous avez tous deux impressionné Wim Wenders?

Lorsqu'en 1989 à Cannes, on m'a annoncé qu'un jeune Américain présentait un film intitulé *sex, lies, and videotape*, je croyais qu'il s'agissait d'une blague. On peut certainement noter plusieurs similitudes au premier degré en termes de la réalité que nous avons tous deux tenté de décrire. Par contre, je crois que son film diffère du mien en ce qu'il invite le spectateur à une certaine identification tandis que mon film a tendance à emmener le spectateur dans un espace autre qui le rend très conscient de lui-même. Les films que Soderbergh fait aujourd'hui sont sans liens réels avec les miens.

Peut-on faire un parallèle entre le personnage de Terence Stamp dans *Teorema* de Pasolini et le protagoniste principal de *The Adjuster*?

La notion de *sauveur* figure au premier plan des deux films. Dans *The Adjuster*, Noah se voit un peu comme un Messie. Il m'est très difficile de revoir mon film parce que je le trouve très *extrême*, un peu dans la veine du théâtre d'Ionesco. Tout est réduit à des actions complètement dépourvues de sentiments. Seul le désespoir du personnage de Maury Chaykin relève des émotions. De pair avec le personnage de Gabrielle Rose, il se doit d'atteindre un niveau de perversion sexuelle de plus en plus élevé. Il s'agit de cette idée de recherche d'émotions et d'habileté de forcer quelqu'un à sentir quelque chose en créant un effet choc. Je suis captivé par cette notion de désespoir sexuel. À bien y penser, je crois que mes films sont beaucoup plus personnels que je me l'avoue. Nous avons tous notre propre conception du comportement humain. J'ai moi-même des critères très particuliers définissant la dignité humaine: nous essayons tous de contrôler notre prochain et c'est précisément la manière dont nous réagissons à ce désir de contrôle qui définit notre caractère humain. L'action de créer est étroite-

ment liée à la notion de traduire ce contrôle et ces émotions en un élan artistique.

Vous êtes très courtisés par la France qui vous a décerné le titre de Chevalier des Arts et Lettres. On a organisé une rétrospective de votre œuvre et vous travaillez actuellement au *design* d'une exposition artistique à Paris. Seriez-vous prêts à vivre en France?

Mon épouse et moi allons essayer l'expérience de passer plus de temps en France, plus particulièrement à Paris. Cependant, je ne crois pas pouvoir tourner là-bas. Le Canada est un pays qui a été peu exploité au niveau visuel et cet aspect me plaît énormément. *The Sweet Hereafter* est le premier film où je fais appel aux clichés touristiques canadiens, tels les grands espaces et les paysages extraordinaires qu'on y retrouve. Cette beauté sauvage m'émeut profondément. Contrairement à l'Europe, le Canada donne l'impression d'être un territoire vierge au-delà de toute frontière. De leur côté, les cinéastes européens de ma génération doivent vivre avec ce poids de la

tradition d'un terrain exploré à maintes reprises. Quand un jeune cinéaste français pointe sa caméra dans une certaine direction, il pense à tous les films qui ont fait montré ce même lieu. Comment montrer Paris sous un jour nouveau? Le travail pour mon segment du film *Montréal vu par...* a été le seul projet où j'ai dû capter l'essence même d'une ville.

Connaissez-vous bien Montréal?

J'ai passé tous les étés de ma jeunesse dans le secteur Henri-Bourassa et L'Acadie où se trouve la communauté arménienne. Quand on m'a demandé de faire ce film, j'ai spontanément pensé camper le récit dans ce voisinage. Après y être retourné dans le cadre du tournage, j'ai réalisé que je préférerais plutôt relater l'expérience d'un touriste dans la ville et les sentiments éveillés en lui. D'où l'utilisation de la voix de la femme (avec qui il a eu jadis une liaison) qui lui sert de guide à travers les méandres de Montréal. Ce dialogue intérieur au sujet de notre relation avec l'espace dans lequel on se retrouve m'a toujours intéressé. Quels sont nos fantasmes par rapport à une ville? Dans *Family Viewing*, le jeune homme parle à son père de sa grand-mère qui vit dans un foyer pour personnes âgées: *I don't think she's very happy in that place*. Et le père réplique: *Who's happy in any place?* Cette idée d'identification à un espace et de notre habileté à s'y identifier est pour moi matière à réflexion.

Plusieurs personnages de vos films semblent vulnérables et fragiles. Vous semblez attiré par les gens qui n'ont pas peur d'afficher leurs émotions. Je suis davantage fasciné par ce que l'on entend par *vérité émotionnelle*. Comment déterminer quand l'un permet à l'autre de pénétrer son expérience personnelle et comment tracer cette frontière? Nous sommes tellement habitués à agir conformément à la perception que l'on croit que les autres ont de nous et ce, surtout avec la prolifération d'images à laquelle nous sommes soumis. Nous agissons de façon fondamentalement différente

d'il y a cinquante ans. L'un des défis que le dramaturge a à relever est, précisément, cette différence entre la manière dont on se *présente* et celle dont on se *représente*.

