Document generated on 04/24/2024 8:28 p.m.

24 images

24 iMAGES

Entretien avec Nadav Lapid
La musique des mots

Paul Landriau

Number 181, February–April 2017

URI: https://id.erudit.org/iderudit/84928ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Landriau, P. (2017). Entretien avec Nadav Lapid : la musique des mots. *24 images*, (181), 6–8.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ENTRETIEN AVEC NADAV LAPID

LA MUSIQUE DES MOTS

propos recueillis par **Paul Landriau**

Dans le cadre du dernier Festival du nouveau cinéma, Nadav Lapid a donné une classe de maître. Révélé en 2006 par le moyen métrage ***La petite amie d'Émile***, le cinéaste israélien a par la suite signé ***Le policier*** (2011) et ***L'institutrice*** (2014). «Fondamentalement, je suis fasciné par cette tragédie qu'est d'être Israélien» nous confiera-t-il. Après avoir réalisé en 2016 le moyen métrage ***Journal d'un photographe de mariage***, il se concentre actuellement à l'écriture de son troisième long, ***Micro Robert***, l'histoire d'un jeune Israélien exilé à Paris qui étudie minutieusement le dictionnaire éponyme. Rencontre avec un cinéaste fasciné par le pouvoir des mots.

Vous avez pratiqué de nombreux métiers avant d'arriver au cinéma. Vous avez été journaliste, chroniqueur sportif et vous avez publié un recueil de nouvelles. Est-ce l'amour des mots qui vous a conduit au cinéma? Quand est née cette envie?

Je suis né dans une famille de cinéphiles. Ma mère, Era Lapid, est monteuse; elle monte d'ailleurs mes propres films. Mon père, Haim Lapid, est écrivain. Je baignais là-dedans. Alors que j'étais très jeune, je dessinais déjà la fameuse scène des escaliers du ***Cuirassé Potemkine***. Cependant, je n'ai pas grandi avec une caméra dans les mains, contrairement à plusieurs adolescents. Et je n'ai jamais pratiqué la photographie. J'étais beaucoup plus lié aux mots. J'étais poète à 4 ans, ce qui mènera à ***L'institutrice***. Je lisais toutes sortes de livres. J'étais beaucoup plus fasciné par la littérature à l'époque. Le cinéma me paraissait un art quelque peu inférieur.

Un art plus populaire...

Tout à fait. J'admirais par contre le style de certains films. J'aimais la musique des mots. Plus que par les récits, j'étais attiré par l'utilisation particulière des dialogues. Puis, est venu le parcours classique du jeune Israélien; je suis entré dans l'armée. J'ai fait mon service militaire avec beaucoup d'enthousiasme. J'avais le fort désir de devenir un grand héros israélien malgré le fait que je vienne d'une famille de gauche, bohémienne, intellectuelle.

L'amour du pays?

C'est-à-dire que c'est une idée que l'on absorbe comme une éponge, un message qui s'installe en soi. Un désir d'excellence. L'influence des westerns a joué un rôle. Je m'imaginais tel un cowboy. Je n'étais pas particulièrement patriotique, car je votais pour le parti communiste! C'était avant tout cette idée de l'armée, de l'aventure, de la virilité. Vers la fin de mon service militaire, j'ai commencé à écrire de courtes nouvelles. Puis, je me suis mis à écrire pour un hebdo à Tel-Aviv. Curieusement, la rubrique la plus intellectuelle, la plus littéraire était la rubrique sportive. Mon éditeur d'alors était Ari Folman (***Valse avec Bashir***). Et Hagai Levi (***In Treatment***) était journaliste également... Nous étions bien sûr fascinés par le foot mais, à partir du sport, nous parlions de la vie, des grandes questions de l'existence. Dans la critique littéraire ou cinématographique, on se doit de parler du texte. Mais lorsque l'on écrit sur un joueur de foot, on peut dériver. Là se trouvait la grande liberté qui permettait d'élever la section. On faisait tout ce qu'on voulait! C'était très éclaté. Je poursuivais parallèlement des études de philosophie. Un jour, j'ai décidé de quitter Israël pour ne plus jamais y revenir. C'était très étrange, je ne pouvais pas m'expliquer cette résolution. Une semaine plus tard, j'atterrissais à Charles de Gaulle. J'avais choisi la France, car

j'avais une fascination d'enfance pour Napoléon Bonaparte, ainsi qu'une grande admiration pour Zinédine Zidane. J'éprouvais aussi une vague curiosité pour Jean-Luc Godard, sans trop connaître son cinéma. Guidé par ces trois personnages, je me suis donc installé à Paris. J'y ai passé deux ans et demi très étranges, mais surtout, c'est là que j'ai découvert le cinéma. J'étais très seul et très pauvre.

Puis, il y avait la barrière de la langue.

