

Entretien avec Olivier Godin

Simon Galiero

Number 173, September 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78557ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Galiero, S. (2015). Entretien avec Olivier Godin. *24 images*, (173), 25–28.

ENTRETIEN AVEC OLIVIER GODIN

propos recueillis par Simon Galiero



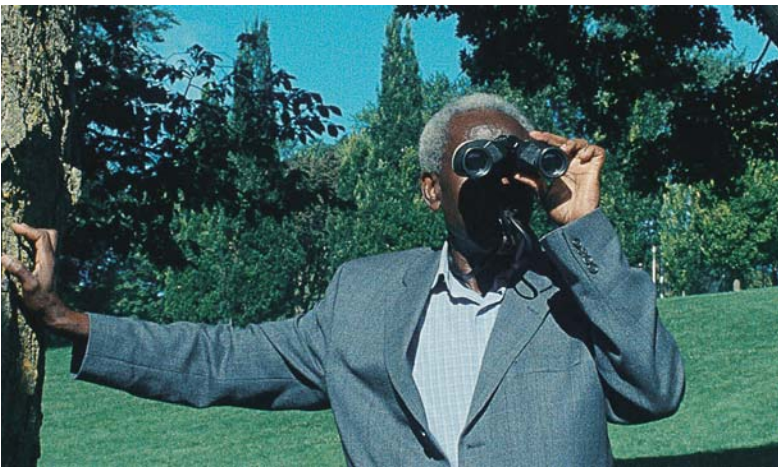
NOUVELLES, NOUVELLES (2015)

APRÈS DES ÉTUDES EN CINÉMA À CONCORDIA, OLIVIER GODIN RÉALISE À COMPTE D'AUTEUR PLUSIEURS courts métrages – entre autres *Le livre des abeilles* (2011), *La boutique de forge* (2012) et *Full Love* (2013) – ainsi que deux longs métrages, *Le pays des âmes, a jazz fable* (2011) et *Nouvelles, Nouvelles*. Ce film est sorti en salle (au cinéma Excentris) le 14 août.

En quels termes présenterais-tu tes films à ceux qui ne les connaîtraient pas ?

Je ne sais pas si j'arriverais à synthétiser, mais si je devais le faire, je dirais que je fais tout simplement des films romantiques ! Je peux même dire sans rougir que la comédie romantique est mon genre de prédilection. J'aime m'y confronter – autant la plus récente que la plus classique – pour ce qu'elle est, mais aussi pour ce qu'elle n'est pas. On va peut-être m'accuser d'une trop grande générosité à l'égard de ce genre, mais j'ai vraiment l'impression que ceux qui s'y intéressent touchent, par-delà les apparences, à une part de réalité qui appartient à nos rêves : à nos rêves les plus passionnés, ceux des fêtes du désir qui donne le goût et le vertige de la vie à deux. Par leurs vertus intrinsèques, ces comédies ne servent qu'à nourrir le rêveur en nous, l'amoureux, le fou. Et comme le sentiment de durée est assez difficile à rendre au cinéma, surtout lorsqu'il est question

d'amour, l'idée de réconciliation au sein d'un couple ne peut être approfondie, et donc n'être que timidement suggérée à l'issue du récit. C'est un peu ce qui me fait penser que ces films ne s'adressent finalement qu'à nos pulsions. Pour toutes ces raisons, je vois la comédie romantique comme une branche discrète d'un cinéma fantastique ramené à une dimension quotidienne. Elle s'appuie sur nos réflexes barbares pour construire avec masques et tambours des intrigues futiles, mais aussi inventives, afin de nous montrer sous un visage triomphant dans nos rapports amoureux. Même si la part d'ambiguïté y est minime, il n'en demeure pas moins que même si ces objets curieux semblent vouloir accoucher d'une version idéalisée de la vie amoureuse, on y trouve au bout du compte des choses plus tristes (dans leur naïveté) que joyeuses. Cela me permet de penser qu'à l'état amoureux, nous ne sommes rien d'autre que l'*étouffe de nos rêves*, pour citer Shakespeare.



FEU DE BENGALE (2014)

Qu'est-ce qui motive ton écriture par rapport aux acteurs?

