« Lost in *Le quichotte* » : la création ou le chaos

Jean-Pierre Ressot

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/agedor/4211>

DOI: 10.4000/agedor.4211

ISSN: 2104-3353

Editor

Laboratoire LISAA

Referencia electrónica

Jean-Pierre Ressot, « « Lost in *Le quichotte* » : la création ou le chaos », *L'Âge d'or* [En línea], 1 | 2008, Publicado el 10 junio 2008, consultado el 14 junio 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/4211> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.4211>

Este documento fue generado automáticamente el 14 junio 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

« Lost in *Le quichotte* » : la création ou le chaos

Jean-Pierre Ressot

« Peut-être est-ce à cause de ce feu, de ce peu de créativité que j'ai. »

Petite chronique d'un gros échec

- 1 Au cours du dernier semestre de l'année 2000, le réalisateur américain Terry Gilliam entreprend en Espagne la réalisation d'une ambitieuse version cinématographique du *Quichotte*. Après six jours de tournage, le projet doit être suspendu. Il sera abandonné et devient l'un des échecs les plus coûteux de l'histoire du cinéma ; les raisons du désastre sont multiples. D'abord, il s'avère très difficile de réunir les trois principaux acteurs (Jean Rochefort, Johnny Depp et Vanessa Paradis) au moment voulu par la production, parce qu'aucun contrat n'a encore été signé. Il semble bien, notamment, que Vanessa Paradis ne soit jamais arrivée sur le lieu du tournage¹.
- 2 Ensuite, les premières séances de travail sont perturbées par divers incidents. C'est, par exemple, le bruyant passage d'avions de chasse de l'armée espagnole au moment du tournage. C'est un orage imprévu et violent qui transforme en rivière le lieu choisi pour les séquences en extérieurs, emportant le matériel. Le pire est qu'on va découvrir que la production du film n'est pas assurée pour ce genre de catastrophe. D'autre part, le local retenu pour les séquences en intérieurs s'avère inutilisable à cause d'une acoustique désastreuse. Enfin et surtout, Jean Rochefort, 70 ans, une prostate problématique, puis une double hernie discale, ne peut assumer les heures à cheval qu'implique son rôle : il repart à Paris pour être soigné, mais il ne reviendra jamais sur le tournage². Pourtant, les quelques images tournées montrent qu'il était et aurait été un extraordinaire don Quichotte. De toute façon, le financement du film s'avère insuffisant³ par rapport aux ambitions du réalisateur. « Il a voulu faire un film hollywoodien sans Hollywood » disent ses détracteurs. Le projet est donc abandonné⁴.

- 3 Cela dit, Gilliam avait chargé deux cinéastes américains, Keith Fulton et Louis Pepe⁵, de filmer le travail de l'équipe (la pratique habituelle du *making off*). Après l'abandon du projet, ils décident de faire un film avec les images⁶ qu'ils ont tournées sur le désastre. Ils choisissent le titre, ironique, de *Lost in la Mancha*⁷. Par ailleurs, Fulton et Pepe ne se contentent pas d'établir une sorte de chronique d'un échec et de poser un regard critique sur l'événement. Leur film est, à plus d'un égard, remarquable. Il est beaucoup plus qu'un documentaire⁸ : c'est aussi et surtout une création artistique. Ainsi, l'on peut y voir, en plus de séquences réalisées par Gilliam, quelques saisissantes images de Jean Rochefort en don Quichotte, des scènes de répétition, des costumes très travaillés, des accessoires recherchés, des éléments du *storyboard* magistralement dessinés par Gilliam⁹. Des collages de reproductions de gravures de Gustave Doré, et surtout un très divertissant montage (le *Terry Gilliam's Picture Show*)¹⁰ de cartons animés qui évoquent les succès et les déboires de la carrière du cinéaste. Bref, si le tournage a tourné au chaos, si ce chaos s'est révélé destructeur pour Gilliam, il s'avère en revanche extraordinairement fécond (et nous reviendrons sur ce point) pour Fulton et Pepe. Ajoutons que leur réussite doit beaucoup à la présence, dans le film, de Gilliam soi-même, avec sa vitalité et son humour.

