

Entretien avec Alain Mazars

Henry Welsh

Volume 10, Number 2, December 1990, February 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34154ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Welsh, H. (1990). Entretien avec Alain Mazars. *Ciné-Bulles*, 10(2), 26–28.

« Mon film est le contraire d'un vidéo clip. »

Alain Mazars

par Henry Welsh

Alain Mazars, le réalisateur de **Printemps perdu**, nous a accordé cet entretien durant le Festival des films du monde de Montréal, mais il tenait à ce que les lignes qui vont suivre ne paraissent pas pendant ou tout de suite après le Festival. La raison en était que, dans la conjoncture actuelle, les propos tenus par lui auraient pu servir contre les collaborateurs chinois ayant oeuvré pour ce film. Des raisons précises ont été invoquées que nous comprenons. Nous voulons exprimer notre remerciement à Alain Mazars et aussi notre considération pour ses amis chinois qui ne pouvaient être présents à ses côtés.

Ciné-Bulles : Votre film manifeste un certain raffinement, est-ce volontaire ?

Alain Mazars : Non, je n'avais pas la volonté de faire quelque chose de raffiné au départ, mais j'avais comme référence l'opéra chinois **le Pavillon aux pivoines**. Cet opéra est d'une très grande subtilité dans sa thématique et dans sa forme. Que mon film, à l'image de cet opéra, donne une impression de raffinement, je le comprends, mais je préfère le mot subtilité, parce que dans raffinement il y a une connotation de préciosité. Il n'y a pas de volonté de ma part de me distinguer d'un art populaire. Je n'ai pas voulu faire un film qui plairait à un certain public et pas à un autre. Le film entretient une certaine relation avec l'écriture poétique et toute écriture poétique contient une certaine subtilité.

Ciné-Bulles : Cela se traduit dans des cadrages très épurés, très différents de la tradition chinoise.

Alain Mazars : En effet, cette forme d'opéra est la plus dépouillée de l'opéra existant encore en Chine. L'opéra le plus pur se déroule sur fond noir, sans décors, avec des éléments très sobres. Le baroque est venu par la suite avec l'Opéra de Pékin qui est acrobatique et très mouvementé, totalement en opposition avec celui-ci qui reste très statique. Ici, le

moindre mouvement des mains est important et demande une attention soutenue. Mon film est le contraire d'un vidéo clip, il y a un nombre limité de plans, des plans longs. Ce n'est pas un désir que j'ai eu d'aller contre cette esthétique mais je ne voulais pas faire de concessions à un public plus habitué à voir un montage très *cut*, très serré, très rapide et systématique. Le dépouillement des cadres dans le film vient vraiment d'une volonté d'épuration à l'image de l'opéra **le Pavillon aux pivoines**. Le film n'en est pas cependant une adaptation ; à l'origine du scénario, il y a ma fascination pour cette oeuvre que j'avais découverte à Paris en 1986. En Chine, le jeu théâtral et celui de l'opéra ne sont pas dissociés comme en Occident. Le lien entre le théâtre et la musique ne peut pas se comparer.

Ciné-Bulles : Cet opéra donne aussi une indication du style d'histoire.

Alain Mazars : Un peu, il y a un point commun entre le personnage principal du film et moi : la fascination que **le Pavillon aux pivoines** exerce sur nous. Je me suis identifié au personnage en partie à cause de cela. Les rôles ont été exécutés uniquement par des acteurs chinois, il n'y a pas d'intermédiaire. Au départ, j'avais mis un personnage français qui découvrait **le Pavillon aux pivoines** et surtout le chanteur qui le fascinait. C'était un redoublement beaucoup trop lourd et le personnage de cette Française était mièvre par rapport aux destins des personnages chinois. Au départ aussi, il y a eu ma rencontre en Chine avec un chanteur d'opéra qui avait été envoyé en camp de rééducation et était devenu routier. Le reste est fictif, comme son idylle avec la jeune fille du village et la croyance qu'il a un amour parallèlement avec celui de l'opéra. Tout cela vient de mon scénario. Il y a donc, au départ de mes personnages, les intellectuels chinois déportés à la campagne ou dans les champs après un passage en prison, et les acteurs de l'opéra **le Pavillon aux pivoines** qui contient des racines essentielles de ce que j'aime dans la culture chinoise profonde. D'ailleurs l'auteur de cet opéra a vécu et est mort la même année que Shakespeare à qui les Chinois le comparent.

