

il était deux fois



D'après **Blanche-Neige**, le premier film de l'artiste Hugues Decointet, est à la fois un récit du tournage de **Blanche-Neige**, mystérieux film sans images de João César Monteiro, et une remise en jeu du drame de Robert Walser dont il est adapté. Le cinéma occupe une place centrale dans le travail d'Hugues Decointet, qui nous fait découvrir les multiples correspondances qu'il tisse entre texte, peinture, film et installation. Présentation et entretien par Sylvain Maestraggi.

En 1999 João César Monteiro tourne **Blanche-Neige**, une pièce du poète suisse Robert Walser qui reprend les personnages du conte là où il s'est arrêté. Au bout de quelques jours, le réalisateur pose sa veste sur la caméra : le film sera noir. Seuls subsisteront les voix des acteurs, les plans d'ouverture et de clôture, et quelques intermèdes.

Quand il se lance dans l'adaptation de **Blanche-Neige**, Monteiro vient de renoncer à celle de **La Philosophie dans le boudoir de Sade**. Ce renoncement lui pèse. **Blanche-Neige** sera dédiée à Sade. Entre Sade et Walser les liens ne sont pas absents. **La Philosophie dans le boudoir** raconte l'éducation d'une jeune fille par des libertins. La pièce de Walser livre une jeune fille aux séductions d'un groupe de personnages ambigus qui réclament tour à tour sa mort et son amour. La jeune Eugénie de Sade est initiée au dépassement de la morale dans une perspective révolutionnaire. La **Blanche-Neige** de Walser est sommée de dire "oui" à une société dont elle perçoit tous les vices. Les deux pièces posent la question du rapport de l'individu à la norme sociale, question qui traverse les films de Monteiro. Si **Blanche-Neige**, après avoir tenu tête à son entourage, finit par céder, le réalisateur portugais apparaît à la fin du film et prononce un "non" silencieux face à la caméra. On peut y lire la revendication toute sadienne d'une singularité farouche. Singularité que l'on retrouve chez Walser qui vécut à l'écart de la société et finit ses jours à l'asile. Le film de Monteiro commence par l'image du poète suisse trouvé mort dans la neige. Après cette image plus aucune autre n'était possible. Noir du refus, noir du deuil, la radicalité du geste de Monteiro renvoie à sa volonté de non-alignement. Face à la mort du poète, toute image devient obscène. Il est curieux de penser qu'avant de réaliser ce film noir, en voulant adapter Sade, Monteiro se confrontait à la question de l'irreprésentable.

Mais rien ne dit quelle place aurait tenue l'image. Quant au son, la note d'intention de **La Philosophie dans le boudoir** annonce clairement : "La voix sera l'élément primordial de séduction d'un jeu d'entrecroisement des lignes mélodiques." Au moment de la préparation de **Blanche-Neige**, embarrassé par "l'iconographie de l'imaginaire féérique", Monteiro écrit dans son journal : "Me vient soudainement l'idée d'une récitation musicale", puis il ajoute : "Je suis les nuages du regard [...] la tessiture du rêve de Walser est faite de cette matière diaphane, imprécise, éphémère, qui tient presque de l'immatérialité." Les seules images de **Blanche-Neige** seront des nuages qui servent d'intermèdes aux séquences où le spectateur, plongé dans l'obscurité, est livré à la "matière diaphane, imprécise, éphémère" des voix. Le noir libère l'imagination et fait basculer le film sur le plan de la musique.

Comme **Blanche-Neige** s'inscrivait dans les traces de **La Philosophie dans le Boudoir**, **D'après Blanche-Neige** d'Hugues Decointet s'inscrit dans celles de **Blanche-Neige**. Mais reprise et variations creusent l'écart avec l'original pour explorer de nouvelles directions. Si la démarche d'Hugues Decointet met en question la représentation, ce n'est pas en répudiant l'image, mais en décomposant les éléments du tournage. Il expose ainsi la machine théâtrale (plateau, décors, répétitions) qui sommeille en chaque film. Dans cette opération, les points de contact entre le texte de Walser et son expression cinématographique se trouvent déplacés. Chez Monteiro, texte et film coïncident au moment où **Blanche-Neige** demande au Prince qui lui décrit les amours de la Reine et du Chasseur de repousser "la vile image". Chez Decointet, c'est un peu plus loin, lorsque la Reine invite **Blanche-Neige** et le Chasseur à rejouer une scène du conte, que texte et film entrent en résonance.