Je pense qu'on est plusieurs réalisateurs à préférer écrire spécifiquement pour certains acteurs. Lorsque ce n'est pas possible, dans mon cas, un important travail de réécriture s'opère lors des séances de lecture qui précèdent le tournage. Parfois, dans l'écriture, l'acteur précède le personnage. Son essence est le moteur. C'est aussi parfois un désir de retravailler avec untel dans un contexte X qui provoque l'écriture. S'ajoute ensuite ce qui s'invente par la parole, comme au théâtre où la générosité à cet égard est assez fulgurante (plus qu'au cinéma en tout cas). Souvent, ce sont les dialogues que je vais écrire en premier et c'est lorsque j'entends ce que j'ai écrit que j'arrive à comprendre ce qui fonctionne et ce qui ne fonctionne pas. La musique d'une voix est très stimulante. Quand j'ai écrit *Danger of Death*, je ne connaissais pas encore Brian Wright. Je m'étais donc imaginé William Powell dans le rôle. Le bel anachronisme! Lorsque j'ai rencontré Brian Wright, je lui ai montré *My Man Godfrey* (de Gregory La Cava, 1936). Dans ce film, William Powell, en clochard, est d'une incroyable justesse parce qu'il ne cherche jamais à rendre crédible l'image du clochard qu'il interprète. C'est le contraire de l'exemple du garçon de café de Sartre qui joue pour se persuader lui-même et se confondre avec sa fonction. William Powell joue et est tout à la fois. Du moins, c'est la science de son jeu. En parfaite maîtrise de son essence, il arrive à la communiquer sans artifice et avec une élégance habitée par son énergie. Brian Wright, a dû tout de même amener beaucoup de lui-même pour arriver à se transformer de l'intérieur. C'est souvent ce qui m'importe de ressentir. Évidemment, il ne pouvait pas qu'imiter. Enfin, je m'éloigne de la question, mais le personnage-acteur-William-Powell (ou plutôt le goût d'entendre sa voix pour son rythme, sa générosité qui s'opère dans le sens de la douceur) était le point de départ de ce conte.

Et comment travailles-tu avec les comédiens en tournage?

Ce que je demande est assez précis, mais sans coincer l'acteur ni lui prendre la main. Au final, un acteur en vient à se diriger

lui-même à partir de mes indications. Si je demande à un acteur de dire une réplique plus rapidement qu'une autre, je m'attends à ce qu'il trouve lui-même la raison qui pousserait son personnage à la dire ainsi. S'il n'y arrive pas, je peux évidemment l'aider. Je pense aussi que la direction d'acteur se fait beaucoup dans le rapport au cadre (c'est le cas chez Ozu par exemple), c'est-à-dire, dans la façon dont le spectateur reçoit l'énergie véhiculée par le comédien. Je sais que j'y pense souvent et que les acteurs avec qui j'ai travaillé n'intègrent pas nécessairement cette notion à leurs considérations sur le dialogue, les gestes ou la scène. Enfin, comme ils n'ont pas accès au découpage (lorsqu'il y en a un), cela n'est même pas une possibilité.

Ces aspects de comédie dans tes films se traduisent souvent par des rythmiques presque burlesques.

J'aime le jeu, ce théâtre dans le film qui devient davantage un débordement de la réalité qu'une façon de l'interpréter, ces dédoublements possibles qui sont une des clés de *Nouvelles, Nouvelles* (le titre en est un bon indicateur). Ce goût, je pense qu'il se manifeste chez moi de plusieurs façons. Mais pour ce qui est de l'humour en général, et c'est le cas chez Hawks et Ozu par exemple, ce qui m'intéresse c'est la cohabitation du dramatique et du comique qui, sans jamais se nuire, arrivent à nourrir avec une égale importance les enjeux du film. L'humour préserve de la complaisance ou du confort du mélo. Les auteurs que j'affectionne le plus, autant en cinéma qu'en littérature, aiment à jouer de cela.

Quel rapport entretiens-tu avec les objets dans tes films? Ils y occupent une place importante.