J'étais d'ailleurs très obsédé par l'apprentissage du français. Avec les quelques sous que j'avais, j'allais au cinéma. C'est là que j'ai compris que cette musique des mots que je cherche est transmise par la mise en scène, par la caméra, par la relation entre la parole et l'image. Par le jeu des acteurs et par le choix des cadres. Mes films sont narratifs, mais ce n'est pas forcément le récit qui les distingue. On a parfois l'impression qu'une scène porte sur une chose alors qu'elle traite d'une tout autre chose. Quelque chose qui va au-delà d'un récit spécifique.

De la même façon que vous utilisez le prétexte du football pour vous lancer dans des réflexions plus abstraites. Dans *Le policier*, par exemple, vous prenez le cadre d'une escouade d'élite pour explorer certains thèmes comme la camaraderie masculine, la virilité, le machisme.

Tout à fait. Je cherche toujours cet écart entre ce qui est dit et ce que l'on ressent. Ce qui est narré versus ce que le cadre exprime. Le voilé ne cache pas forcément le dévoilé. Tout gît dans cet écart. Il y a les évidences et les mystères. Les deux peuvent être aussi riches.

Cela évoque les *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson.

J'aime explorer la relation entre la parole et la mise en scène de cinéma. On peut dire une chose, mais si le personnage est cadré de dos, on en détourne le sens. Dans ***La petite amie d'Émile***, il y a, au début du film, ce gros plan qui nous montre des mots écrits sur une page. En même temps, on entend ces mots prononcés en voix off. Le plan suivant révèle le personnage, qui est un jeune homme, nu, filmé plus ou moins de dos, dans une chambre ensoleillée de son appartement. En deux plans, tout change. Notre compréhension de la situation évolue avec chaque plan, constamment. Le personnage lui, répète les mots, se les approprie. Ce n'est que lorsque le personnage titulaire arrivera chez lui que l'on comprendra les intentions de ce jeune homme. C'est ça, la musique des mots. Une note peut être jouée de toutes les façons.

D'où l'idée de la répétition du mot qui en détourne le sens ou le sublime.

Dans ***La petite amie d'Émile***, cette répétition est motivée par un désir d'apprentissage, mais également d'imprégnation du sens profond de ces mots chez un homme dont ce n'est pas la langue natale. À la fin du film, la répétition prend des allures de complicité entre les deux personnages, de compétition. Au début du ***Policier***, les cris virils des hommes se répercutent au loin. La répétition, formée par les échos, est mécanique, un phénomène purement physique. En résulte un mot désincarné, comme pour le « Feu ! Feu ! Feu ! » enseigné aux enfants

Le policier (2011)

dans ***Ammunition Hill***. Ils s'amusent à jouer la Guerre, mais que saisissent-ils exactement du sens de ce mot répété avec entrain ?

Il y a ces tensions qui parcourent vos films. Tension entre le sérieux des sujets abordés et un certain humour patient et absurde. Je pense à cette scène dans votre court *Ammunition Hill* (2014) qui montre un groupe d'étudiants lors d'une sortie dans un lieu historique, écoutant sagement une chanson de propagande qui possède une musique très festive. Une tension est créée entre le devoir de mémoire, d'écoute et l'envie de taper dans les mains.

C'est d'ailleurs assez amusant de constater, selon les séances, selon les pays, la réception de mes films. Certains publics n'osent pas rire, n'osent pas réagir ou s'exprimer. Pour d'autres, c'est la fête. J'essaie toujours de montrer des moments qui sont vraisemblables, tandis que d'autres sont farfelus. Dans les deux cas, l'absurdité d'une situation peut donner lieu à des moments très drôles. La vie est parsemée de ce genre d'exemples. Il y a aussi dans mes films une tension charnelle, une tension sexuelle. La mort et le danger amènent ce genre de sentiments érotiques : l'urgence de profiter de la chair suite à la mise en danger de celle-ci.

Dans vos films, il y a souvent des mots qui sont criés, voire des cris qui ne forment aucun mot précis. On gueule et on expulse. On s'exprime jusqu'à l'abstrait. Une énergie bestiale se dégage ainsi de certains de vos personnages. Yiftach Klein, qui interprète l'ami d'Émile, mais également le rôle-titre dans Le policier, sautille sur place, se met spontanément à faire des pompes, marche nerveusement d'un bout à l'autre de la pièce…

Ces deux personnages sont très différents et pourtant, il y a quelque chose qui les unit. Cette sensation de devoir être dans un mouvement continuel. Pour eux, l'immobilité qui expose à la réflexion et à la pensée est le pire des dangers. Si ces personnages se remettent en question, leur monde s'écroule. Donc, ils sont obligés de vivre dans une hystérie permanente qui les amène toujours à se déplacer. De déguiser leurs actes en activités afin de ne pas faire face au silence. Dans ***Le policier***, il y a cette scène où le personnage monte en ascenseur pour aller chez sa mère. L'ascenseur devient alors un endroit dangereux, car la mobilité s'en trouve grandement réduite.

Why? (2015)

Le voyage permet cependant le recul. On voyage afin de découvrir d'où l'on vient.