La création ou le chaos

- 4 Il va de soi que cette mésaventure d'un cinéaste suscite une réflexion sur l'adaptation au cinéma des œuvres littéraires et, plus particulièrement, du *Quichotte*. Depuis 1898¹¹, on n'arrête pas de « filmer » le roman de Cervantes¹², et si l'on continue encore aujourd'hui, c'est sans doute parce qu'aucune de ces transpositions filmiques ne s'est véritablement imposée. Selon Gilliam, « toutes les versions du *Quichotte* ont été envisagées depuis une perspective erronée ». La sienne s'avère surprenante à bien des égards. Signalons d'abord que (comme il fallait s'y attendre) l'*ego* du réalisateur entretient une relation profonde avec l'œuvre de Cervantes : « Ce projet – dit-il – est mon obsession depuis longtemps. Don Quichotte me poursuit » ; « Don Quichotte m'a obsédé encore plus quand j'ai atteint un âge "moyen" » ; « J'ai pensé qu'il était plus près de moi. C'est un homme âgé, à la fin de sa vie, une sorte de dernier sursaut. C'est pour lui la dernière occasion de trouver le monde intéressant, tel qu'il le rêve ». Un collaborateur confirme cette impression : « Dans chacun de ses films, Gilliam est son personnage : un homme qui combat contre les moulins à vent ».
- 5 Cela ne veut pas dire que le réalisateur va suivre respectueusement le roman de Cervantes. Bien au contraire, son projet (pharaonique) va imposer à l'œuvre littéraire une transposition merveilleuse : « Le film sera à la fois beau et terrible », dit-il, affirmant ainsi la conception baroque de la réalisation. De fait, dans le film de Fulton et Pepe, le délire inventif de Gilliam est mis en évidence, en particulier dans l'abondance et la sophistication des costumes, des accessoires, des trucages.
- 6 Par ailleurs, le film va s'intituler *L'homme qui tua don Quichotte*¹³, ce qui suggère d'emblée un substantiel écart par rapport au « modèle », un dénouement inédit sur lequel nous n'avons pas davantage d'information. Ensuite, son Sancho Panza est très différent de celui que Cervantes a conçu : ce n'est plus un paysan du XVII^e siècle, bedonnant et naïf, mais un personnage du XX^e siècle, un beau jeune homme (l'acteur Johnny Depp), publicitaire cynique, orgueilleux et ambitieux, qui va être précipité par un enchantement dans le monde de don Quichotte. Celui-ci décide d'en faire son écuyer

avec le nom de « Sancho ». D'autre part, il semble que, dans le projet de Gilliam, Dulcinée devait, sous les traits de Vanessa Paradis, se confondre avec Altisidora¹⁴, puis avoir une aventure amoureuse avec Sancho. Et on peut raisonnablement supposer que le scénario comportait d'autres extravagances.

