

Interview de Jorge León (I)

par Hervé Castanet,

Marseille, le Mucem, juillet 2014



Les lecteurs de *Lacan Quotidien* ([LQ 411](#)) le savent déjà : la voix de Jacques Lacan a retenti le 5 juillet au Mucem, dans le cadre de la compétition officielle du Festival International de Cinéma de Marseille (FID) en ouverture, sur un écran noir, du film de Jorge León, *Before We Go*. La salle était pleine et l'on nota la présence de la ministre en exercice. Le lendemain, nous rencontrons le cinéaste pour un long entretien. H. C.

Hervé Castanet : Votre film s'ouvre sur la voix de Lacan, pendant que défile le générique sur fond noir. Pourquoi ce choix ?

Jorge León : À mes yeux, d'une part elle ouvre quelque chose de l'inconscient et, d'autre part, c'est la voix de Lacan à un moment précis, la conférence de Louvain en 1972, et sur un sujet précis, le sujet de la mort. Je l'avais entendue il y a longtemps et, lorsque j'ai commencé à travailler à ce film, très naturellement j'y suis retourné. En fait, elle n'a pas toujours eu cette place dans le film : elle a bougé, s'est déplacée tout au long du montage. À un moment, elle était au cœur du film, mais à une place un peu forcée : Noël, l'un des trois personnages, était filmé chez lui regardant la télévision mais l'on ne voyait pas quoi – ce n'était pas Lacan – et, en contre-champ, j'avais monté l'image de l'écran montrant le visage de Jacques Lacan intervenant... Ça restait fort, par ce qu'il dit, sa présence, le ton de sa voix, mais j'avais l'impression qu'il y avait là quelque chose qui n'était pas très juste parce que je faisais regarder à quelqu'un des images qu'il n'avait pas réellement vues. Puis, dans le travail, sa voix s'est imposée comme ouverture. Elle a quitté le cœur du film pour aller vers une forme de prologue.

H. C. : Vous n'avez plus eu besoin de l'image de Lacan...

J. L. : Oui, et tout à coup, sa voix m'est apparue beaucoup plus forte dans le noir, comme une ouverture. C'est le noir mais c'est aussi le générique pendant lequel apparaissent les noms et prénoms des gens, donc c'est aussi important. Il y a là quelque chose qui résonne

par rapport à ce que Lacan dit de la mort : cette notion de l'absence et, en même temps, ces noms qui restent...

H. C. : Lacan dit alors que nous ne pouvons tenir dans la vie que parce que nous avons l'idée de la mort puisque, dit-il plus loin lors de cette même conférence, une vie sans la mort aboutirait à une sorte d'insupportable, voire de folie – il rapporte le rêve de cette jeune femme qui tombe de vie en vie sans que la mort ne puisse venir la ponctuer. Seriez-vous d'accord pour dire que cette phrase de Lacan dans son contenu, oriente le film ?

J. L. : Oui, absolument, elle est essentielle... Le film n'est pas une démonstration ou une illustration de ce que dit Lacan mais plutôt un prolongement. Ainsi, elle met en résonance les questions de l'angoisse et de l'effroi, très présentes tout au long du tournage. Ce qui est fort aussi, c'est que cette voix vient de l'écran : elle émerge comme d'outre-tombe et – je l'ai entendu de la part de spectateurs – c'est une voix qui... fige ; ça les confronte à quelque chose d'assez angoissant. Cela ne m'étonne pas mais pour moi, c'est plutôt un *wake up*, quelque chose qui réveille.

H. C. : Votre film présente trois personnes, deux hommes et une femme en fin de vie. Votre projet était-il bien de les sortir du lieu de soins palliatifs pour les mener au théâtre de la Monnaie, un lieu prestigieux, de création, et leur faire rencontrer des artistes ?

J. L. : Exactement, c'était vraiment de se déplacer de l'espace thérapeutique pour migrer, avec cette nécessité, ce désir de la traversée. Dès le départ, avant même de savoir si le film serait réalisé, je leur ai dit que j'aimais bien cette idée de la migration. Si ce n'est que la frontière que nous traverserions ne serait pas une frontière territoriale mais aussi une frontière métaphorique.