Pourquoi êtes-vous parti du film **Blanche-Neige** de Monteiro ?

Hugues Decointet : C'est un film très singulier, d'après un texte tout aussi singulier, **Blanche-Neige** de Robert Walser, recommandé à Monteiro par Serge Daney. Un film singulier par le fait qu'il a été occulté. Je dois citer ici un documentaire sur **Four Devils**, un film disparu de Murnau. La réalisatrice américaine, Janet Bergstrom, parvenait en même temps à raconter l'histoire de la disparition du film, qui a été produit et diffusé, et l'histoire du film lui-même à partir des quelques éléments retrouvés comme des dessins du storyboard. Il y avait donc un double récit, à la fois documentaire et fictionnel, cela avec très peu d'images. J'avais trouvé que c'était un objet cinématographique surprenant. Peut-être que l'idée de faire un film d'après **Blanche-Neige** est venue de là. Je trouvais intéressant de partir d'une image disparue. C'est pour ça que le film porte le sous-titre **Traces d'un film...** Il s'agissait de raconter l'histoire d'un film par ses vestiges.

Dans le dossier de présentation du film vous parlez d'un vide laissé dans l'œuvre d'un autre artiste que vous choisissez d'investir. Cela permet-il de faire un lien entre **D'après Blanche-Neige** et vos travaux précédents ?

H. D. : Avant de faire des films et des installations, souvent liés, j'ai commencé par la peinture et déjà en peinture j'étais intéressé par la notion de *réserve*, un terme technique qui désigne un vide laissé dans un dessin. Il y a eu une très belle exposition au Louvre sur ce thème-là, il y a une quinzaine d'années, qui s'appelait **Réserves, les suspens du dessin**. La première installation que j'ai réalisée s'appelait **Réserve**. Le titre jouait sur la réserve de musée et l'absence d'image, la toile blanche : il s'agissait de projections de détails de tableaux sur des toiles vierges. Ces détails étaient méconnaissables du fait qu'ils étaient prélevés dans le fond des tableaux – l'arrière-plan est un thème récurrent dans mon travail – et que les photos étaient prises à main levée, selon des angles qui rompaient avec toute vocation de



reproduction. Toujours à partir du thème de la réserve ou du vide, j'ai aussi conçu des projets à partir d'œuvres inachevées d'autres artistes, comme **Terre verte**, qui est un film réalisé d'après un synopsis non réalisé d'Antonioni, lui-même inspiré par un texte qu'il avait lu dans le journal. Je suis retourné au texte original, signé par un certain Piovene, et j'ai raconté l'histoire en faisant défiler l'intégralité de ce texte en sous-titres sur un plan séquence – un plan large de la mer depuis une amorce du littoral de galets jusqu'à l'horizon. Le plan change progressivement de couleur et on entend un montage de sons liés au récit, mais sans voix.

Comment interprétez-vous le geste de João César Monteiro ?

H. D. : Il avait déjà eu un geste similaire sur le tournage de **Sylvestre** où il avait été gêné de voir les personnages en costumes dans un décor réel. Il avait tout arrêté, changé le casting (c'est là qu'il a choisi la jeune Maria de Medeiros, dont c'est le premier film), et tourné le film uniquement en studio, dans des décors peints très marqués. Dans **Blanche-Neige**, il a été plus radical. Je sais que Monteiro se méfiait de l'image, ce qui peut paraître paradoxal pour un cinéaste. Hugues Quester raconte dans le film qu'il était très mélomane et très exigeant sur le son. Il a choisi de mettre en avant des voix. Est-ce une impuissance ? En peinture, on dirait plutôt qu'il est arrivé à une forme d'abstraction. C'est pour cela qu'il insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas de noir, mais de nuances de gris. Il aurait pu tout aussi bien ne pas filmer, mais au lieu de ça il a posé sa veste sur la caméra et il a filmé (ce qui est authentique). Il s'agit donc vraiment d'une image, comme un noir de Soulages ou de Malevitch.

