

Entretien avec Vatché Boulghourjian

Vous avez évoqué dans vos entretiens les origines du film, notamment vos lectures et votre volonté d’aborder la guerre libanaise qui vous a marqué. Est-ce que le choix de l’année 1988, celle de la naissance de Rabih, a une signification particulière ? Fait-elle allusion à des événements précis de la guerre ?

Plutôt que de faire allusion directe à un évènement précis de la guerre civile, le film fait référence à divers agissements violents similaires commis par tous ceux qui ont fait la guerre. L’année 1988 marque le début de la fin, quand l’absurdité de la guerre avait culminé au niveau de la brutalité intestine. Selon Elias Khoury : “le pays était devenu une boucherie.... La guerre n’avait plus aucun sens – elle était juste en train de se répéter. C’était la réalité. Mais c’est très dur de le dire à ceux qui, du moins pour certains, sont toujours en train de faire la guerre.” (Entrevue avec Robyn Creswell pour la Paris Review, N. 200, Printemps 2017, pp. 20-50.) Comment ce passé a-t-il forgé nos vies? Comment pouvons-nous nous définir si nous ne pouvons expliquer un traumatisme qui a laissé une empreinte sur notre vie aujourd’hui? Quelle était la nature de ce traumatisme qui nous a amenés là où nous sommes? Le film ne traite pas un évènement en particulier, mais les répercussions de la guerre après que la violence physique ait pris fin, l’affectation d’une nation à travers le drame d’un seul individu. Tant que le récit collectif est indéterminé et le passé nié ou irrésolu, le présent reste incertain.

Vous avez délibérément évité les connotations confessionnelles dans les prénoms et les noms des personnages et des lieux, ainsi que la reconstitution des drames vécus par Rabih. Le rappel du passé se limite à la transmission orale.

Il ne s’agit pas d’accuser un camp en particulier puisque la barbarie était omniprésente. Le film traite du coût humain de la guerre. S’il y a une réflexion politique dans le film, ce serait la dénonciation de l’échec même de la politique. Des guerres ont été relatées à travers des histoires orales depuis l’Antiquité. En l’absence de tout récit authentique, la transmission orale a remplacé l’historiographie écrite et les rapports individuels qui représentent leur époque, et qui reflètent des expériences emblématiques de toute une génération. Le danger dans ces récits non officiels réside dans le fait que les histoires contées pourraient faire partie du folklore, et donc il y a risque de représenter l’Histoire comme un mythe et non comme une expérience vécue. Ainsi, victimisation ou héroïsme sont des notions souvent exagérées, embellies, ou complètement ignorées. La véracité ou l’importance de la responsabilité ne préoccupent pas les conteurs. Le film traite de cette réalité, une réalité tangible, d’un problème qui a été modifié, transformé par des histoires racontées et qui doit être résolu. Le fondement même d’un film est la narration. Je pense que le cinéma est le médium idéal pour explorer la présence et le pouvoir qu’exerce une narration - orale ou écrite, fictive, réelle ou manipulée - sur nos vies.

Barakat Jabbour est talentueux et émouvant dans le registre musical, mais pas toujours spontané et à l'aise dans les scènes dialoguées et les confrontations avec ses interlocuteurs (Les agents de la Sûreté Générale, les explications avec Hisham...). Comment l'avez-vous dirigé ?

Depuis le début, j'étais déterminé à caster un non-voyant pour jouer le rôle principal. Mais je n'avais jamais vu de films où la cécité était traitée comme un fait réel, où les non-voyants étaient des individus issus d'une famille ordinaire, attentionnée, qui allaient à l'école, qui avaient de l'ambition, qui s'efforçaient de s'intégrer dans la société comme tout le monde. En fait, les personnages aveugles étaient toujours joués par des acteurs voyants. Le résultat est une imitation de préconceptions sur la notion de cécité où le protagoniste avance soit à tâtons, soit avec une canne et porte souvent des lunettes de soleil. Il est soit une victime, soit un sage qui à un moment donné du scénario va avoir une tirade philosophique. L'aveugle est interprété finalement comme un être exotique. Ces préjugés débordent sur la stylisation même des films: les prises de vue floues, les sons et effets sonores exagérés...

Quand je commence un projet, je me donne entièrement à l'univers du sujet. C'est à moi d'apprendre de cet univers, et non d'y projeter ou d'y imposer mes idées préconçues. J'essaie d'adhérer au réalisme de l'histoire autant que possible. Le processus d'ancrage du film dans le réel passe par la création des situations existant dans le scénario. Aussi, pourquoi nier le droit à quelqu'un de jouer dans un film, de se représenter entièrement, surtout s'il est aussi doué que Barakat Jabbour? Il était important pour moi de travailler avec un acteur aveugle et d'abolir tous les tabous selon lesquels l'"invalidé" n'aurait pas sa place au cinéma. Le but du film était aussi de renverser les préconceptions et d'interroger des terminologies très ancrées dans nos sociétés – comme par exemple, être dans l' "illusion" ou dans le "leurre" serait remplacé par "être aveuglé". En ancrant le film dans le réel autant que possible, l'image a la possibilité de transcender l'écran.