H. C. : Vous leur donnez dans le film, et dans ce que vous construisez avec eux, une place de personnage. Comme si, en quelque sorte vous traitiez leur mal-être, leurs souffrances, ces moments extrêmement pénibles par – vous employez le mot – la fiction.

J. L. : Oui, c'est essentiel. C'était l'intention première : je voulais m'extraire, un peu, de la tyrannie de la réalité. J'ai l'impression que plus on est encombré par des éléments liés à la maladie et plus on reste figé par cette réalité qui finit par nous paralyser, une réalité mortifère en fait. Il ne s'agissait pas du tout pour moi de l'exclure, de nier cette réalité, puisque au contraire, pour moi, elle est extrêmement présente. Il était plutôt question de s'autoriser à la transformer. La fiction a donc toute sa place, et vis-à-vis du cinéma, qui est un moyen d'y parvenir, et dans ma relation avec eux.

Par exemple, avant même le début du projet de film, alors que je travaillais avec plusieurs résidents du lieux de soins palliatifs en atelier sur un projet de livre de portraits, je leur ai posé la question : « Si vous étiez amenés à revivre votre vie, qui ou que seriez vous ? » – et non pas : « Maintenant vous allez mourir, qu'allez vous devenir... » Cette proposition a été accueillie avec beaucoup de légèreté de la part de tous les résidents, chacun s'est mis à se rêver. L'enjeu, c'était de créer un portrait d'eux qui soit, qui aille au plus près de la représentation qu'ils se faisaient d'une espèce de retour... de renouvellement d'eux mêmes.

Alors évidemment avec des propositions comme celle d'un chat, tel que se rêvait Lydia, il était hors de question de la grimer avec des moustaches, mais nous avons créé un décor somptueux, très théâtral, avec de la fourrure, des chats qui grimpaient un peu partout et elle, allongée comme une diva. Pour chaque portrait, les résidents expliquaient la raison de leur choix et ces choix-là les ramèneraient toujours finalement à la réalité du moment, c'est-à-dire à ce qu'ils traversent, à ce qu'ils vivent, à la souffrance qu'ils vivent – pour Lydia, celui du chat, c'est parce que les chats reçoivent constamment des caresses et qu'elle en a manqué toute sa vie. À travers cette fiction des portraits, on est parvenu à toucher à des choses extrêmement essentielles. Chez Lydia, c'était le tactile et cela se retrouve très fort dans le film, parce qu'on sent qu'elle est très en demande d'un contact. Rien de ces portraits ne se retrouve à proprement parler dans le film, mais ce sont des étapes qui m'ont amené à préciser cette dimension de la fiction. Les moyens employés restent très humbles parce qu'on se trouve à la fois dans une économie et des configurations relativement précaires, fragiles.

Cette fiction s'installe différemment en fonction des individus et de leur singularité. Chacun est venu avec son imaginaire mais aussi son quotidien. Pour les scènes où ils sont chez eux, il n'était pas question que je vienne les observer au préalable : je leur ai demandé d'écrire une lettre dans laquelle ils décrivent leur journée, leur quotidien non seulement en étant le plus précis possible, mais aussi en sachant que ce qu'ils écriraient était ce qu'ils acceptaient que je vois, que je filme. Ces lettres ont dessiné, déterminé un mode de film de cinéma : j'ai pensé les plans et les séquences en fonction de ce que je lisais, de ce qui m'était donné.

H. C. : Quand vous parlez de fiction, il me semble que c'est qu'ils sont là pour construire quelque chose qui n'est pas déjà là. Bien sûr, ils abordent leur souffrance mais vous leur permettez de construire une fiction. C'est un imaginaire actif, il ne s'agit pas de simplement vider son sac, mais de, tout en le vidant, de construire presque un scénario. Vous en faites non seulement des acteurs, me semble-t-il, mais des scénaristes de leur propre vie.

