

Entretien avec Jean-Claude Guiguet

Janine Euvrard et André Roy

Numéro 66, avril-mai 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22743ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Euvrard, J. & Roy, A. (1993). Entretien avec Jean-Claude Guiguet. *24 images*, (66), 7–11.

entretien avec

JEAN-CLAUDE GUIGUET

Propos recueillis par Janine Euvrard et André Roy



Louise Marleau et Jean-Claude Guiguet

24 IMAGES: *Parlons, si vous voulez bien, de l'origine du film, de son idée de départ et de son développement. C'est une libre adaptation d'une nouvelle de Thomas Mann?*

JEAN-CLAUDE GUIGUET: L'idée de départ est très marrante puisqu'elle ne vient pas du tout de Thomas Mann, qui ne m'est pas un auteur de chevet. Il se trouve simplement qu'à la fin des années 70, j'ai raconté à un ami cinéaste, Benoît Jacquot, la mort de ma mère. Trois mois avant sa mort, un fabuleux rajeunissement s'était produit en elle. Je ne l'avais pas vue depuis huit mois et j'ai trouvé en face de moi une jeune fille. J'étais absolument émerveillé et en même temps inquiet. Mon père et mes frères ne se sont rendu compte de rien. Puis il y a eu trois mois après une hémorragie soudaine, foudroyante, qui était le symptôme de ce mal en elle complètement invisible. Benoît Jacquot m'a dit: «C'est très étrange, parce que Mann a écrit une nouvelle que personne ne connaît, qui est exactement l'histoire que tu viens de me raconter.» J'ai trouvé avec difficulté la nouvelle et j'y ai vu ma propre histoire, sauf que tout se passait en 1920, à Düsseldorf, au bord du Rhin. J'ai repris le canevas de la nouvelle, j'y ai ajouté mon histoire, mes propres émotions, et j'ai fait le film. Je me suis obstiné à le faire dans la mesure où il était lié à quelque chose de profondément ancré en moi, qui était de l'ordre d'une douleur inguérissable.

Le projet date de la mort de votre mère ou plus tard?

J'ai raconté l'histoire à Benoît Jacquot dix ans après la mort de ma mère. Et en lisant la nouvelle de Thomas Mann, je me suis dit que *Le mirage* serait mon prochain film, qu'il raconterait la mort de ma mère. Ce serait un film sur la mort et la résurrection, sur la transfiguration.

Madame Tümmler atteint un tel bonheur, une telle joie, un tel amour, mais pour en mourir. N'y aurait-il pas l'idée de châtement, de la punir pour sa jouissance?

Il n'est pas question, pour moi du moins, du moindre châtement dans cette mort, parce que le regard que je porte sur elle n'est pas de cet ordre. J'accompagne Madame Tümmler comme si c'était moi; je me mets à sa place; donc, à aucun moment, je suis au-dessus d'elle, plus malin, plus intelligent qu'elle. La notion chrétienne de culpabilité, de punition est totalement absente du film. Le film n'est qu'une perception vitale et sensuelle du monde, et ma vérité, ma morale et ma philosophie ne passent que par là.

Mais il y a la notion du Mal qui est présente?

Oui, mais qui ne peut être apparentée au châtement, parce que le Mal est avant elle, avant la rencontre avec Ken, parce que le

Mal est en nous. La mort est immanente à la vie, puisqu'elle est en nous dès la naissance. Là, se trouve pour moi, le mirage. La mort n'est pas seulement en nous, mais aussi dans le monde physique. Ce qui explique qu'il existe durant tout le film un rapport entre le monde matériel et physiologique. Le lac meurt; les vignobles sont détruits par un virus invisible. Derrière la lumière que nous prenons et vers laquelle nous allons, se cache une menace mortelle. C'est le monde de Mizoguchi.

Vous avez modifié la fin de la nouvelle de Thomas Mann. Pourquoi?