- 7 En fait, on voit tout de suite que le réalisateur est comme don Quichotte : il crée le chaos. Or, le chaos est lui-même créateur : c'est ce que suggère mon sous-titre (« La création ou le chaos »), inspiré d'un livre de poèmes de Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor*, où amour et destruction ne sont pas une alternative mais deux concepts qui fusionnent entre eux. Pour Gilliam, il n'y a pas de création sans chaos, et tout chaos est forcément créateur¹⁵. *Lost in La Mancha* en est une preuve, puisque c'est un film né de l'échec d'un autre film. C'est une création née d'un chaos. Au fond, Cervantes ne fait pas autre chose : il écrit son œuvre à partir du chaos provoqué par la folie de son personnage.
- 8 Terry Gilliam est quelqu'un qui ne peut travailler dans une atmosphère d'organisation totale, car réaliser un film c'est, pour lui, inventer à chaque moment. Et cela, au point de considérer le désordre comme un moteur de son inspiration, comme la base de n'importe quelle création¹⁶. À un certain moment, Gilliam demande à l'un de ses collaborateurs (qui le prévient qu'ils ont du retard dans la réalisation du film) : « Est-il possible que ça provoque le chaos ? » À quoi le collaborateur répond par une autre question, ironique : « N'est-ce pas ce qui nous plaît ? ». De fait, ce qui plaît à Gilliam dans le personnage de don Quichotte, c'est qu'il est fait pour créer du désordre. Aussi bien chez le cinéaste que chez le Chevalier à la Triste Figure, ce chaos n'est pas fait pour détruire mais pour imposer un ordre à eux, un ordre à la fois secret et supérieur, réservé à une minorité inspirée. Et cela en vertu d'un principe : toute création s'alimente du chaos.
- 9 Les conditions de ce chaos se créent d'elles-mêmes sur le tournage. Les acteurs (qui n'ont pas de contrat) « sont ici et là (dit une assistante), et n'ont jamais été réunis tous ensemble ». « Tout est dispersé (constate Gilliam), les costumes sont à Rome, les acteurs sont en Angleterre ou en France ou à Prague ». « Les lieux de tournage sont en Espagne, le matériel des trucs est en Angleterre ». Mais l'assistant de direction commente, confiant :
- 10 « J'ai envie de dire que ce film est un chaos complet, un chaos total. Mais c'est la manière qui convient pour le réaliser, parce qu'il s'agit de Terry, puisque c'est son film. Parce que *Captain Chaos est dans son élément*. »¹⁷ De fait, le cinéaste réalise consciemment ce que don Quichotte fait sans le savoir : créer l'imprévu, le poétique, le comique, ouvrir une porte sur la déraison en tant que créatrice de situations fécondes. « Gilliam est celui qui voit des choses que nous ne voyons pas », dit un accessoiriste : une définition applicable à don Quichotte. L'un comme l'autre provoquent ce « désordre fécond » cher à tant d'artistes et de chercheurs. C'est pourquoi Gilliam refuse les concessions qu'on lui suggère pour sauver le film¹⁸ : ce film, il le veut tel qu'il l'a conçu, c'est-à-dire quichottesque. Ce qui l'entraîne paradoxalement, mais aussi logiquement, vers l'échec.

Littérature et cinéma

- 11 Il me semble que *Lost in la Mancha* et l'échec de Gilliam peuvent être l'occasion d'une réflexion sur les relations entre une l'œuvre littéraire et sa transposition

cinématographique¹⁹. La principale question qui vient à l'esprit est évidemment celle de la marge de liberté que se donne le cinéaste par rapport à son modèle littéraire. Or, à cet égard, il est illusoire de penser que le bon film est celui qui s'efforce de suivre pas à pas le « modèle » littéraire. Nous avons à cet égard un exemple dans la version du *Quichotte* réalisée par Manuel Gutiérrez Aragón pour la télévision²⁰. C'est un très bon travail sur le plan technique et artistique, mais quelque chose ne fonctionne pas. Peut-être est-ce trop bien travaillé, avec comme conséquence un manque de spontanéité, d'inventivité, de créativité car ensuite, tout il s'agissait bien, dans cette version filmique, de créer une œuvre d'art. Or, faute de cette créativité, l'âme de l'œuvre littéraire est restée dans le livre et ne s'est pas imprimée dans la pellicule. C'est le cas de nombreuses adaptations de romans pour le cinéma : les plus consciencieuses risquent d'être les plus ennuyeuses, quand ce ne sont pas les plus pauvres.