J'aime communiquer par le biais des objets, des choses vivantes ou inanimées, comme les plantes et les ustensiles. Je passe beaucoup de temps à filmer les choses qui entourent mes personnages, des choses qui d'une façon discrète, souvent assez drôle, servent à perpétuer leur présence tout en me permettant de rythmer autrement le film. Il me semble souvent que ces objets représentent un moyen puissant et simple de révéler des présences, d'investir poétiquement le cadre, de faire concorder l'énergie des choses avec celle de la parole. D'un point de vue surtout scénaristique, il y a le téléphone qui m'inspire beaucoup et qui est un objet merveilleux. Le téléphone crée un monde, à l'autre bout du fil, qui se fait et se défait par la voix. Il permet de générer des rencontres, mais aussi de l'attente et de l'espoir. Il peut être quotidien et fantastique à la fois; sans que ce soit forcé, réduire ou produire des perspectives. Il y a tout cela dans le téléphone.

Vers la fin de *Nouvelles, Nouvelles*, il y a une séquence de rêve qui transcende l'approche psychanalytique pour nous donner à revivre ce sentiment tragique et furtif, diffus en même temps que d'une grande clarté, comme peuvent l'être certains détails des rêves. Une sorte d'émotion existentielle qui cristallise dans un moment envoûtant, qu'on reçoit à la fois comme la chose la plus tangible et la plus indéfinissable qui soit. Peut-être que la

force de cette émotion vient de ce tout ce qui précède dans le film avec lequel elle ne rompt pas, mais dont elle devient au contraire l'extension « épiphanique » ?

Je suis content de ce que tu me dis, parce que la crainte que cette séquence vienne rompre avec ce qui la précède m'a habité en l'écrivant et en la montant. C'est une scène dont je suis assez fier dans la mesure où elle n'était pas dans le scénario qui comportait des éléments beaucoup plus directs au départ. Elle est le résultat du doute. En création, l'incertitude me semble un beau moteur. Il faut savoir le reconnaître et ne pas en être gêné, surtout à l'égard de ses collaborateurs. Cette scène est donc le fruit d'une réécriture qui s'est opérée pendant le tournage. Certaines choses ne fonctionnaient pas et, plutôt que de persister, j'ai préféré partir dans une autre direction. Il faut savoir que nous avons tourné *Nouvelles, Nouvelles* en seulement dix jours et que nous ne nous autorisions qu'une ou deux prises. Comme le film est tourné en pellicule avec très peu d'argent, je n'ai visionné les chutes qu'après le tournage. Ce sont de bonnes conditions pour mûrir des réflexes qui font du scénario davantage un canevas qu'une liste d'épicerie. Les images que nous filmions restaient dans nos têtes, la mienne et celle de Miryam Charles (directrice photo), ce qui ne pouvait que les rendre plus précieuses, plus diffuses. Cela a sûrement contribué à ce que tu décris.

C'est un peu injuste de n'aborder qu'un seul de tes courts métrages mais, à choisir, il me semble que, parmi ceux-ci, *Full Love* trouve un bel équilibre entre l'aspect volontairement diffus de la narration et quelque chose qui, malgré tout, nous laisse des impressions claires avec un enchaînement précis et cohérent. Perçois-tu cela toi aussi? Qu'est-ce qui t'a inspiré à faire ce film?

Il y a une simplicité dans *Full Love* qui est toute scénaristique et qui est le propre de la comédie romantique, soit de faire de l'amour l'enjeu principal, de jouer d'abord de son absence; ensuite, du fait qu'il devient indispensable en s'articulant autour du désir; finalement, de sa perte, de sa fragilité et ultimement, de sa reconquête – matinale, puisqu'en amour, le sentiment de conquête est matinal ou il n'est que futile. À travers ce schéma, j'ai joué de mes obsessions, et lorsque nous avons trouvé les lieux de l'action – seulement deux ou trois jours avant le premier jour de tournage –, les choses ont commencé à prendre forme. Il faut dire que le scénario de *Full Love* n'était qu'une suite de dialogues. Il n'y avait pas de descriptions de personnages, de lieux, de précisions temporelles, etc.