Comme tout le monde, j'aurais souhaité donner à Madame Tümmler sa dernière nuit d'amour avec Ken, mais je ne pouvais pas dans la mesure où j'aurais trahi la structure de la nouvelle. La beauté du film réside dans cette nuit qui n'a pas lieu. Mais j'ai mis autre chose, qui n'est pas chez Thomas Mann: je fais venir le jeune Américain dans la chambre de Maria Tümmler, ce qui fait une énorme différence. Ken va mettre sa tête sur la poitrine de cette femme aimée et elle va lui caresser la nuque. Ce geste remplace la nuit d'amour, une nuit plus brève, mais plus intense que cette nuit qui n'a pas eu lieu. C'est pour ça qu'on ne peut pas parler de châtiement concernant Madame Tümmler, d'autant qu'il y a un travail sur la sérénité qui se propage lentement en elle. Quand elle parle à sa fille Anna, ses derniers mots sont: «Ne parle pas de la cruauté de la nature, je ne lui en veux pas.» Simple, chez elle, la mort a pris le visage de l'amour. Tout en étant une héroïne d'aujourd'hui, elle rejoint les grandes héroïnes amoureuses, celles qui ont marqué l'Histoire des mythologies, comme Iseult, Juliette.

Sa mort n'est donc pas du tout négative?

Non! En fait, j'ai réalisé ce film pour essayer d'apprendre à mourir. Je suis très proche de Montaigne dans ce film. Mourir s'apprend tous les jours. Et je l'ai appris aussi avec *Le mirage*. J'ai été quand même bouleversé par ce que j'ai vu de la mort. J'ai vu ma mère mourir avec cette extraordinaire sérénité qui suit les grandes souffrances. Les dernières heures sont très douces, on s'étend lentement comme une petite flamme, avec calme, ce que j'ai essayé de rendre dans le film, en filmant des choses très simples. Par exemple, la dernière phrase de Maria est: «Ouvre la fenêtre, j'étouffe.» C'est une chose simple, complètement de l'ordre physique, puisqu'on manque d'air quand on meurt, on ne peut plus respirer. En même temps, lorsque la vie s'éteint, on a l'impression que le printemps est là, que le soleil est radieux, que le chant des oiseaux reprend possession du monde. Que l'on soit mort ou vivant, rien ne change fondamentalement dans l'aspect extérieur des éléments, dans la nature. C'est pourquoi le dernier plan du film est essentiel pour moi, avec la fenêtre ouverte sur la nature.

Cette nature est pourtant cruelle par son indifférence...

Oui. Mais sa présence tient à une question de narration: les deux femmes, la mère et la fille, naissent de la nature comme le montre le début du film. Il y a d'abord une série de plans qui accompagnent le lied de Strauss, qui mêlent les saisons dès le générique d'entrée. Je montre que la nature est capable de tout

puisque il y a quatre plans qui mêlent les quatre saisons. Puis il y a le plan où elles vont entrer, elles viennent comme si elles naissaient de la nature. Elles sont de dos, on ne sait pas encore qui est la mère et qui est la fille. Elles marchent un bon moment de dos, ce qui intrigue le spectateur. Et tout à coup la mère se retourne, elle est dans l'ombre, la nature s'est débrouillée pour qu'elle soit là, tandis que la fille est dans la lumière. Déjà, par là, je signifie qu'elle est touchée par l'aile de la mort. Puis elle passe ensuite à la lumière, elle est à nouveau vivante.

Il y a aussi une autre modification que vous avez apportée à la nouvelle de Mann, c'est l'ajout du personnage de Jeanne. Pourquoi?

Parce que j'avais besoin d'un personnage incarnant un équilibre supérieur dans ce monde de passion, de chaos, dans lequel n'existent pas de père ni de lois. Il fallait un personnage qui, de par son modèle, agisse comme une force discrète. Jeanne sait tout avant tout le monde, elle devine, elle comprend, elle compatit, elle ne juge pas. Elle est un peu moi par rapport aux personnages. Il y a une scène fondamentale dans *Le mirage*, celle qui se déroule dans la montagne, avec Maria et Jeanne. Jeanne va lui expliquer qu'elle demeure fidèle à un mort: elle aime un mort, un homme qui n'est plus là, elle continue de vivre avec lui. Ce qui signifie qu'on peut aimer quelqu'un qui est absent et, donc, que l'amour ne tient pas nécessairement dans cette nuit que réclame Madame Tümmler. Maria le comprendra à la fin quand elle remerciera Jeanne. Jeanne est un élément fondamental du film. C'est elle qui prend la jeune fille à la fin et l'amène à la fenêtre ouverte.

Tout compte fait, Le mirage est un film de femmes, sur les femmes. Les personnages masculins sont presque inexistantes ou, à tout le moins, insignifiants. Comment un personnage comme celui de Louise Marleau peut-il s'amouracher de ce petit Américain?