- 12 En revanche, si dans la longue liste des adaptations du *Quichotte* pour le cinéma²¹, on cherche celles que la critique met souvent en avant, on va trouver, entre autres, les films de Pabst²² et d'Orson Welles²³. Or, ce sont des réalisateurs qui ne se sont pas embarrassés de fidélité à l'égard du texte de Cervantes. Dans le cas de Gilliam, la liberté qu'il prend par rapport au modèle est telle qu'elle est pour quelque chose dans l'échec du projet. Et pourtant Gilliam est peut-être le réalisateur qui s'identifie le plus avec Cervantes et avec son personnage.
- 13 Pour conclure, j'entrerai dans quelques considérations théoriques²⁴, en rappelant que l'adaptation cinématographique ne peut être conçue, cela va de soi, comme un simple changement de forme²⁵. Il y a en revanche une profonde différence de nature, je dirai même de substance, entre le texte littéraire, qui est essentiellement *symbolique*, et l'expression cinématographique qui est avant tout *mimétique*. Pour suggérer le réel, notre langage opère un énorme détour, une profonde transposition. Le film aussi transpose, mais par des voies et des moyens différents, beaucoup plus directs, qui relèvent d'une recreation des apparences de la réalité : il est imitation de sensations visuelles et acoustiques que nous offre le réel. Dans le texte littéraire, le réel est une émanation abstraite produite par le langage. Il n'est pas une expérience des sens (visuelle, acoustique) comme dans notre vécu ordinaire et comme au cinéma. Le langage n'imité pas la réalité mais en construit une image abstraite. Ce sont là deux procédures totalement diverses, peut-être incompatibles. En particulier, les notions de temps et d'espace sont bouleversées quand on passe d'un mode d'expression artistique à l'autre. Le temps du film et le temps d'un récit sont de nature profondément différente. Et que dire de l'espace, qui peut être qualifié de « réaliste » au cinéma, alors qu'il est terriblement abstrait dans le récit. Du coup la notion de « fidélité » au modèle devient quelque chose d'extraordinairement flou et imprécis, c'est-à-dire problématique.
- 14 L'adaptation au cinéma d'une œuvre littéraire est donc une étrange alchimie, puisque le succès de cette adaptation ne dépend pas de la fidélité du film à l'égard de cette œuvre. Ou du moins, de sa fidélité littérale, qui relève de l'utopie. Entre le « copiage servile » de l'œuvre écrite et la créativité filmique, il n'y a pas de doute que c'est la créativité qui devrait prévaloir. Et cela, s'il le faut, jusqu'à frôler la rupture avec l'œuvre exploitée : ce que font Pabst et Orson Welles, ce qu'a fait Gilliam avec les conséquences que l'on sait. Adapter une œuvre littéraire (le *Quichotte* ou une autre) en prétendant ne pas la trahir, c'est plus qu'une utopie : c'est un mauvais choix. En revanche, une distance est nécessaire par rapport à l'œuvre littéraire que l'on veut

transposer. On peut même se demander s'il n'est pas souhaitable que le cinéaste, pour sauver sa créativité et son film, prenne la plus grande distance possible par rapport au texte littéraire. Aller au bord de d'une rupture avec le « modèle » est sans doute l'attitude la plus féconde. L'art d'adapter, c'est pousser des contradictions jusqu'à leur extrême, c'est chercher des points d'équilibres précaires, c'est frôler ces points de rupture par rapport à l'œuvre littéraire que le cinéaste prétend transposer. Pour reprendre la formule d'Aleixandre, c'est *la destrucción o el amor*, la précarité plutôt que la tentative de « fidélité au texte » qui place le cinéaste au bord de la stérilité.

- 15 Puisque le calque filmique du texte littéraire n'est pas possible ni souhaitable, ni même acceptable au cinéma, l'adaptation filmique ne peut être conçue (à mon sens) que comme une œuvre autonome qui va imposer au « modèle » sa propre logique, son propre regard (qui est celui du cinéaste). En fait, adapter le *Quichotte*, c'est se l'approprier, sans se soucier de l'accusation de trahison que d'aucuns ne manqueront jamais de formuler. On n'ose imaginer l'ouragan que pourrait soulever un *Quichotte* de Gilliam, s'il parvient à le réaliser un jour. Pour le moment, contentons-nous de cet aveu du cinéaste parlant des moulins à vent : « J'aime relever les défis compliqués. Si c'est facile, je ne le fais pas. Si c'est presque impossible, j'essaye [...]. J'en ai besoin pour mon adrénaline ».