Diriger Barakat Jabbour n'était pas différent de n'importe quel autre bon acteur. Je ne pense pas qu'il ait été moins spontané que d'autres. Durant les répétitions, il faisait l'effort de comprendre ce que "jouer" voulait dire, et grâce à son extrême sensibilité, il a compris ma méthode quant au jeu de l'acteur, naturellement et dignement. Aussi, c'était à moi de connaître sa réalité. J'ai ainsi beaucoup appris sur la cécité durant le casting et les répétitions. Observer la vie réelle est la source qui nourrit la direction d'acteur. Les mouvements de Rabih, ses expressions faciales, sa façon de parler, font partie de la seule réalité qu'il connaisse. En fait, le langage corporel de Rabih est directement emprunté à celui de Barakat. Par ailleurs, imaginez que vous vous sentiez vous-même en danger et que toute votre existence est sur le point de s'effondrer, ne seriez-vous pas sur la défensive, ou sur vos gardes? Ne seriez-vous pas tendu si vous naviguiez dans un espace non familier, à discuter avec des inconnus? Ce ne sont que des réactions humaines.

J'ai appris plus tard que pour certains spectateurs, voir un aveugle jouer était gênant. Encore une fois, en tant que spectateurs, nous sommes habitués à voir un acteur voyant, dont les actions et les réactions sont tout de suite comprises et non jugées comme inconsistantes par l'univers du personnage même, parce qu'elles sont ancrées dans notre subconscient. A mon

avis, ces représentations ne sont que des caricatures. Mon but était l'authenticité, et non la reproduction de stéréotypes.

Le son, la musique et les chansons occupent une place capitale et très réussie. Comment avez-vous procédé ? Quel a été le rôle de Cynthia Zaven, votre compagne, et celui de Rana Eid et de l'ensemble de l'équipe sonore ?

La structure du scénario ressemble à une partition musicale, avec un thème, des variations et des refrains. Il était tout à fait naturel de mettre l'accent sur le son et la musique. J'ai eu la chance de travailler avec de magnifiques artistes qui ont partagé ma vision depuis le départ, et qui ont poussé la conception du son dans le film au-delà de ce que j'aurai pu imaginer.

Cynthia Zaven qui est compositrice et artiste sonore, a commencé à travailler avec moi sur ce projet depuis l'écriture du scénario. Elle connaît non seulement l'histoire et mon approche de la réalisation, mais a aussi composé la musique originale. Nous avons choisi les chansons du répertoire classique arabe qui allaient être chantées dans le film et c'est elle qui a travaillé les arrangements et l'interprétation. Rana Eid qui est le sound designer, a élaboré un langage sonore étoffé à plusieurs niveaux et qui s'est intégré à la musique de façon organique et a rehaussé l'image et le récit.

A travers Rana, j'ai rencontré Cédric Kayem qui a été le mixeur et preneur de son sur le plateau. Cédric a apporté sa sensibilité en anticipant les sons qui pourraient être utiles ou nécessaires en studio, si bien que quand nous sommes arrivés chez Rana, nous avons à notre disposition une très riche palette sonore.

Ce qui distingue Cynthia et Rana en tant qu'artistes de haut niveau est leur capacité à non seulement écouter et observer une scène, à en discerner le sens profond, mais de dérouter les attentes sans jamais interrompre la continuité, en innovant sans tomber dans des clichés. Elles ont poussé le matériel sonore au-delà de l'image.

Ensuite, Cynthia et moi avons rejoint Julien Perez, mixeur, au studio à Paris pour la dernière étape. Tous les ingrédients indispensables y étaient pour finaliser nos choix artistiques. Chacun de ces choix devait soit élever les thèmes ou les renforcer, de façon minimale mais rigoureuse, sans embellissements ou éléments superflus.

D'où vous est venue l'idée du violon d'Egypte ? On a l'impression que certains objets ont une histoire et un passé comme les personnages.

