

Frédéric Fonteyne :

“J’ai l’impression que cette femme est coupée en deux”

Pourquoi avec-vous décidé d’adapter le roman de Madeleine Bourdouxhe ?

Il y avait plusieurs personnes très proches autour de moi qui avaient été très fort marquées par ce roman. Plusieurs cinéastes ont voulu l’adapter. Et quand je l’ai lu, j’ai été tout à fait remis en question par cette histoire. Ce n’est que maintenant que je commence à saisir pas mal de choses sur Elisa. Mais c’est la force de ce personnage: quelqu’un qui ose se définir par l’amour. Même si elle est niée, elle choisit d’aimer. Je crois que ça, c’est une des choses qui m’a le plus choqué et intéressé. Ça, et aussi le fait que dans ce roman, à plusieurs moments, j’avais l’impression de voir déjà du cinéma. Quelque chose qui allait tout à fait dans la direction que je voulais explorer. Je voulais aborder les choses plus à travers les corps, les regards, les sensations, et moins par les mots. Donc il y avait une sorte de concordance entre une histoire qui continue à me hanter et la possibilité d’en faire du cinéma.

Dans le livre, Madeleine Bourdouxhe décrit ce que ressent Elisa, mais dans le film, cela n’est jamais expliqué verbalement au spectateur. N’avez-vous pas eu peur qu’on pourrait ne pas comprendre ce qu’elle vit ?

Si, ça m’a fait très peur. Mais un ami m’a raconté l’histoire de deux acteurs russes qui jouaient “Hamlet” au théâtre. L’un était un grand technicien. Chaque soir, il faisait la même chose, c’était très, très bien. L’autre acteur cherchait chaque fois à faire des choses différentes. Et on m’a raconté qu’un soir il était resté 17 minutes suspendu entre les mots ‘To be or not to be’ et ‘That is the question’. Et pendant ces 17 minutes, le public est resté suspendu à sa pensée qui hésitait. Je me suis dit alors qu’il devait y avoir moyen de faire ressentir un conflit interne ou des émotions intérieures à travers le cinéma.

Pour moi l’intérieur s’exprime sur les surfaces, sur l’extérieur, sur la peau, sur les corps, par la respiration. Et moi en tant que cinéaste, mais

aussi n’importe qui, nous tous, nous sommes habitués à “lire” - souvent on se trompe d’ailleurs - mais on lit toujours ce qui peut se passer dans un visage. Un visage ou un corps, c’est un roman, c’est un stockeur d’informations extraordinaire. Ce qui est très beau au cinéma, c’est qu’on est face à un visage mais on est à une telle proximité, dans une telle intimité avec ce visage qu’on peut lire à l’intérieur. C’est quelque chose qui est cinématographique et, avant d’être cinématographique, qui est humain.

Travailler de tels personnages avec les acteurs ne doit pas être facile. Les acteurs vous-ont-ils surpris ?

Enormément. C’est cela que je demande à un acteur. J’ai besoin qu’on soit d’accord sur ce qu’on a envie d’essayer de faire ressentir. Là, on avait le roman, on était d’accord, on avait tous été touchés, chacun à sa manière, par ces personnages. Donc, il y avait très peu de choses à dire. Par contre, à chaque prise, Emmanuelle me surprenait. Elle a énormément travaillé. Je ne sais pas si elle a essayé de comprendre Elisa mais elle





était très proche du personnage et elle me proposait des choses à chaque fois. Qu'ils m'étonnent, c'est ce que je demande à tous les collaborateurs avec qui je travaille. Je ne peux pas leur dire 'Tu dois faire ça', c'est à eux de trouver une forme qui va dans la direction de ce que je cherche. Ce sont des artistes. Diriger un artiste, c'est le rendre libre de trouver. Et de tout mettre en œuvre pour qu'il soit en position de trouver quand la caméra est en train de tourner. Ce moment entre 'action' et 'coupez' est tout à fait magique pour moi.

Le côté très rigoureux du film, l'utilisation plutôt inhabituelle aujourd'hui d'une caméra souvent fixe, le fait de ne pas suivre les acteurs dans leurs mouvements ce qui tronque souvent une partie de leur corps, tout cela a-t-il été décidé dès que vous avez commencé à penser à la mise en scène ?

Quand j'ai pris des notes - je prends énormément de notes après la lecture du roman, c'est là que les idées viennent - il y avait quelque chose qui était déjà de cet ordre-là. J'ai l'impression que cette femme est coupée en deux par ce qui lui arrive et que c'est un peu comme une douche froide, quelque chose qui la fige. Pour moi, il y a aussi une brutalité dans le fait d'être fixe. Je voyais quelque chose de coupant. Je voyais des cadres très nets, je pensais à des films muets. Pour moi, ça vient de ce qu'elle est en train de vivre, c'est quelque chose qui la fige presque sur place et qui lui demande une énergie énorme pour continuer à vivre. Ce n'est pas une chose fluide. Elle est propulsée comme dans un tableau qui la glace. Ce ne sont pas des idées que j'avais au départ, c'est venu de ce que je ressentais. Et de mes interrogations sur la façon de le transposer en images. Tout est venu aussi de cette forme absolue qu'elle a de vivre qui donne cette image absolue, fixe.

