



## LA QUESTION DES IMAGES

### ENTRETIEN AVEC PHILIPPE BÉZIAT

LAURENT PROST

**Vous avez été invité par Antoine Gindt pour participer à la création de *Aliados* en 2013, « opéra du temps réel » pour lequel vous ferez la réalisation live. Quel est votre parcours ?**

Je suis réalisateur de films, avec une spécialité qui est la musique. Je fais des documentaires pour le cinéma autour de productions lyriques d'opéra ou de productions musicales. Pour moi, le cinéma est un prolongement de la musique. Le cinéma est une façon de faire de la musique, de composer dans le temps et dans l'espace. Lorsqu'on monte un film – ce qui est pour moi l'étape fondamentale –, les questions d'architecture, de discours, de développement sont très proches de la composition musicale. J'ai l'habitude de

**Laurent Prost.** Né en 1982, Laurent Prost est artiste performeur, dramaturge et agrégé de philosophie. Il est membre du collectif o.u.p.a, et prépare actuellement une thèse sur la performance dans le mouvement dada.

**Philippe Béziat.** Il a réalisé de nombreux films documentaires sur la musique, ainsi que de nombreuses captations d'opéras, et notamment celle, diffusée en direct, de *Ring Saga*, mis en scène par Antoine Gindt. Il a également réalisé plusieurs courts-métrages de fiction, et le long métrage *Noces* relatant la relation entre Ramuz et Stravinsky (2012). En octobre prochain sortira *Traviata et nous*, un documentaire-opéra sur le travail de mise en scène conduit par Jean-François Sivadier au Festival d'Aix-en-Provence 2011.

dire que si Verdi était né en 1900, il aurait sans doute fait du cinéma, et pas de l'opéra.

Je travaille également pour la télévision : je fais ce qu'on appelle des captations, c'est-à-dire des enregistrements de spectacles vivants. Et, dans ce cas, j'essaie d'aller à l'encontre de l'idée selon laquelle la captation donnerait le point de vue objectif sur un spectacle, celui d'un spectateur idéal qui serait placé au centre de la salle et n'interviendrait pas sur ce qu'il voit, alors qu'on sait bien que la perception du spectateur est extrêmement active. C'est ce que j'aime dans ce genre qu'est la captation : l'interprétation. J'appelle ça une interprétation car, même s'il s'agit avant tout de servir la pensée du metteur en scène, il faut la traduire dans le langage qui est celui de l'image, avec notre propre grammaire, nos positions de caméra, nos découpages, notre rythme.

Ce que j'aime énormément aussi, c'est de partager le temps de la représentation, c'est-à-dire être dans une situation où nous, l'équipe technique, on vit vraiment au même rythme que les gens sur le plateau, surtout quand on fait un direct. Concrètement, ça veut dire que moi, avec un bouton, sur un mélangeur, je dois placer les plans, positionner les caméras, et raconter tout ce qui se passe dans le même temps que celui de la représentation. Sur le plateau, on ne se rend pas forcément compte que les gens qui filment en direct ont le cœur qui bat à peu près au même rythme !

### **Vous êtes alors presque partie prenante du spectacle ?**

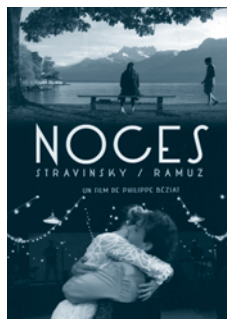
Oui, c'est vraiment cela qui me plaît : être partie prenante de la chose. Parce qu'au fond, je ne pense pas qu'il y ait autant de différence que ça entre les deux métiers.

J'ai déjà participé à des créations de spectacle vivant, notamment avec Mirella Giardelli<sup>1</sup>, la musicienne qui m'a accompagné dans le film *Noces*. Elle m'avait invité à faire un spectacle transdisciplinaire où images, sons diffusés dans l'espace, sons d'instruments anciens et textes étaient mélangés – une sorte de théâtre musical visuel dans l'espace. C'est d'ailleurs parce que cette collaboration avait été extrêmement riche que je lui ai ensuite proposé de venir dans mon domaine du cinéma pour faire ce film, *Noces*<sup>2</sup>, dont l'un des sujets est justement la transdisciplinarité, puisque c'est l'histoire de la rencontre entre un grand écrivain, Charles-Ferdinand Ramuz<sup>3</sup>, et un grand compositeur, Stravinsky<sup>4</sup>. Et ce film est un peu une tentative de faire du spectacle vivant au cinéma, c'est-à-dire d'immerger le spectateur de cinéma et de lui donner un plaisir qui est très proche de celui du spectacle vivant.