J. L. : Absolument. Il était très clair qu'il me fallait, que je voulais être au service de ça avec, malgré tout, un savoir lié à la pratique de cinéaste. Je venais avec ces outils-là, mais eux venaient avec leur propre savoir et surtout avec leur propre énigme, qui est une dimension essentielle pour moi. Ce qui m'a attiré est peut-être une énigme totalement fantasmée, mais il y avait quelque chose par rapport à la radicalité d'un savoir de leur part. Non pas un savoir intellectuel : quelqu'un, un jour, leur a dit : « Désolé mais la science ne peut plus rien pour vous ». Sans savoir dire, nous nous savons mortels, mais à moi par exemple, on ne m'a pas encore fait cette annonce-là. À mes yeux, cela les déplaçait dans une espèce de zone énigmatique et je voulais vraiment me rapprocher de cette énigme. Je n'ai pas eu de réponse, je n'en cherchais pas une en tous les cas totalement formulée, mais ça a été ça, le moteur. À partir du moment où j'ai pénétré cet espace-là, eux sont venus, avec leur savoir, et ils m'ont informé d'une certaine façon progressivement, d'une série d'éléments. Mais tout s'est joué de façon extrêmement fragile, ténue... parfois c'était une conversation, parfois une situation...



H. C. : Vous évitez ce qui aurait pu être le piège du thème et des personnages, soit le témoignage sur leur maladie ou les discussions psychologiques. Les interventions pragmatiques de vos personnages relèvent d'un discours pratique qui n'est pas pris dans une psychologie, qui ne renvoie pas à une explication sur la douleur, l'insupportable. Vous insistez sur des mouvements, des situations. Il me semble, tout au moins à partir de notre champ, que c'est votre façon à vous de le couper d'une certaine psychologie qui viendrait avec des questions ou des phrases.

J. L. : Il était exclu de rentrer dans cette dimension-là. À certains moments du tournage, des collaborateurs ont exprimé le désir de partager ; ce rapport à la mort émergeait chez tout le monde et j'ai senti qu'il y avait un besoin de parole. Je me suis dit : filmons. Je voulais maintenir ça dans une dynamique créative sans savoir si ça aurait sa place dans le film.

Et en effet, quand les gens ont commencé à s'exprimer à travers des mots, ce n'était absolument pas ce que je désirais d'une part et, autant je trouvais ces gens absolument formidables, autant, dès que cet espace a été créé, cette parole n'était pas une parole vraie à mes yeux, j'avais l'impression que c'était un peu des choses récoltées de l'extérieur, du collectif – le « je » n'apparaissait jamais. Je me suis dit je ne peux pas, je ne conserverai pas ça. Reste peut-être un fragment de cette séquence : la scène finale sur le toit...



À suivre ...

Transcription réalisée par Françoise Biasotto et Patrick Roux le 10 juillet 2014.

Interview de Jorge León (II) par Hervé Castanet, Marseille, le MuCem, juillet 2014

La première partie de cet entretien est à retrouver dans [LQ 421](#). Ajoutons que, après Before We Go, dont il est ici question, Jorge León est aujourd'hui engagé dans un nouveau film à partir des échanges de mails entre Mitra Kadivar et Jacques-Alain Miller. Le film sera une interprétation lyrique et chantée de cet échange : les mails échangés deviendront livret d'opéra... H.C.



Hervé Castanet : Les personnages – ceux du lieu de soins – se retrouvent pour la première fois dans le même espace mais il y a le silence...

Jorge León : Il y a le vide, il y a de la musique...

H. C. : Seriez-vous d'accord de dire que, au fond, vous avez préservé l'énigme plutôt que d'en faire un secret, de le maintenir comme le plus intime de chacun, là où l'on n'a pas à mettre nos gros doigts gras... ? Une délicatesse de votre part.

J. L. : Ce que vous formulez me semble d'autant plus juste que cette scène du film est précisément la séquence qui a suivi ces moments de parole, quand, à un moment, ça a été littéralement : « Allons prendre l'air ! ». C'est ça, même temporellement ; on est dans cette logique.