N'était-ce pas risqué de remettre de l'image là où Monteiro avait choisi de la retirer ? Même s'il faudrait préciser de quel genre d'image il s'agit dans votre film.

H. D. : En effet, le danger était de refaire le film de Monteiro. En 2005, je suis allé à Lisbonne pour faire des repérages sur les lieux de tournage de **Blanche-Neige** : le jardin botanique pour les extérieurs, et un petit pavillon, un

ancien observatoire, situé dans le jardin botanique, pour les intérieurs. Le premier projet, c'était de filmer des morceaux de décor en plan séquence de la durée du texte de **Blanche-Neige**, et de les juxtaposer images et texte comme je l'avais fait dans **Terre verte**. Mais c'est en travaillant sur le texte de Walser que j'ai trouvé la forme actuelle du projet. La pièce est riche en rebondissements temporels. Elle se situe après le conte des frères Grimm, qui, en tant que passé, est pris à partie par les personnages. Le Chasseur dit à un moment : "Beauté n'a pas, pour la beauté / la haine que prétend le conte." Par ailleurs, le Roi déclare à la fin : "Un miracle a donc bien eu lieu / dans ce bref espace d'une heure", ce qui est la durée réelle de la pièce. La lecture du texte a donc relancé le projet, je me suis rendu compte de tous les jeux auxquels il pouvait se prêter, et j'ai inversé la démarche : je me suis appuyé sur Walser pour raconter plusieurs histoires, dont le tournage du film de Monteiro ou à un autre moment un extrait du conte des frères Grimm.

Ce jeu avec la temporalité chez Walser se retrouve dans votre manière de mettre en scène le texte, de vous situer après le film de Monteiro, mais avant un autre film qu'on verrait en train de se tourner.

H. D. : Perturber l'ordre chronologique de la production d'un film m'intéresse. Cela, déjà à travers les installations puisqu'elles permettent de montrer en même temps et sur un même plan plusieurs éléments de décors qui précèdent l'image. Mettre des extraits du repérage ou du storyboard dans un film m'intéresse également. Même si le storyboard qui apparaît dans le film a été réalisé après-coup. Ce qui me plaît c'est que l'on perçoive les images autrement... Et j'aime assez l'idée qu'en ayant vu **D'après Blanche-Neige** les gens qui n'ont pas vu le film de Monteiro puissent se demander s'il l'a vraiment réalisé.

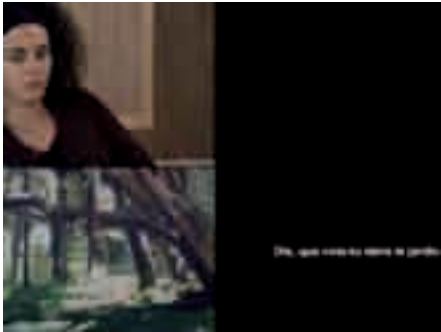
Partant de votre intérêt pour le cinéma, pourquoi avez-vous choisi de travailler sur l'exposition du décor et des conditions de tournage plutôt que de réaliser des films "traditionnels" ?

D'après Blanche-Neige Traces d'un film de João Cesar Monteiro

2010, 45', couleur, documentaire
réalisation : Hugues Decointet
production : Entre 2 Prises
participation : ministère de la Culture et de la Communication (Cnap)

D'après **Blanche-Neige** hérite à la fois de la pièce de Robert Walser et du film de João Cesar Monteiro, son adaptation culte car désertée par l'image. Le dispositif de Hugues Decointet est l'écho de ce premier dialogue : en *split screen* ou image plein écran, il alterne répétitions, brèves archives où le cinéaste portugais justifie sa démarche sibylline, et le témoignage du comédien Hugues Quester, victime collatérale de ce passage au noir.