NOTAS

1. Une brève séquence montre un essai de maquillage de l'actrice mais rien n'indique qu'il ait eu lieu en Espagne.
2. Il semble avoir retrouvé par la suite une bonne santé.
3. Trente-deux millions de dollars. C'est pourtant, à l'époque, le plus gros budget jamais engagé sur un film en Europe. Mais il en aurait fallu 40 millions.
4. Toutefois, Gilliam espérait bien le reprendre. Il l'a réaffirmé au festival de Cannes de 2005, où il était venu présenter son dernier film, *Les frères Grimm*. Orson Welles aussi annonçait de temps à autre l'achèvement de son *Don Quichotte*, qu'il ne devait jamais finir.
5. *Lost in la Mancha*. Film anglais de Keith Fulton y Louis Pepe (Grande Bretagne, 2001. Couleur, 89 mn). Conçu d'abord comme « véhicule de promotion » du film de Terry Gilliam, puisqu'il s'agissait de montrer des images du tournage, notamment dans la bande-annonce.
6. Ils ont enregistré avec leurs caméras 80 heures d'images.
7. Keith Fulton y Louis Pepe, *Lost in La Mancha*, DVD, Gran Bretaña, Dolmen House, 2001, 89'.
Titre purement symbolique, puisque le lieu de tournage de Gilliam ne se situait pas dans La Manche mais en Navarre, dans un lieu appelé « Las Bardenas Reales ». Ce titre fait évidemment allusion aux déboires de Gilliam, tout en suggérant une identification entre le réalisateur et le héros de Cervantès. Ce titre a inspiré à son tour celui de cette communication (« Lost in Le Quichotte / El Quijote ») qui se réfère, non seulement au spectaculaire échec de Gilliam, mais aussi à tous les cinéastes qui ont échoué d'une façon ou d'une autre dans leur tentative de transposer le livre en film.
8. Fulton y Pepe, dans leurs commentaires sur leur travail, affirment que, tout ce qu'ils ont filmé, ce sont des scènes naturelles. V. "Lost in la Mancha. The filmmakers talk". Document internet extrait de la revue Dreams.

9. Gilliam a débuté sa carrière artistique comme auteur de bandes dessinées.
10. Réalisé par un troisième compère : Chaim Bianco.
11. Le cinématographe existe depuis trois ans seulement.
12. Plus d'une centaine à ce jour.
13. En fait, nous ne savons pas grand-chose du scénario conçu par Gilliam, ni de la raison de ce titre.
14. En tout cas, la scène des diables au début de *Lost in la Mancha* est bien inspirée de l'épisode de la rencontre entre don Quichotte et Altisidora. (V. *Quichotte*, II, 70)
15. Avec un de ses précédents films, *Les aventures du baron de Muntchausen* (1989), il avait déjà frôlé le chaos. Cette fois-ci, il est en plein dedans.
16. C'est le même fécond désordre qu'on retrouve chez Cervantes quand, par exemple, il refuse de donner à son héros une identité certaine : c'est « Don Quijote » ou « Alonso Quijada ou Quesada, ou Quijana ». Ou lorsque, ayant oublié que l'âne de Sancho a disparu, il exploite littérairement son étourderie (*Quichote*, I, 3 y 4). D'ailleurs, le curé lui-même dit apprécier « la escritura desatada » des livres de chevalerie (*Ibid.*, I, 47).
17. Je souligne.
18. Entre autres, remplacer Jean Rochefort.
19. Il existe chez beaucoup de cinéastes (peut-être surtout chez les producteurs), une idée reçue selon laquelle avec un bon livre on fait forcément un bon film. On devrait plutôt dire : on pense qu'avec un livre qui s'est bien vendu on fait un film qui se vendra. C'est ainsi que, depuis des années, tout particulièrement en Espagne, on filme désespérément la littérature, avec des résultats consternants. Il y a, bien sûr, des exceptions, comme *Los santos inocentes* de Mario Camus (1984), adaptation du roman de Miguel Delibes, ou *Tristana* de Luis Buñuel (1970), à partir du roman de Galdós, et bien d'autres exemples.
20. Adaptation de la 1^e partie du *Quichotte*. Du même cinéaste, il existe aussi, un film adapté de la 2^e partie.
21. Pour une liste presque complète de ces adaptations, on peut consulter le très utile livre de Ferran Herrarranz, *El "« Quijote » y el cine"*, Madrid, Edición Cátedra, 2005, 394 p.
22. La version filmique du *Quichotte* proposée par George Wilhelm Pabst (1933) est une transposition d'une version théâtrale, avec des costumes fantaisistes et beaucoup de liberté à l'égard du roman de Cervantes. Il y a même une esquisse d'opéra lorsque don Quichotte, incarné par Fédor Chaliapine, se met à chanter en français (le film est français).
23. Comme Gilliam, Orson Welles était obsédé par la figure de don Quichotte et, comme Gilliam, il n'a pas réussi à terminer son film. Après sa mort, un cinéaste, Jess Franco, a monté un film, à partir des quelque dix heures de pellicule tournées par Welles (1992) dont il a fallu pratiquement créer le son. Il y a quelques images de ce film dans *Lost en La Mancha*. Welles avait, lui aussi, une conception très libre de son adaptation du roman de Cervantes, puisqu'on y voit son don Quichotte attaquant, lance au bras, une jeune femme qui circule sur un scooter, ou bien Sancho devant la télévision, qui assiste aux premiers pas de l'homme sur la lune.
24. Cette distinction fondamentale, qui n'est pas complètement neuve, est l'objet d'une publication en cours.
25. Il y a bien longtemps que l'inanité de la distinction « forme » et « fond » est démontrée.