H. C. : À certains moments survient la question, non pas de la séduction mais des corps qui se touchent, non sans érotisme. Entre le personnage de Noël le dandy et Simone, la danseuse en habit de squelette, quelque chose peut passer de la présence du désir, sans pour autant qu'il se manifeste. De même quand les deux femmes se rencontrent sur le tapis et s'étreignent, outre la tendresse, et sans parler d'un désir sexuel, apparaît cette dimension que, quand les corps se rencontrent, ce n'est pas neutre.

J. L. : Non seulement ce n'est pas neutre mais là, vous évoquez des couples, et si l'on rentre un peu plus à l'intérieur de ces couples, on se rend compte que ce sont toujours des couples atypiques. Il y a deux femmes avec un baiser très troublant au moment de la rencontre, que je n'ai absolument pas dirigé ; à aucun moment je n'avais imaginé que ça viendrait et pourtant ça colore ce rapport du couple. Face à Noël, Simone, qui joue le rôle de la mort, est consciente de sa dimension androgyne qui laisse planer un doute avant qu'elle ne se dénude. Et le troisième couple, ce sont deux hommes. Clairement, il me semblait important de pouvoir jouer sur la plasticité de ces couples : il n'y en a pas un seul qui rentre dans la formation d'un couple, je dirais... stéréotypé.



H. C. : Malgré tout, vous n'avez pas aseptisé les corps au point d'annuler le désir...

J. L. : Non, absolument pas ; au contraire, je pense que le désir circule à sa façon, qui est extrêmement ténue. Pour moi, il y avait vraiment le désir de ne jamais forcer les interprétations. Dès que des configurations me semblaient trop évidentes, trop lisibles, ça me semblait moins intéressant ; on reste à la frontière, à la lisière des genres, entre les corps et dans la forme même du film : est-ce du théâtre ? De la danse ? Du cinéma ? Est-on dans la fiction ? Le documentaire ?

H. C. : L'expérience analytique nous démontre que le désir nous ouvre à une définition beaucoup plus large du sexuel que ce qu'on peut croire. Quand on le critiquait sur une sorte de pansexualisme de sa doctrine, Freud insistait en disant : ma définition du désir c'est plutôt l'Eros platonicien, pas simplement au sens éthéré, mais ne le réduisez pas au sens sexuel banal comme on l'entend. Votre film fait entendre, sans cette dimension sexuelle au sens banal du terme, la dimension du désir. Ces corps abîmés, ces corps qui souffrent, ces corps avec des sondes – que vous n'hésitez pas à montrer, mais sans insister –, ils sont affrontés dès la rencontre à cette dimension du corps vivant, toujours vivant, et donc désirant.

J. L. : C'est essentiel, cette dimension de la vie ainsi mobilisée. Dans ces moments-là, dans ces moments de fragilité de souffrance physique, j'ai l'impression que la vie est bien plus présente encore que dans tout autre être. Rester en vie mobilise tellement d'énergie :

pour moi, d'une certaine façon, le désir est là, il est dans le souffle, il est dans l'expression de soi, dans des choses extrêmement fines, quelque chose qui, tout à coup, émerge et va vers. Va vers et aussi trouve sa voie. Une voie singulière ; ce n'est pas quelque chose qui peut être figé ni immédiatement cerné. Je ne voulais pas cerner ces gens ; je voulais plutôt accueillir quelque chose d'eux, être là avec..., servir de relais.

H. C. : À l'inverse du réalisme médical, d'une froideur distanciée où le corps se réduit à des opérations purement organiques, vous préservez sur ces corps fragiles – et pas seulement fragiles subjectivement : la difficulté de marcher, le cancer de la langue, etc. – une dimension de vivant : ce qui ne peut pas se mettre dans une case ni ne se réduit à une instrumentation des corps. À la fin de son enseignement, Lacan dit : « On ne sait pas ce que c'est un corps, un corps vivant, si ce n'est que cela se jouit ». Mais il ne dit pas ce qu'est, au fond, ce point le plus intime où malgré tout on tient encore. On tient encore et c'est ça... vous ne savez pas tout à fait ce qui les fait tenir mais... Le personnage femme vous a dit au visionnage du film : le plus beau cadeau que tu nous as fait, c'est que tu m'as rendue belle. Elle est belle parce qu'au fond, vous lui rendez une dignité.