Tout texte théâtral appelle par nature une représentation scénique. Quand il adapte **Blanche-Neige** de Walser, Monteiro redouble cet appel et choisit de se passer d'images, car "l'image, nous apprend-il dans les quelques archives présentées ici, était trop dramatique pour lui permettre la lumière." L'à-représenter du théâtre, désormais inscrit sur l'écran noir d'un cinéma, fraie dès lors avec un irreprésentable. Le spectateur du film est ainsi contraint de produire ses images propres, sans leur ôter pourtant l'obscurité qu'y inscrit Monteiro – ce "non" énigmatique qu'il oppose au "oui" de **Blanche-Neige**. Le geste de Decointet par conséquent est risqué. Car le film-source invite la production de ses images perdues autant qu'il la décourage. En ce sens le choix de filmer des lectures-répétitions semble justifié, comme une option qu'eut pu choisir Monteiro lui-même. Au risque d'entendre Walser plus que Monteiro, dont la référence menace toujours de se dissoudre. **M. C.**



H. D. : Parce que je me sens plus peintre que cinéaste. Par exemple, c'est la première fois que je travaille avec des acteurs, mais j'aime bien l'idée de faire des films sans acteurs. Ce qui m'a intéressé de prime abord dans le cinéma, c'est toute la partie du film qui est à l'arrière-plan. J'ai découvert le métier de chef décorateur en travaillant sur des tournages. C'est un métier passionnant avec lequel j'ai immédiatement partagé des questions d'ordre plastique, sur la couleur, les lumières... Après, qu'il y ait une action devant le décor, cela m'intéresse dans la mesure où on peut l'aborder différemment. L'idée de base de mon travail est de mettre au premier plan des éléments qui d'habitude sont situés à l'arrière-plan. Et de se poser la question (abordée chez Antonioni par exemple) du pouvoir du décor, du paysage, sur le récit, et sur les personnages.

Comment avez-vous choisi les acteurs ?

H. D. : Nous avons organisé un casting avec la production, mais j'avais déjà une idée de la plupart des rôles. Ce qui comptait pour moi c'était qu'ils soient assez différents les uns des autres. J'avais beaucoup désiré rencontrer Hugues Quester, que j'avais trouvé génial dans **Le Bassin de JW**. Je l'ai bien sûr un peu choisi par fétichisme pour Monteiro. C'est un homme de théâtre qui a une voix extraordinaire, il était parfait pour jouer le Roi et le Chasseur. Violeta Sanchez apporte de la distance au personnage de la Reine. C'est quelqu'un qui a une carrière très variée : elle fait des performances, elle a été mannequin, elle a joué au cinéma dans des films comme **Le Pornographe** de Bertrand Bonello. Alice Houré, qui joue Blanche-Neige, m'a été indiquée par la directrice de casting, je n'avais pas vu **La Graine et le Mulet**. Elle a une manière un peu gouailleuse de dire le texte qui contrastait avec la voix plus posée d'Hugues. Pour le Prince, j'avais pensé à Robinson Stevenin, mais en travaillant avec Mehdi Belhaj Kacem, à qui j'avais demandé d'écrire la partie documentaire du film sur le tournage de Monteiro, je me suis aperçu que le rôle était pour lui. Des quatre c'est l'acteur le moins professionnel, même s'il a joué dans **Sauvage innocence** de Philippe Garrel.



Dans votre film, chaque comédien apporte une couleur très forte à son personnage. Le jeu est plus expressif que dans le film de Monteiro. Comment les avez-vous dirigés ?