Car je pense que la salle de cinéma n'est pas loin d'être un lieu de spectacle vivant.

Il n'y a rien à faire, un film qu'on voit sur son smartphone ou chez soi, ce n'est pas la même chose qu'un film qu'on voit dans une salle avec 150 personnes autour de soi – du chaud, du froid, du bruit, et une certaine diffusion, une certaine acoustique, une certaine lumière. Par exemple, dans

**1. Mirella Giardelli.** Pianiste et claveciniste de formation, Mirella Giardelli a été l'assistante musicale de Jean-Claude Malgoire à l'Atelier Lyrique de Tourcoing où elle a assuré les fonctions de chef de chant. Elle participe régulièrement aux productions des Musiciens du Louvre-Grenoble en tant qu'instrumentiste et chef de chant. Elle crée et dirige pendant quatre années l'Atelier des Musiciens du Louvre.



**2. *Noces*.** Réalisation Philippe Béziat. Sortie février 2012.

**3. Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947).** Écrivain et poète suisse. Auteur de nouvelles, d'essais, de poèmes et de chansons, de romans, et aussi du livret de *L'Histoire du soldat* (musique de Stravinsky).

**4. Igor Stravinsky (1882-1971).** Compositeur russe, naturalisé français puis américain.

*Noces*, nous avons poussé extrêmement loin la spatialisation du son, en utilisant le dispositif 5.1 des salles pour développer une véritable écriture sonore. Une salle de cinéma, c'est un espace, on n'écoute pas le film avec un casque. C'est-à-dire que c'est aussi une scénographie, certes limitée et modeste, mais quand même...

Pour ce qui est de la scène, j'ai un modèle qui est l'opéra. Mon rapport à la scène historiquement premier, c'est l'opéra. C'est pour ça que le cinéma et l'opéra sont si proches : il y a un fantasme d'art total. Au cinéma, on est un peu le démiurge, à jouer avec toutes les disciplines, tout comme à l'opéra. Si Antoine m'avait proposé de faire des images pour une pièce de théâtre, je ne sais pas si je me serais projeté aussi facilement, parce que voilà, le chant, la musique ont une dimension...

**Dans *Aliados*, vous serez cette fois-ci au cœur même du processus de création ?**

Oui. C'est ce qu'on essaie de mettre en place avec Antoine : on voudrait que ce spectacle-là soit aussi la production d'une captation, d'un film de ce qui se passe. Il ne s'agit pas de faire des images qu'on projeterait ensuite dans la scénographie, non, il s'agit vraiment de trouver quelque chose qui soit sur deux pieds, quelque chose qui est très difficile à trouver mais qui est passionnant à chercher, à savoir qu'il y aura, d'un côté, un spectacle vivant, avec de la musique, un livret, des gens en chair et en os, et simultanément l'enregistrement, la production audiovisuelle de ça. Et ce sont ces deux aspects qui feront spectacle.

Ce sont toutes les questions qu'on se pose : est-ce que le spectacle, finalement, c'est le résultat de cette

captation, c'est-à-dire l'image ? Ou est-ce que le plateau représente l'usine à fabriquer ces images, donc la fabrication *live* d'un film ? Le spectateur dans la salle doit avoir les deux en même temps, il faut qu'il arrive à voir un objet qui est un objet hybride. Car en général, celui qui fait une captation reste, par définition, extérieur au spectacle, à la périphérie. Et là, il devient acteur du spectacle, il y a un effet miroir.