Ciné-Bulles : Cette période du dix-septième siècle est très riche, dans le domaine de la littérature par exemple ; quelle est la relation de votre film avec cela ?

Alain Mazars : Le livret du **Pavillon aux pivoines** a été conçu pour être dit et non chanté. Par la suite, il est devenu un opéra qui durait trois jours et trois nuits

Filmographie
d'Alain Mazars :

- 1977 : **Rouges Silences**
- 1981 : **Souvenirs de printemps dans le Liao-Ning**
- 1982 : **le Jardin des âges**
- 1983 : **Visages perdus**
- 1984 : **Actus**
- 1985 : **les Yeux fermés**
- 1986 : **Au-delà du souvenir**
- 1986 : **Lhassa**
- 1988 : **le Pavillon des pivoines**
- 1990 : **Printemps perdu**

c'est-à-dire 72 heures. Mais la version contemporaine de Paris durait 3 h 30. Le texte est en mandarin et n'est pas accessible à la plupart des Chinois. Actuellement, au cours des représentations d'opéra, on présente des cartons de ce que chantent les chanteurs car personne ne comprend sauf ceux qui connaissent par cœur la pièce. Ce qui est identique pour les opéras occidentaux qu'on ne saisit pas à moins d'avoir lu le livret. *Le Pavillon aux pivoines* en Chine actuelle est surtout apprécié pour sa musique.

Ciné-Bulles : *La fascination qu'exerce le thème de l'autoportrait est parallèle à la possibilité que le cinéma fasse revivre, en quelque sorte, un personnage.*

Alain Mazars : Le film m'a presque obligé à faire une sorte d'analyse de ma fascination pour la Chine. Je suis Français, et j'ai appris le chinois. Cet autoportrait est venu du scénario à partir des éléments de l'opéra. C'est ce qui m'a le plus fasciné et j'ai voulu traduire ce thème en y apportant des références contemporaines. La raison vient peut-être de mon intérêt pour le surréalisme d'André Breton. Justement, le personnage du *Pavillon aux pivoines* les aurait passionnés ; mais il est impossible qu'ils en aient eu connaissance car il n'a jamais été traduit.

L'autre référence est française, c'est la tragédie classique telle que l'ont conçue Corneille ou Racine qui transposaient ce qui se passe à l'époque contemporaine en un lieu et un temps différents. Ici, je n'ai pas pris un temps différent puisque l'action se passe à une ou deux décennies de distance. Mais comme Corneille et Racine transposaient leurs histoires dans la Rome ou la Grèce classiques, je fais la même démarche avec une trame très classique : un homme aime une femme qui en aime déjà un autre. Ce n'est pas particulièrement chinois, c'est un thème universel.

Ciné-Bulles : *Mais vous ne respectez pas la règle des trois unités ?*

Alain Mazars : Non, bien évidemment, la transposition se fait dans une autre civilisation. De plus le caractère onirique ponctue et rythme le film. Le personnage est complètement imprégné et obsédé par son opéra qu'il a transposé dans une mise en scène et donc qu'il a fait sien. Il connaît tous les rôles. Il est capable de les jouer tous devant les enfants du village, ce qui est, pour un Chinois, quelque chose de très osé, une sorte de défi. La référence à la tragédie classique et au surréalisme, le lien que j'établis entre



Ru Ping et Song Xiao Chuan dans *Printemps perdu* d'Alain Mazars

les deux, c'est ma contribution. On ne lie pas ces deux éléments de façon naturelle. Le résultat est un peu expérimental et se situe entre le classique et le révolutionnaire. Finalement à l'heure actuelle on n'invente plus rien, ce sont les associations de thèmes qui créent des impressions nouvelles.