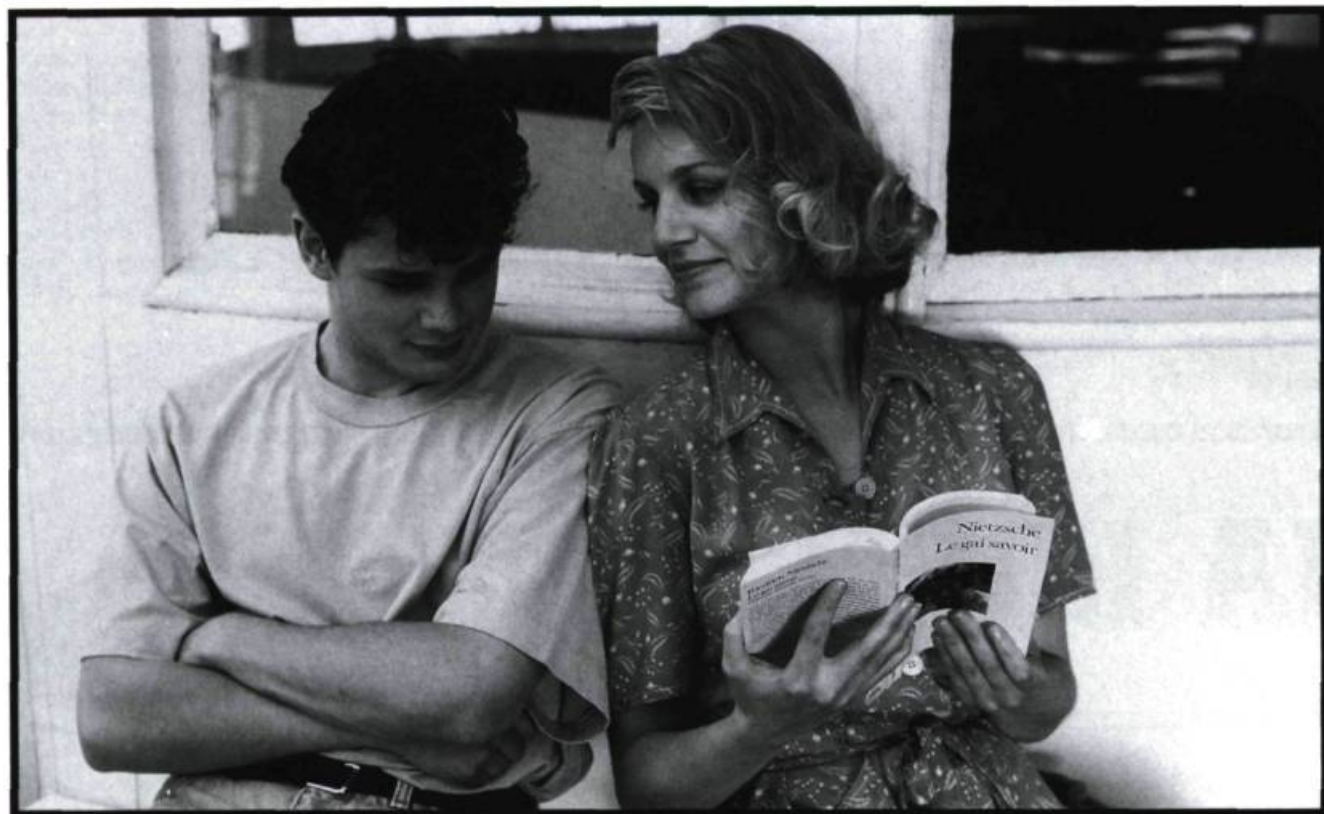
C'est une très bonne question. Parce que la clé du film se trouve dans ce déséquilibre. Le danger était que Ken soit fascinant pour tout le monde, autant pour la famille Tümmler que pour le spectateur. Or Madame Tümmler devait s'éprendre de quelqu'un qui soit une pauvre figure masculine, car c'est sa passion et son désir qui magnifient Ken. Elle invente un Ken idéal, supérieur à ce qu'il est. C'est une donnée fondamentale de l'amour de magnifier nos objets de désir. C'est l'éternelle histoire de Swann et d'Odette. Il se trouve qu'effectivement les trois personnages féminins sont superbes, sublimes. J'ai alors essayé de contrebalancer la déficience de Ken par la grâce du jeune Allemand, le fils de Madame Tümmler, qui n'a pourtant pas un très grand rôle, mais qui est fondamental dans l'équilibre du film. On ne peut pas le mettre sur le même plan que l'Américain, puisqu'il possède une lucidité face à la vie, une grâce extraordinaire. D'abord insouciant et malicieux, il va très vite comprendre la menace mortelle qui pèse partout. C'est lui qui en parle le premier. Il va mûrir, il va souffrir, il deviendra un adulte. Lorsqu'il court sous la pluie et qu'il pleure, il a compris qu'il ne verra plus sa mère vivante, que tout est fini.