En regardant *Nouvelles, Nouvelles*, je retenais peu d'éléments narratifs, ce qui ne veut absolument pas dire qu'ils sont absents. Mais si j'avais cherché à les suivre plutôt que d'accepter qu'ils agissent à un niveau de réception plus inconscient ou moins direct, j'aurais sûrement été agacé. As-tu conscience qu'on peut recevoir tes films de cette façon, que c'est même nécessaire pour les traverser?

Oui. En fait, cela m'est apparu évident une fois en montage. Je reviens toujours à cette phrase de Godard: « Il vaut mieux prendre que comprendre. » Ce qui me perd (ou plus



NOUVELLES, NOUVELLES (1), LES BRIGANDS DE L'HÔTEL BLEU (2-3) et FULL LOVE (4)

vraisemblablement le spectateur) dans cette forme de récit, c'est que j'aime raconter les choses par la bande, explorer également la dimension quotidienne et onirique de la vie des gens et ne jamais accorder un traitement particulier à l'un ou à l'autre. Je prends aussi un malin plaisir à imaginer mes personnages dans plusieurs situations, les plus banales (acheter du lait) comme les plus extraordinaires (provoquer en duel des brigands). Au risque de m'éparpiller un peu, ces exercices me fournissent beaucoup de matière, trop parfois. Ils me permettent d'explorer des zones plus grises, moins « nécessaires » au développement de l'intrigue. Une fois en tournage, j'aime m'attarder à ces moments, notamment dans *Nouvelles, Nouvelles*, par le biais du rêve. Ce gris narratif et ces digressions nombreuses, qui génèrent néanmoins un sentiment d'unité, invitent doucement à l'impossibilité d'une lecture d'ensemble (du moins, sur le coup). Cela me plaît.

Qu'est-ce que cela génère pour toi ?

J'imagine que, d'une façon assez évidente, le spectateur n'aura jamais l'impression d'avoir toutes les cartes en main. Pour moi, l'idée n'est pas de m'amuser à ses dépens, mais bien de le garder stimulé. En tant que créateur, ça me permet également de maintenir le film vivant, d'en renouveler les possibilités tout en me permettant de garder des portes ouvertes pour de futures réécritures (la dernière étant celle qui s'opère dans la salle de montage). En faisant un film de façon artisanale, je

quelque chose de brouillon que j'espère généreux et qui invite le spectateur à une vive participation.

On sent chez toi un désir et une affection pour le récit.

Je pense que je suis resté attaché à cette idée de quête. Surtout lorsqu'elle est traduite par quelque chose d'intime, par la douceur. Ce goût me vient très certainement de l'enfance. Et je n'ai jamais cessé de le cultiver. Je pense à la linéarité pourtant banale de mes premiers grands coups de cœur cinématographiques. Le film *Commando* (de Mark L. Lester) par exemple que, très jeune, je m'étais appliqué à « novelliser ». Il est de ce cinéma qui, par une candeur qui relève de la fable, appartient davantage à la mythologie. Ainsi, j'étais enfant et, par la grâce de ma naïveté peut-être, je me voyais prendre le relais d'une expression artistique que je jugeais valable et nécessaire. C'est encore, je pense, ce que je poursuis aujourd'hui, seulement avec une plus grande lucidité et un sérieux qui gâte parfois le plaisir que je prenais autrefois à me faire raconter des histoires. *Commando* est un film qui m'a longtemps fasciné par son énergie brute et sa violence trop exagérée pour n'être que divertissante. Il devient, avec le temps, un film qui a arpenté l'imaginaire, qui a cerné l'enfant en moi, et sûrement plusieurs de ma génération. Comme *Nouvelles, nouvelles*, c'est peut-être un film de Noël qui s'ignore. Il en a toute la générosité en tout cas. ²⁴



FULL LOVE (2013)

pense évidemment à *Nouvelles, Nouvelles* qui a été réalisé sur plusieurs jours, le choix de concentrer ses énergies sur un élément implique nécessairement une conséquence douloureuse, celle d'en accorder moins aux autres. Cette dynamique oblige des ajouts, des omissions et des sacrifices qui génèrent l'élan narratif du film, mais qui sur le coup, participent surtout, j'ai l'impression, à engendrer un certain éparpillement. Le résultat final a donc, dans ce sens, un petit