Les objets ont une histoire. Nous nous attachons aux objets pour une raison, même si nous ne connaissons pas leur origine. Un tapis d'Anatolie, un pendentif, un manuscrit, une bague – tout objet ayant été travaillé manuellement avec soin et amour, ou provenant de quelqu'un aux personnes qu'il aime, porte en lui l'émotion des absents. Bien que ces personnes ne soient plus là, l'objet représente l'estime qui lui a été portée, le soin avec lequel il a été créé et préservé. Des générations plus tard, cet objet persiste en tant que preuve d'affection. Que se passe-t-il quand il est adopté par quelqu'un d'autre qui en saisit toute l'affection et décide d'en prendre

soin à son tour? Rabih a la capacité de communiquer avec cet objet qu'est le violon, et d'être digne de cet amour. Il y a dans ce procédé une beauté élégiaque que je trouve profondément bouleversante.

Il y a des personnages secondaires importants : Hisham, Samar, Wissam, Omar, Aziz, Nabil, May. Chacun d'eux a une histoire et des données qu'il serait intéressant de traiter ultérieurement.

Chaque personnage doit être créé comme un être à part entière, avec son propre univers, ses histoires, sa vision de la réalité, ses faiblesses et même son hygiène de vie. Tout ceci enrichit le récit.

Je construis les histoires personnelles des personnages en écrivant le scénario. J'imagine l'endroit où ils seraient à un moment ou un autre du récit – ce qu'on ne verrait pas dans le film. Ceci permet de les représenter en tant que vrais individus plutôt que juste des personnages dans une histoire. Cela fait partie des éléments fondamentaux de la narration.

Le mensonge et le faux sont dans les situations, les explications et les justifications de tout le monde. Constituent-ils un trait de caractère typiquement libanais ou sont-ils plutôt des manifestations des mémoires de la guerre ?

Au lieu d'indices dont il a besoin pour résoudre son énigme, on raconte à Rabih des mensonges. Aucune des personnes qu'il rencontre n'est capable de lui dire la vérité. Ceci est un phénomène assez courant à la fin des guerres. Afin de se protéger ou de s'exonérer, on fabrique un passé, on le remodèle à sa guise, ou on l'enterre carrément. En l'absence de toute reconnaissance officielle du traumatisme collectif, des récits alternatifs prennent racine. Cela n'est pas exclusif pour le Liban puisque ça a toujours existé, comme nous le prouvent les textes anciens, jusque dans les cours de justice d'aujourd'hui.

En réalisant ce film, j'ai découvert une forme de psychothérapie intitulée la "thérapie narrative", où les patients sont appelés à investiguer sur leur vie et à essayer d'en créer une autre version dans laquelle ils maîtrisent le cours des événements qui auraient pu la bouleverser. Cette thérapie pourrait être suivie dans un cadre professionnel, mais les êtres humains ont toujours créé des récits alternatifs ou parallèles comme instinct de survie.

Quel est le sens de la scène où l'on suit Wissam, le chauffeur qui se rend dans l'église d'un couvent puis surplombe, d'une allée surélevée, Rabih et Aziz, alors que logiquement on devrait rester avec eux ?

Tout dans le film a une raison d'être, aussi bien thématique que narrative. L'errance dans un lieu de culte est évocatrice. Cette scène constitue un tournant pour Wissam, lui aussi à la recherche de réponses. Quelque chose l'attire à ce lieu. Dans la scène suivante où apparaît

Wissam, on apprend qu'il a décidé de revisiter ses racines dans son village dans le Sud. Chaque personnage dans le film est à la recherche d'une réponse ou d'un sens quelconque à la vie. Du point de vue narratif, nous devrions rester avec Rabih et Aziz pour ne pas interrompre le flux de l'investigation. Mais la visite de Wissam à l'église constitue une ellipse pour permettre à l'introduction de la rencontre avec Aziz de prendre fin, puisque logiquement, Rabih devrait commencer par expliquer la raison de sa visite— quelque chose qui est déjà clair pour les spectateurs. De même le rythme est important et n'a pas besoin de se baser sur une succession rapide de scènes. Le spectateur doit avoir le temps de pénétrer dans un contexte et de comprendre la réalité du monde dont il est témoin.

Samar se rétablit un peu trop vite après son renversement par une voiture et sa sortie de l'hôpital. Cet épisode ajoute-t-il quelque chose à l'histoire ?

Comme mentionné ci-dessus, tout a une raison d'être d'ordre narratif et thématique. Du point de vue du récit, l'accident de Samar ramène Rabih à la maison après qu'il ait décidé de déménager au dortoir de l'école. Ceci est un prétexte pour retourner auprès de la seule personne qui pourrait l'aider. Cela lui permet de demander à Samar à propos de May et de poursuivre ainsi son investigation. Le rapport entre mère et fils fait aussi partie de la narration. Du point de vue thématique, l'accident de Samar est un des accidents qui ont lieu dans le film sans explication, hors de la volonté des protagonistes. Les récits de Samar ne correspondent pas à ceux des témoins de l'accident de Rabih étant petit. Ceci se répète tout au long du film: des imprévus qui changent une vie sans comprendre ce qui s'est réellement produit. Un événement a aveuglé Rabih, on n'en connaît pas la nature. L'histoire est basée sur un accident qui a eu lieu dans le passé et a rendu Rabih orphelin, sans vrais papiers d'identité. Son odyssee est liée à ce moment; Pour comprendre qui il est, il devrait comprendre ce qu'il a vécu. Parallèlement, nous avons tous vécu un accident - ou traumatisme -hors de notre volonté, qui nous a menés là où nous sommes aujourd'hui, sans toutefois pouvoir l'expliquer. Que nous est-il arrivé exactement? Telle a été la question principale à l'origine de cette histoire.