J. L. : Oui ! En plus elle n'a pas dit « Tu m'as rendue belle », mais « Je me trouve très belle ». Je trouve ça d'autant plus beau que c'est le rapport qu'elle entretient à cette image. C'est-à-dire qu'elle m'exclut de ça. Pas du tout de façon négative mais « par rapport à ce que je vois, moi je trouve ça très beau ». Elle n'est pas vis-à-vis de moi dans la séduction, elle est face à l'image, et je trouve ça très fort...

H. C. : Vous avez évité les lieux les plus prestigieux à l'intérieur du théâtre de la Monnaie pour tourner plutôt dans les ateliers, les lieux qui permettent le spectacle mais qui ne font pas partie du spectacle.

J. L. : Il y a vraiment cette dimension de la périphérie, rester en périphérie. Un peu aussi cette dimension de l'ombre qu'on réactive. Ces espaces un peu cachés mais en même temps très habités – par la force de la création, de ce qui s'y déploie au quotidien. C'est d'une charge émotionnelle extrêmement forte et donc en effet, je ne voulais pas tomber dans la fascination de ces espaces grandioses qui tout à coup nous aveugleraient...

H. C. : Ou qui écraseraient, le cas échéant, les personnages.

J. L. : Cette dimension du travail m'importe ; il m'a semblé que c'était là aussi que les choses peuvent encore se jouer, dans la chose en devenir. Ces espaces sont là pour ça, pour qu'une forme émerge ; pour que, tout à coup, du silicone devienne un buste ou un visage ou un regard, pour qu'un bout de bois se transforme en paroi... C'est là où les toiles sont peintes ; il y a ce plan très large où l'on voit une toile au sol tirée et remplacée par une autre. Pour moi c'était vraiment : « Voilà, maintenant un autre espace se déploie, même s'il est en deux dimensions. »

H. C. : Autrement dit, c'est presque les arrière-boutiques, les lieux un peu cachés où on élabore et construit la fiction ?

J. L. : C'est ça, voilà. Et on s'invente... et on se rate parfois, et on se récupère, et on s'ajuste.

H. C. : Pourquoi l'*Œdipe* de Pasolini, au moment où il a les yeux crevés ?

J. L. : (rire) C'est vrai qu'on commence avec Lacan et qu'on finit avec Pasolini, et particulièrement avec *Œdipe*. Pasolini était très clair par rapport à l'influence de sa lecture de Freud, au moment où il a réalisé *Œdipe*. Il dit que c'est certainement le film le plus autobiographique qu'il ait réalisé. Donc c'est un petit clin d'œil ; et puis *Œdipe* est ce personnage tragique que j'avais envie de réintroduire dans l'opéra. J'ai hésité à un moment avec *Médée*, où j'ai été très impressionné en découvrant le film de voir combien La Callas est silencieuse ! Elle parle à peine ; elle interprète le rôle de Médée mais... Quelle force ! C'est ça son génie...

H. C. : À la fin d'*Œdipe*, dans le texte classique, lorsqu'il a les yeux crevés, il dit en substance : « C'est au moment où je ne suis plus rien, c'est là que je deviens vraiment homme. » En forçant le trait, on pourrait dire que c'est qu'au moment où leur corps lâche vos personnages de façon radicale que vous essayez de montrer ce qu'il y a de plus singulier dans leur présence au monde en tant qu'homme ou femme, au désir, au corps vivant – un moment non formaté que vous appelez fragilité mais qui est le plus intime de chacun.

J. L. : L'acteur de Pasolini dit cette phrase, très belle : « Voilà, la vie s'achève là où elle a commencé. » Et la caméra part dans les arbres alors que c'est censé être son point de vue à lui, alors qu'il est aveugle ; on est face à cette nature et on termine au sol, dans l'herbe. C'est la raison d'être de cette séquence de Pasolini... au-delà du fait que j'avais envie – c'est un héros artistique, pour moi –, j'avais envie de le convier à cette expérience du film.

Transcription réalisée par Françoise Biasotto et Patrick Roux le 10 juillet 2014.