Ciné-Bulles : *Est-ce un film hybride ?*

Alain Mazars : Oui, mais tous les films sont hybrides. À part le langage proprement cinématographique qui est véritablement français, les références culturelles sont multiples. Pendant la révolution culturelle en Chine tous les opéras ont été interdits par la veuve de Mao, seuls quatre opéras étaient autorisés dont *le Drapeau rouge*. Ils étaient très pompiers, tout à fait édifiants, mais sur le plan artistique assez nuls. *Le Pavillon aux pivoines* a probablement été interdit. De ce point de vue, mon personnage est donc doublement coupable.

Ciné-Bulles : *Comment avez-vous conçu le travail proprement cinématographique ?*

Alain Mazars : Ma référence, c'est la tragédie classique. Je voulais un cadre très dépouillé et peu de mouvements de caméra par souci de théâtralisation des lieux. Les éclairages jouent la même fonction, sauf pour les scènes printanières avec les deux enfants. Il n'y a aucun décor mais des paysages et des éléments de décor naturel. Par ces deux types d'éclairage, je voulais créer des impressions de réalité et de surréalité. C'est aussi l'opposition du personnage principal face à la réalité sordide et quotidienne. Le rêve est nécessaire pour un Chinois s'il veut garder son identité ; l'appel au rêve est quelque chose de fondamental parce que les gens n'avaient recours qu'à leurs rêves ou à leur imagination pour pouvoir survivre dans leur personnalité. Il ne pouvaient pas réaliser les choses qu'ils souhaitaient. Les Chinois de République populaire de Chine ont toujours l'air

Printemps perdu

35 mm / coul. / 92 min /
1990 / fic. / France

Réal. : Alain Mazars
Scén. : Alain Mazars et N.T.Binh
Image : Hélène Louvart
Son : Yves Laisne
Mus. : Olivier Hutman
Mont. : Alain Mazars et N. Minh Tam
Prod. : N.T. Binh - Binome
Int. : Song Xiao Chuan, Ru Ping, Ding Jiaqing, Zhang Jiqing, Xu Hua, Fu Cai

Entretien avec Alain Mazars



Printemps perdu d'Alain Mazars

d'enfants attardés, de grands adolescents, même à 60 ans, de gens mal dans leur peau. C'est lié à une absence totale d'épanouissement dû au régime maoïste. Le montage a été fait de façon à être en relation avec la musique de l'opéra. Il suggère les choses plus qu'il ne les dit.

Ciné-Bulles : *Quelles ont été les conditions du tournage ?*

Alain Mazars : Nous avons fait le film en super 16 avec très peu d'argent. Juste assez pour payer les voyages et la pellicule, tout le monde était en participation. Nous avions une toute petite subvention calculée en fait pour produire un court métrage en France. Nous n'avions pas les moyens de tourner un long métrage en Chine ! Ce côté de défi colle avec l'histoire de mon personnage principal qui cherche aussi par tous les moyens à monter son opéra et qui va chercher ses acteurs dans les villages pour trouver cette cantatrice professionnelle. Les mêmes difficultés pour le tournage m'ont permis de mieux sentir mes personnages. Le témoignage que m'ont donné mes amis chinois sur leurs souffrances m'a aidé également.