En revoyant le film, on se rend compte que le moment où Gilles embrasse Victorine pour la première fois - moment qu'on ne voit pas - est bien dans le film mais il est hors-champ.

Oui. Dans le scénario, on était parti sur l'idée de garder le point de vue d'Elisa. En principe, je n'aurais même pas dû tourner cette scène où Victorine est à table face à Gilles. Simplement, j'ai laissé tourner la caméra. Ils ont joué ça, je l'ai gardé au montage. C'est quelque chose qu'Elisa ne peut pas voir mais nous, on perçoit quelque chose et on comprend plus tard dans le film qu'il s'est passé quelque chose à ce moment-là.

Mon mémoire de fin d'études s'appelait "Le hors-champ ou la suggestion au cinéma": comment enlever quelque chose pour que le spectateur puisse entrer dans un film? Le hors-champ est très important pour moi. C'est la porte d'entrée vers l'inconscient du spectateur et j'essaie de toujours travailler sur cela dans tous les films que je fais.

Toujours à propos de cette séquence du premier baiser : la même situation, la même disposition, les mêmes fleurs apparaissent à la fin après que Gilles a raconté cette première fois à Elisa. C'est comme un flash-back sans l'être.

C'est vraiment ça puisqu'on est effectivement allé rechercher une prise du début car on n'avait pas filmé la deuxième séquence. Au montage, on recherche toujours à recréer des sensations qu'on n'a pas tournées et donc j'ai repris ce plan-là qui est effectivement entre le flash-back et le fait que tout recommence comme au début. Que tout pourrait en tout cas recommencer comme au début.

Il y a ce plan très beau – et qui annonce déjà la fin – quand vous filmez Elisa derrière sa fenêtre au début de l'hiver. Et soudain, elle disparaît. Puis à la fin, avant de se laisser tomber par la fenêtre du grenier, elle devient de plus en plus floue.

Très vite sur le tournage, quand j'étais dans ce décor, j'étais tout le temps attiré par les fenêtres.

Vous tournez souvent de l'intérieur vers l'extérieur et vice-versa.

Parce que je pense que c'est ce qu'elle vit. Quand on est dans une maison comme ça, on est toujours attiré par l'extérieur, il n'y a pas de télévision qui attire le regard. C'est le cadre qui nous attire vers l'extérieur. Et la fin, cette idée qu'on avait eue à un moment de la laisser s'éloigner dans le flou... on ne sait jamais ce que ça donne un flou comme ça. Il y a quelque chose qui la rend comme une épure, comme une âme, très étrange.

Elle s'évapore plus qu'elle ne tombe.

Oui, tout à fait.

Qu'est-ce qui a inspiré l'idée de la caméra qui se retourne quand elle saute?

Il y a plusieurs raisons. L'auteur du roman a essayé de sauver son héroïne pendant plusieurs pages. Elle essaie de la retenir sans y arriver parce que son personnage a commencé à exister au-delà de ce qu'elle pouvait écrire. Donc j'ai essayé de

la sauver de cette manière-là. Et d'autre part, il y a pour moi un renversement total de ce qu'est Elisa. Pendant tout le film, elle est la femme de Gilles et tout à coup, elle se rend compte qu'elle peut exister sans être la femme de Gilles. C'est quelque chose qui la renverse totalement, qui l'inverse. Elle n'est plus l'Elisa qu'on a vue. Je voulais donner cette dimension-là, qu'il y a un renversement, quelque chose de tout à fait nouveau qui arrive à Elisa. Et puis, il y a plein d'autres raisons que je ne sais pas expliquer.

Un point qui m'a intriguée est qu'Elisa est presque toujours habillée de bleu ou de gris-bleu, au début du film, elle est en blanc. Pourquoi cette prédominance du bleu?

Cette couleur-là, le bleu, le gris-bleu, un peu comme la couleur de ses yeux - les yeux des trois acteurs d'ailleurs - c'est aussi la couleur que j'avais utilisée dans Une liaison pornographique, dans la chambre. C'est la couleur de l'absolu ou de la pureté. C'est une de mes couleurs préférées. Il y a le rouge [que porte Victorine] qui fait penser plus à la chaleur ou à l'intérieur d'un corps, au sang. Le bleu, c'est plutôt le ciel ou les yeux. C'est une couleur qui, pour moi, a plus à voir avec l'absolu et donc forcément avec Elisa qui est un personnage complètement absolu.

(Interview réalisée le 14 octobre à Longwy par Viviane Thill)

Tout à coup, Elisa se rend compte qu'elle peut exister sans être la femme de Gilles.

LÉGUMES BIO

co-labor s.c.

105, route d'Arlon L-1140 Luxembourg Tél.: 44.78.83 / Fax: 45.92.45