Vos dialogues sont très écrits, mais ils ne sont pas littéraires. Ils participent d'une mise en scène qui veut élever les choses, qui fait



«La force discrète de Jeanne» (Véronique Silver). Un éblouissant personnage de femme.

Frère et sœur. Marco Hofschneider et Fabienne Babe.



du Mirage un film loin de toute trivialité. On aimerait que vous nous parliez de votre conception de la mise en scène.

Je vais vous le dire: je suis l'un des derniers Mohicans, car figurez-vous que je pense que le cinéma est un art. Donc pour moi, je suis obligé lorsque je tourne un film – et j'en fais un tous les cinq ans – de ne pas me contenter de photographier la réalité. Je dois la transformer. Je suis rilkien, pour ne rien vous cacher. Mon auteur de chevet, c'est Rilke. Pour lui comme pour moi, et c'est pourquoi je lui suis fidèle, il n'y a pas d'art si on ne transforme pas la réalité en splendeur, en beauté. Avec *Le mirage*, j'avais la matière qui me permettait de transformer complètement le monde. Il fallait que tous les éléments qui entrent dans ce monde, au fond horrible, soient décalés par rapport au naturel. Il fallait que les dialogues soient plus écrits, que les costumes soient plus beaux, que le décor soit plus beau que la norme. Tout devait aller dans le sens d'une harmonie, supérieure à une photographie du réel. Ainsi, je ne peux pas me payer une scène où on va manger à la table. Le moindre geste, le moindre mot, la moindre attitude doivent recréer cette harmonie. Ce qui est merveilleux avec les interprètes du *Mirage*, c'est qu'ils ont compris dès les premiers jours du tournage qu'ils étaient dans un autre monde. Ils tâtonnent un peu, mais ils s'aperçoivent que la salle à manger est trop blanche, que les chandeliers sont rouges, qu'il y a des cerises rouges sur une nappe blanche, qu'on renverse un verre de vin rouge. Ils sentent très vite qu'ils sont ailleurs, qu'ils vont participer de cet équilibre général dans la construction du film. Louise Marleau arrive en pantalon au tournage, mais elle sait qu'elle sera quelques instants plus tard en Sonia Rikyel, en tailleur blanc, et qu'elle sera magnifiée.

Le mirage est une coproduction, mais c'est surtout un film européen, et pas du tout un film français, dans le sens hexagonal du mot. Est-ce qu'on a tort de penser ça?

Du moment où j'ai pensé que le film se situerait en Europe, j'ai compris une chose qui ne se trouve pas chez Thomas Mann, du moins je le pense, c'est que Madame Tümmeler incarne une certaine idée de l'Europe, qu'elle l'incarne presque à son insu. Ce n'est pas l'Europe de Maastricht, ni l'Europe des chevaliers de

l'industrie, des boursicoteurs, de l'économie de marché. C'est l'Europe de Goethe, de Madame de Staël, de Schiller. Ken, l'Américain, est fasciné par cette Europe, par son histoire. Maria n'est pas dupe de cette Europe des civilisations que Ken vient chercher. Et elle est en train de mourir, elle va mourir comme l'Europe va mourir en abdiquant sa culture, pour imiter la culture américaine. Madame Tümmeler va commettre une faute impardonnable: elle va tomber amoureuse d'une image de l'Amérique assez pauvre, assez banale, assez idiote. Ken est un être plat, vide; en un mot, c'est un con; il est l'exemple même de la sous-culture américaine. C'est un ersatz de l'Amérique. Alors, je voudrais exalter une certaine idée de l'Europe, mais je crois que mon combat est perdu, parce que le pouvoir central en Europe a les yeux de l'Amérique et fabrique des modèles uniformes, unitaires, et qu'il anéantit tous les particularismes culturels. C'est le pouvoir de la consommation, et dans cette société, on doit produire des films consommables immédiatement.