Tout à fait. D'ailleurs, mon prochain film, ***Micro Robert***, s'intéresse à un jeune Israélien qui part s'installer à Paris. Il souhaite y apprendre la langue française et oublier la sienne. Mourir et renaître. Ce sera mon film le plus personnel, mais également le plus israélien, bien qu'il se déroule à l'étranger. Il faut aller sur la lune pour mieux regarder la terre.

On a pourtant l'impression que tous vos films sont éminemment personnels. Est-ce que le jeune garçon poète de *L'institutrice* ne pourrait pas devenir plus tard l'ami d'Émile et ensuite le policier? Ne serait-ce pas là les multiples facettes de l'Israélien en quête d'identité?

Il y a deux manières fondamentales d'approcher l'écriture d'un scénario. L'une, c'est l'invention pure qui, je crois, est devenue une façon très à la mode de raconter, avec tous ces laboratoires d'écriture, ces consultants à la scénarisation, ces séries télé. Il faut être brillant pour inventer sans cesse des nouvelles situations, arriver avec des idées neuves, tisser une toile composée de fils narratifs forts. L'autre manière d'écrire vient du désir d'exposer quelque chose à partir de l'existence vécue. De dévoiler des bribes de sa propre expérience. En fait, tout est déjà là. La seule question, c'est de savoir où diriger son élan dans un moment précis et de déterminer quelle tranche de vie on veut exposer. Je préfère cette seconde manière. J'ai l'impression que toutes les choses sont là, qu'elles existent. Je ne fais que tirer le voile sur certaines d'entre elles. Je n'invente rien.

Vous êtes un bon observateur.

Je m'efforce d'aller au fond des choses simples. Je préfère la simplicité extrême à l'acrobatie.

Ce jeune garçon de *L'Institutrice*, il est inspiré de votre jeunesse?

L'écriture de ce film a été motivée, entre autres, par la découverte d'une boîte remplie de poèmes que j'avais rédigés entre 4 et 6 ans. Tout ça, on me l'a raconté plus tard, je n'en garde aucun souvenir. Mon premier poème, qui est le premier entendu dans le film, est cet aveu, cette déclaration d'amour à cette fille plus âgée que moi. L'amour impossible. Je vivais alors ma première grande tragédie. Comme le personnage du film, j'entrais dans une sorte de transe mentale. Je faisais alors les cent pas en annonçant: « J'ai un poème ». Puis un jour, j'ai compris que le monde actuel n'était pas fait pour la poésie. J'étais cynique à 6 ans. J'ai donc tout arrêté et depuis je n'ai plus jamais écrit de poésie.

Lorsque vous écrivez un scénario, quel est l'élément premier qui vous motive: le cadre, le lieu? Est-ce que c'est une image particulière?

Je crois que c'est un sentiment. Je regarde autour de moi, je ressens un sentiment particulier, intangible. C'est là, soudain, que me vient cette volonté de transposer, d'adapter ce sentiment particulier à l'écran, par les images et par le son. Se joignent à cela des souvenirs, des anecdotes, des situations entendues ici ou là. Ces éléments sont là uniquement pour faire surgir ce sentiment initialement vécu. C'est comme la recherche d'un absolu insaisissable.

Dans votre court métrage *Why?*, un cinéaste raconte aux Cahiers du cinéma sa rencontre avec un film de Pasolini qui l'a bouleversé. En flash-back, le jeune spectateur en tenue militaire, entouré de ses camarades qui ne pensent qu'à danser, s'approche de l'écran et touche la toile. Il cherche à saisir cette image d'un homme nu dans le désert.

Dans ce film, le personnage pose la question que l'on n'ose jamais poser. La plus légitime également. Pourquoi? Ce « pourquoi », c'est le même que dans ***L'institutrice***, lorsque le personnage titre écoute les mots choisis par le jeune gamin poète et en cherche le sens. C'est aussi le « pourquoi » que le policier n'ose pas demander au groupe de terroristes, à lui-même, car la réponse serait destructrice. Au dernier plan du film, il commence à tâtonner autour de cette question, il commence à réfléchir, à se poser, en voyant le cadavre de la jeune fille, ce « pourquoi » qui est lié à l'existence même.

Saisir l'insaisissable, en somme?

J'aime cette idée présente dans le court métrage ***Why?***, à savoir que l'écran de cinéma ne parvient plus à séparer le film des spectateurs. Ce personnage tente d'ébranler ce matériel intermédiaire qui sépare œuvre et public. On a l'impression que le public est protégé derrière cet écran, que le film ne peut nous atteindre. J'aime cette idée de choc, de réveil. Au début de ***L'institutrice***, un homme accroche la caméra qui le filme. Le spectateur ne se sent alors plus protégé, ne se sent plus à l'écart. C'est une invitation, une immersion. Toujours bouger et ébranler, car rester sur place, c'est mourir. 24

Entretien réalisé à Montréal dans le cadre du Festival du nouveau cinéma, le 8 octobre 2016.