Le processus de fabrication *live* des images est très fréquent aujourd'hui dans les arts vivants : comme la lumière, les costumes ou la scénographie, l'outil vidéo est désormais intégré à la palette du metteur en scène. Mais là, ce qu'on cherche, c'est quelque chose qui à la fois rentre dans cette catégorie, mais qui en même temps inverse presque le rapport hiérarchique, parce qu'on doit voir le résultat intégral de la captation dans le spectacle. L'idée, c'est vraiment qu'*Aliados* soit un film. Antoine m'a vraiment présenté les choses comme ça : il faut que le résultat, c'est-à-dire le film, soit autonome.

### **Cette idée d'une captation intégrée au spectacle est-elle liée à ce dont parle *Aliados* ?**

Je pense que ce dispositif est très juste par rapport au livret. *Aliados* est nourri d'un imaginaire télévisuel et médiatique très fort. On rentre dans cette histoire par les images que la télé nous a retransmises de cette rencontre entre Thatcher et Pinochet, de la Guerre des Malouines, etc. Quand Antoine parle de la mémoire, de cette sédimentation de choses qu'on a vues, mais dont on ne se souvient plus très bien – sachant que c'est non seulement notre mémoire des événements, mais aussi la mémoire des deux personnages principaux, qu'ils sont

en train de perdre, ou qu'ils font semblant de perdre –, c'est évidemment la question des images qui est posée, ou celle de leur dénaturation parce qu'il y en a trop.

Ce que j'aime beaucoup dans le documentaire, et qui est très différent du spectacle vivant, c'est ce travail sur les archives. Aller chercher le document juste, c'est une chose très passionnante, il y a une saveur unique du document qu'on exhume et qu'on met en valeur.

### **Il y aura donc, en plus de la captation, des images documentaires dans *Aliados* ?**

Oui, le livret fait référence à plusieurs archives très précises. C'est une chose qui me frappe à chaque fois que je relis le livret, c'est presque écrit comme un documentaire de création, comme par quelqu'un qui se serait approprié un sujet d'histoire et qui manipulerait de manière très créative et très personnelle les éléments qui l'obsèdent dans cette histoire.

À nous, maintenant, de concevoir la manière dont on fait émerger ces documents, comment ils apparaissent, sur le plateau et donc dans notre film. Comment a lieu la rencontre entre le plateau, le corps et la voix des interprètes, les musiciens qui seront à vue, et une couche de notre pensée, de notre mémoire, de leur pensée et de leur mémoire, que seraient ces images, justement.

### **Comment cette multiplicité de temporalités s'articule-t-elle à l'idée qu'*Aliados* est un « opéra du temps réel » ?**

« Temps réel », je pense que ça veut dire des choses différentes pour moi, pour Esteban ou pour Sebastian, car eux aussi sont dans le temps réel du traitement du son.

Le temps réel, c'est une chose qui doit résonner différemment pour chacun des participants au projet.

La situation de la captation génère l'idée que ce qui est produit sur scène est produit en *live* : on produit devant les spectateurs quelque chose qui est de l'ordre de la scène, du son des voix, des corps, et tout cela existe dans le même *timecode*. Ça, c'est déjà du temps réel. Ensuite, évidemment, parce qu'il est question de mémoire, de sédimentation, on se demande comment vont cohabiter ce temps réel et l'apparition d'images du passé. Il y a la tyrannie du temps réel et puis la profondeur du temps qui tout d'un coup apparaît parce que voilà, c'est du théâtre quand même, le théâtre ouvre à un moment donné une brèche. Comment Sebastian va-t-il lui donner une profondeur musicale ? Car s'il y a quelque chose qui ouvre les portes du temps et de la mémoire, c'est bien la musique...

Mais déjà dans le livret lui-même, il y a des temporalités très différentes qui alternent, se superposent, on passe directement de l'une à l'autre sans explication, c'est *cut*, et ça compose les parties de l'architecture du livret. Et en plus, les personnages de 1999 ont des failles dans leur mémoire, ils mélangent la guerre de 1945, la guerre de 1982, ce sont des personnes séniles, ou qui feignent la sénilité.

De fait, la question de la reconstitution historique nous accompagne fortement dans notre réflexion. On ne sait pas encore si le spectacle est aujourd'hui, ou s'il est en 1999 – donc déjà, d'où part-on aujourd'hui, d'où parle *Aliados* quand ça commence ?

*Propos recueillis le 13 juin 2012 à Paris*