H. D. : Je les ai assez peu dirigés. On a fait quelques répétitions dans mon atelier, pour lire le texte et que je m'habitue à leurs voix. Comme il y avait peu d'action, il fallait que j'invente quelques mouvements simples et positions, des entrées de champ, des sorties, quelques petits travellings. C'est à partir des répétitions que j'ai fait tout le découpage. Cela m'a permis de visualiser des postures et des directions. Mais le film est lui-même une répétition, à la limite du jeu, le texte à la main, un peu comme Monteiro l'avait fait dans une séquence du **Bassin de JW** avec Pierre Clémenti, Hugues Quester et Joana Azevedo.

Vous avez déjà réalisé une installation qui mettait en jeu la lecture, *La Chambre aux songes* (2002), à partir d'un dialogue inspiré de la légende de sainte Ursule.

H. D. : C'était une lecture ouverte au public durant la première Nuit blanche à Paris, dans un dispositif de décor installé à l'hôtel d'Albret. Le dialogue, écrit par Mehdi Belhaj Kacem, était dit par plusieurs femmes qui souvent ne se connaissaient pas, à la manière d'une audition. Cela a donné un petit film : la continuité du texte monté à partir des différentes lectures. Finalement, ce sont souvent des textes qui sont à l'origine de mes projets, j'ai une approche assez littéraire. Je travaille en ce moment sur un projet sur des voix seules, sans images. Il existe d'autres formes de jeu que celui dont on a l'habitude au cinéma. Comme dans les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, par exemple, qui font parfois appel à la lecture et qui font entendre le texte tout en donnant une présence très forte au paysage.

Où avez-vous tourné *D'après Blanche-Neige* ?

H. D. : A la Manufacture de Sèvres, dans l'ancienne école, un bâtiment magnifique des années 1930 où s'est installé un collectif d'artistes : La Générale en Manufacture. C'est un lieu qui aurait plu à Monteiro. Il y a un côté désuet un peu comme à Lisbonne, et de grandes ouver-



tures avec des verres dépolis qui lui auraient permis de jouer sur le contre-jour, comme il le faisait dans ses films.

Il existe une version de *D'après Blanche-Neige* sous forme d'installation. Etes-vous parti de cette installation pour ensuite réaliser un film ?

H. D. : Je savais depuis le début que je ferais une installation et un film. Ça s'est fait parallèlement, même si j'ai terminé le film après avoir montré l'installation au Centre d'art contemporain de Pougues-les-Eaux. L'installation a orienté le film sur un point : la division de l'écran en quatre images qui correspondent aux quatre types de séquences qui dans l'installation étaient présentées sur des écrans séparés (**La Répétition, Documents d'après Blanche-Neige, Noir et Neige, Contes et Jardins**). L'installation reprend le décor du tournage, l'intérieur en bois inspiré de l'observatoire et les extérieurs peints. Il y a une signalétique aux murs et au sol qui suit les indications scéniques de la pièce de Walser. Au fond de la salle, derrière le décor de l'observatoire, étaient projetées des séquences de répétition à l'échelle¹, filmées dans la continuité, sans plans rapprochés, comme du théâtre. Puis les autres séquences s'allumaient sur des écrans plus petits disposés à l'intérieur de l'observatoire. Parfois il y avait quatre images en même temps, parfois deux. C'était au public à se déplacer, flâner, faire son montage, sans pouvoir saisir tous les morceaux. L'ensemble durait trente minutes.

Les extérieurs peints de *D'après Blanche-Neige* sont dans la continuité de certaines de vos œuvres précédentes intitulées *Découvertes*.

H. D. : Il s'agit d'un travail autonome que je continue toujours. Une *découverte* est un terme de scénographie qui, au cinéma comme au théâtre, désigne un élément de décor en arrière-plan : c'est par exemple la vue que l'on voit d'une fenêtre, un ciel, une ville ou un jardin. Aujourd'hui on fait une incrustation d'une image, mais il existait une autre technique que j'aime bien qui consiste à peindre de très grands tirages photos noir et blanc à la peinture à l'huile.