Ciné-Bulles : *Le film leur rend-il un hommage ?*

Alain Mazars : Oui, il y a de cela. Je ne peux pas dire que mon film est né de cette motivation seulement. Je voulais rendre hommage à ces amis d'une façon ou d'une autre. Ce film était une occasion mais je ne pense pas que cela se traduise dans la forme même du film, c'est affectif. La sympathie que j'ai eue vis-à-vis des gens m'a aidé et je n'ai eu aucun mal à m'identifier aux personnages du film. D'un autre côté, il fallait que je rende compte de ma vision propre, subjective. Pour cela je dirigeais les acteurs masculins au millimètre. Toutes les attitudes étaient prescrites et je leur dictais exactement leurs gestes. Ils n'avaient aucune liberté. En revanche la jeune fille a été recrutée en fonction du fait qu'elle devait totalement assimiler son personnage, ce qui correspond à une direction d'acteur que j'avais choisie. Je lui ai parlé trois ou quatre heures du rôle et je me suis assuré qu'elle avait tout compris. Par la suite, après les essais, je ne me suis quasiment plus occupé d'elle. Il m'arrivait de lui rappeler des choses, mais elle jouait presque toute seule. Dans le film, cette fille existe dans le réel et n'appartient pas à l'opéra *le Pavillon aux pivoines*. Elle n'est pas imprégnée de cet opéra comme les personnages masculins. Le personnage masculin principal, lui, est fantomatique, il vit un dédoublement de sa personnalité. C'est une attitude particulière, à la limite pathologique, et cela,

je ne pense pas qu'un Chinois aurait pu le comprendre. Il fallait que j'impose ma vision. Le personnage féminin vit une passion ancienne, thème parallèle de celui de l'opéra, mais c'est sa destinée. La jeune fille du film a quelque chose de semblable à celle de l'héroïne du *Pavillon aux pivoines* mais indépendamment de l'opéra et c'est parce que ce personnage est vu à travers le regard du chanteur que l'on perçoit cette relation avec l'opéra.

Ciné-Bulles : *Pensez-vous qu'une telle esthétique aurait pu être mise en scène par un Chinois ?*

Alain Mazars : De cette manière, non. Tous les gens qui connaissent le surréalisme comprennent les allusions que j'y fais. En Chine c'est totalement inconnu. Toute la dernière demi-heure est très peu dialoguée, entièrement subjective, ce qui est peu concevable pour un Chinois. Un apport comme celui de la psychanalyse est ignoré, a très longtemps été combattu, même si maintenant certains ouvrages de Freud ont pu être traduits avant le printemps de la Place Tien Anmen. J'ai beaucoup discuté avec les gens et la notion d'inconscient, par exemple, est incompréhensible pour eux et pour des interprètes. Par ailleurs, ils sont très ignorants du bouddhisme, ils ont perdu ces racines.

Ciné-Bulles : *Que pensez-vous des reproches qui sont adressés au Festival concernant la présentation de films chinois ?*

Alain Mazars : Je n'ai pas vu tous les films. *Black Snow* est différent des autres et *Ju Dou* fait référence, me semble-t-il, à une esthétique plus japonaise, en particulier au niveau du cadrage qui est plus carré contrairement au goût des Chinois qui préfèrent le scope. Mais sa thématique est entièrement chinoise. Ce qui me gêne, c'est que les films se passent toujours dans une autre époque, ne parlent pas du présent. À part *Ben Min Niam*, le film de Xie Fei, je crois. Mais je comprends un réalisateur qui opte pour un film d'époque car le choix est celui-ci : faire un bon film qui n'aurait pas dû se situer à une autre époque ou faire un mauvais film. Ces films sont très conventionnels au niveau du contenu et de la thématique. Les réalisateurs ne peuvent pas prendre de risques, ce qui est normal dans la situation actuelle chinoise. Mais je ne traite pas de lâches les réalisateurs qui présentent un film ici. À leur place j'aurais fait la même chose. Il est légitime que ces films soient vus. La seule chose que je regrette c'est que moi je sois ici pour présenter mon film et que les acteurs soient en Chine. ■

« Dans la composition des images, le metteur en scène doit partir du sentiment poétique exprimé dans la poésie, mais il ne doit pas se limiter à en donner une illustration picturale. Néanmoins, il doit trouver le moyen d'introduire des détails qui évoquent le contenu de la poésie en évitant de choisir une solution soit trop concrète, soit trop imaginaire. »
(Zheng Junli, *Voix hors-champ*, Pékin, 1979, page 202)