Il y a une forme de suspense dans l'évolution du récit, relative à la finalité de la quête identitaire de Rabih (Trouvera-t-il à la fin ses vrais parents ?) que certains critiques ont jugée facile et systématique. Par exemple dans la revue *Positif* du mois de février 2017, Jean-Christophe Ferrari parle « d'une sorte de simplicité aiguë (notamment dans la présentation des enjeux dramaturgiques) ».

Mon objectif était d'écrire et de réaliser un film très classique, avec une histoire claire tout au long, où toute expérimentation aurait lieu à travers une méthode formelle rigoureuse. Je ne pense pas que les critiques en France qui ont mentionné la « simplicité du récit », comme Ferrari ou Tesson regrettaient mon approche. En fait je les remercie d'avoir compris que la simplicité apparente sous-entend une complexité et un travail intense. Je sais que c'était le

risque à prendre, surtout dans un monde tant obsédé par la créativité qu'il finit par céder aux artifices et aux subterfuges, et perd toute consistance et signification. Ainsi, un film devient plus centré sur son réalisateur que sur l'histoire qu'il tend à raconter. On peut toujours rester créatif dans un espace formel en se donnant entièrement à l'univers de son sujet.

Un autre critique en France a qualifié mon approche de « punk », surtout pour ne pas avoir raccourci la scène du concert à la fin du film. Telle était mon intention. Je pense que la conformité à une forme n'est pas seulement essentielle, elle peut aussi représenter un acte subversif, aujourd'hui en particulier. Ce principe a dicté tous mes choix esthétiques, du casting à l'image et au travail sur le son. Les prises de risque ne sont pas apparentes, mais elles y sont. C'est un défi qu'on se lance, et celui-ci est fondamental pour façonner son art.

Quel a été l'accueil du film en France et dans d'autres pays surtout après sa présentation à la Semaine de la critique du festival de Cannes ?

Plutôt positif d'après ce que l'on a vu et entendu. En un an, le film a fait le tour de plus de 80 festivals dans le monde. Nous avons été présents autant que possible pour la présentation. C'est toujours fascinant de voir la réaction d'un public qui n'a rien à voir avec notre passé, nos soucis, notre culture, notre musique, des spectateurs en Inde, à Sao Paolo, ou même en Angleterre, qui disaient à la fin de la projection à quel point le film leur avait parlé. Je pense que c'est ce qu'il y a de plus gratifiant pour un réalisateur.

Comment expliquez-vous l'échec commercial du film retiré des salles une semaine après sa sortie ? Il n'est plus visible que dans une salle d'art et d'essai.

Celui qui voudrait comprendre la performance commerciale d'un film devrait examiner comment est structuré le marché du film au Liban et ailleurs. J'ai fait ce film en tenant compte de l'intelligence et de l'intégrité des spectateurs. Je suis sûr que tout film qui adopte cette approche sera apprécié. La réciprocité est naturelle. J'ai toujours confiance dans le rapport avec le public. Cependant ce ne sont pas toujours les spectateurs qui décident du succès ou de l'échec d'un film.

Un deuxième long métrage après un très beau premier film, est souvent une pénible épreuve et un grand défi. Appréhendez-vous cette échéance ?

On apprend par expérience et on essaie de faire toujours mieux ; c'est le seul moyen pour moi de concevoir la réalisation comme vocation. Je suis heureux de ce que j'ai pu faire avec *Tramontane*, mais chaque projet est une expérimentation. Le plus important pour moi est de garder une éthique claire ainsi que des principes sur tous mes futurs projets pour le cinéma. L'empathie envers l'humanité, le désir de raconter une histoire et d'explorer son univers, la passion pour la rigueur cinématographique, le respect pour la discipline ainsi que la retenue, la détermination à observer et à trouver des histoires qui ne sont pas racontées – voici ce qui

m'inspire. Il faudrait aussi de l'amour pour ce que l'on fait. La beauté de l'expérimentation et l'engagement à évoluer dans son métier proviennent de cet amour.

Propos recueillis à Beyrouth en juin 2017