RESÚMENES

Au départ ces deux réalisateurs étaient des assistants engagés par le cinéaste américain Terry Gilliam, pour un projet qui devait être une version filmée du *Don Quichote* de Cervantes. Les principaux acteurs étaient Jean Rochefort, Johnny Depp et Vanessa Paradis. Le tournage avait lieu en Espagne. Mais le projet de Fulton va se heurter à une accumulation de problèmes : les prises de vues en extérieur sont ratées (entre autres), à cause de gros orages, de bruits d'avion et les lieux de tournage en intérieur sont inadéquats. Mais le pire, c'est l'absence des acteurs. Si Johnny Depp est là quelques jours, Rochefort, cloué au lit par une hernie discale, abandonne le plateau. Quant à Vanessa Paradis, on ne la verra pas. C'est alors que Fulton et Pepe ont l'idée géniale d'exploiter le désastre pour en faire un film réussi. Ils utiliseront d'abord des images du tournage, aussi bien les *rushes* que des images des cinéastes au travail, mais aussi et, surtout, dans le même film ils créeront un dessin animé qui évoque la catastrophe avec un humour et une qualité d'image remarquables.

Al inicio, estos dos directores fueron unos asistentes contratados por el director norteamericano Terry Gilliam, para un proyecto que debía ser una versión filmada del *Don Quichote* de Cervantes. Los actores principales eran Jean Rochefort, Johnny Depp y Vanessa Paradis. El rodaje tuvo lugar en España. Pero el proyecto de Fulton se enfrentó con una serie de problemas: las tomas en exteriores fracasan (entre otras cosas), a causa de unas tormentas y ruidos de avión, al lo cual se añade una inadecuación de los interiores. Pero lo peor es la ausencia de los actores. Si Johnny Depp viene durante unos días, Jean Rochefort, encamado con una hernia discal, abandona el rodaje. En cuanto a Vanessa Paradis, no aparecerá. Entonces es cuando se les ocurre a Fulton y a Pepe la idea genial de transformar el desastre en una película lograda. Primero, sacaron provecho de imágenes del rodaje, tanto *rushes* como imágenes de los cineastas trabajando. Más, crearon en el mismo filme una secuencia de animación que evoca la catástrofe con un sentido del humor y una calidad de imágenes notables.

ÍNDICE

Mots-clés: Don Quichotte, adaptation, documentaire, Gilliam (Terry), Fulton (Keith), Pepe (Louis)

Palabras claves: Don Quijote, adaptación, documental, Gilliam (Terry), Fulton (Keith), Pepe (Louis)

AUTOR

JEAN-PIERRE RESSOT

Université de La Sorbonne/Paris IV