Vous avez réussi à éviter tous les travers de la coproduction et qui font que tous les films perdent leur singularité dans ce genre d'aventure.

Là, j'ai réussi un tour de force, car c'en est un, de ne pas être tombé dans aucun des pièges qui m'étaient tendus, parce que j'ai utilisé le fait que j'avais la Suisse et l'Allemagne. Et j'ai eu cette chance magnifique de prendre ce jeune Allemand, Marco Hofschneider, et de lui avoir fait garder son accent. Ma première idée était de le faire doubler, mais les idées sont généralement mauvaises conseillères. Quand j'ai vu ce garçon apprendre phonétiquement son rôle, parce qu'il ne connaissait pas un mot de français, j'ai compris qu'il fallait garder sa voix. Je l'avais choisi pour son visage, mais sa voix s'est révélée elle aussi extraordinaire. Il n'y a pas eu de trahison car, par son accent, il rappelle son père à sa mère, il porte le deuil de son père par sa voix, dans un monde sans père ni lois. Ce qui est formidable, c'est que je m'en suis rendu compte après. Ce qui m'a beaucoup aidé aussi, c'est le Canada, avec Louise Marleau, qui n'a pas d'accent québécois; elle l'a quand elle joue au Québec, mais ici elle a un accent provincial français, pas cet accent parisien des actrices du cinéma français. Or Mada-

LA BOÎTE NOIRE

Verhoeven, Cronenberg, Schroeder, Anger, Deren, Pagnol, Gainsbourg, Tati, Keaton, Avery, Ferreri, Altman, Russell, Lombardi, Powell, Gillian, Greenaway, Forcier, Jarmusch, Carle,

Clouzot, Roeg, Wajda, Trotta, Pasolini, Von Stroheim, Fassbinder, Demme, Kazan, Cukor, Wyler, Capra, Pabst, Murnau, Saura, Mizoguchi, Kurosawa, Ophüls, Zulawski.

«Une nature capable de tout»

Maria (Louise Marleau) et Jeanne (Véronique Silver).

me Tümmler n'est pas parisienne. Pour moi, Louise était un bonheur absolu, et en plus, elle avait un visage inédit pour nous. Elle était parfaite sur toute la ligne.

Comment en êtes-vous arrivé à choisir Louise Marleau? Est-ce le coproducteur canadien qui vous l'a suggérée?

Il faut dire que le rôle avait été écrit pour Françoise Fabian, avec qui j'avais déjà tourné. Il faut dire aussi que *Le mirage* devait se faire en 83 et qu'il a capoté à cause de sordides questions de droits. Huit ans ont passé, on m'a cédé les droits. Il a fallu alors que je réécrive les dialogues, d'autant plus qu'il y a maintenant cette menace mortelle qui pèse sur l'amour et le désir. Quand le projet s'est finalement monté en 91, Françoise Fabian n'était plus libre. Qui vais-je prendre? Tout à coup, je me suis dit: «Mais la psychologue dans *Anne Trister*, de Léa Pool, est géniale.» Je suis retourné voir le film. J'ai appelé mon producteur, qui a contacté Richard Sedler à Montréal, en lui disant qu'il avait un rôle pour Louise Marleau. On a envoyé le scénario, Louise l'a lu, et mon producteur m'a dit: «Elle attend votre appel à 18 heures, voici son numéro.» Je lui ai téléphoné en me disant que j'allais pouvoir vérifier si elle avait un accent, et qu'est-ce que j'ai entendu? une femme parfaite, et qui accepte de jouer. Je lui ai dit merci et lui ai promis qu'elle serait inoubliable. C'est alors que les Canadiens ont mis de l'argent dans le film, ce qui m'a beaucoup aidé, car je n'ai manqué de rien. Je suis fier que le film sorte à Montréal et fier de Louise Marleau, qui est tout simplement une des grandes actrices actuelles. ■



CARRÉMENT

LA BOÎTE NOIRE 4450, rue St-Denis, 2^e étage 287-1249



Imaginons un peu que la Boîte Noire soit un film. Sûrement celui d'un jeune réalisateur. Pas hermétique, pas con non plus. Possiblement à contre-courant. Le genre qui finalement

se taille une place au box-office au grand dam des comptables et autres vendeurs de balayuses, ébahis. La critique: une vidéo-boutique qui affiche une **V**ision **O**riginale.