Vos personnages sont toujours en quête de quelque chose, que ce soit une quête de sentiment d'appartenance à un lieu, à une famille ou à une culture. Comment cette recherche se traduit-elle dans votre vie?

Je réfléchis constamment à la quête du bonheur et à la définition de ses besoins par rapport à ses proches et par rapport à sa propre conception de soi. J'attribue cette quête à mon besoin d'être créatif. La seule chose qui compte pour moi et qu'on m'ait transmise est la créativité. Elle est le fondement même de mon système de valeurs et de mon code d'éthique et l'héritage unique que je désire léguer à mon fils. Je dois être capable de m'exprimer et de trouver une voix pour exprimer ce que je ressens. Dans mes films, on retrouve souvent des personnages en proie à ce désir de communiquer leurs sentiments et qui ont peine à surmonter les obstacles inhérents à ce processus naturel et mystérieux. *The Sweet Hereafter* est très différent parce que les besoins émotionnels y sont très clairement définis. J'ai appliqué la stratégie narrative de mes films précédents à un événement beaucoup plus simple et dénué de mystère. La tension dramatique résultante est toute autre.

Quel sera votre prochain projet?

Pour l'instant, je suis très occupé à la direction artistique d'opéras. *Salomé*, initialement conçu pour Toronto, a été présenté à Houston et le sera sous peu à Vancouver. On m'a proposé deux autres opéras auxquels je vais m'attaquer cette année. Je travaille aussi depuis déjà quelques années à l'élaboration d'un opéra original en collaboration avec un compositeur britannique. Côté cinéma, je suis déchiré entre l'idée d'écrire un scénario original à partir d'une idée que j'ai en tête ou de reprendre ce processus d'écriture à partir de l'œuvre d'un autre auteur. J'attends avec impatience de voir comment le public recevra *The Sweet Hereafter*.

Pensez-vous un jour écrire un roman?

Je ne crois pas en être capable parce que je n'ai pas ce don d'écrire de façon très détaillée. Je ne pourrais jamais écrire un grand roman historique, par exemple, alors que j'ai une admiration sans borne pour ce type d'écriture. Je songe plutôt à l'écriture de pièces de théâtre et à continuer mon travail d'installation d'expositions artistiques. Les questions formelles sur l'image et sa nature fondamentale me fascinent toujours et je peux les explorer avec ce genre de travail sans avoir l'impression d'être trop complaisant. Ce format exige, précisément, un certain degré de contemplation.

Ces questions d'image et de mémoire par l'image, et l'utilisation de miroirs et de la vidéo se retrouvent-elles dans *The Sweet Hereafter*?

Ces concepts ne s'y retrouvent pas de façon aussi mécanique que dans mes films précédents en ce sens que

je n'utilise aucune image vidéo. La notion de miroir est présente moins directement par le biais des relations entre les personnages.

«Votre sexualité est bel et bien normale?» est-elle la seule question agaçante qu'on vous pose sans arrêt?

On me parle toujours aussi de cette question d'identité nationale ou culturelle. Je trouve très ennuyeux ces notions ethniques. Même si je suis très bien intégré, je porterai toujours ce nom qui incitera les gens à porter toutes sortes d'intentions à mon discours. Le point de vue humain m'intéresse bien plus que le simple concept de nationalité.

Beaucoup d'encre a coulé à votre sujet: on consacre de substantiels dossiers sur vous dans les revues de cinéma et les universitaires étudient votre œuvre. Quelle notion est demeurée sous silence jusqu'à ce jour?

Si je réfléchis trop à cette question, je réalise que ma plus grande crainte est qu'on m'institutionnalise. Les gens pensent souvent que je fais partie d'un autre monde plus *élevé*. J'ai une perception tout autre de moi-même: j'ai toujours l'impression que les honneurs qu'on me fait sont destinés à quelqu'un d'autre. On a commencé à étudier mes films très tôt dans ma carrière et j'ai toujours désiré qu'on me prenne au sérieux. Tout est arrivé si vite que parfois, je ne sais trop pourquoi et je m'en méfie toujours un peu. Il arrive que je rêve de désamorcer le tout même si j'ai travaillé très fort pour obtenir cette crédibilité. À cause de l'attention qu'on me porte, je m'empêche de créer un petit film léger, de crainte qu'on perçoive mal mes intentions qu'on analysera à outrance. J'ai donc perdu une certaine part de liberté d'expression artistique au cinéma. Les autres formes d'expression, telle la direction artistique d'opéras et d'expositions, me permettent de partir à nouveau à la recherche parce que ce sont des domaines que je connais peu. Mais je ne peux ignorer ce que je sais du cinéma parce que je suis cinéphile depuis trop longtemps déjà. Il n'y a rien de naïf dans ce que je fais. **S**



Exotica