L'adieu au père

Les jeux de la mémoire et de l'imaginaire dans *La Joie* de Laurent Roth
(2015, 53 min.)

Jacques Gerstenkorn

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/entrelacs/6127>

DOI : 10.4000/entrelacs.6127

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Jacques Gerstenkorn, « L'adieu au père », *Entrelacs* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 13 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/6127> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.6127>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2021.

Tous droits réservés

L'adieu au père

Les jeux de la mémoire et de l'imaginaire dans *La Joie* de Laurent Roth
(2015, 53 min.)

Jacques Gerstenkorn

« Diderot crée un espace jamais vu avant
lui dans l'histoire du roman : c'est une scène sans
décor : d'où sont-ils venus ? On ne sait pas.
Comment s'appellent-ils ? Ça nous regarde pas.
Quel est leur âge ? Non, Diderot ne fait rien pour
nous faire croire que ses personnages existent
réellement et dans un moment déterminé. »

Milan Kundera, *Jacques et son maître*¹

LUI : Resnais a souvent dit que l'idée d'une grande forme était le point de départ de ses films. On a souvent l'impression que chez Roth tout part d'une idée de *dispositif*. Roth est un inventeur de dispositifs.

ELLE : Une scène de théâtre plongée dans le noir. Deux tables éclairées. Deux personnages, un homme, une femme, assis côte à côte et qui dialoguent en lisant leur texte...

LUI : Mais ce n'est là qu'un point de départ. Car toute la force du film tient au fait qu'il ne s'agit aucunement d'une captation mais d'une *recréation* cinématographique complète de la pièce, à la différence de la captation de *La Chose* (2010), le premier volet des fictions mises en scène par Laurent Roth au Théâtre du Rond-Point. Il suffit de comparer cette captation à *La Joie* pour mesurer la transfiguration cinématographique opérée.

ELLE : Mais en quoi consiste cette récréation ?

LUI : C'est une recherche, de l'aveu même de l'auteur, « d'un lieu commun possible au théâtre et au cinéma ». Avec un filmage sans filet, qui simule au fond les conditions du direct : on ne refait pas la prise, on tourne sur le vif, ce qui réintroduit le geste cinématographique dans le dispositif scénique. Bazin aurait été aux anges, lui qui fustigeait le théâtre filmé et qui faisait l'éloge d'une théâtralité fondée sur l'appel au hors-champ, autrement dit sur la stimulation constante de l'imaginaire du spectateur. Il y a là deux

caméras, toutes deux tenues à l'épaule, qui vont mettre en place un véritable travail du regard.

ELLE : La première caméra, tenue par Hugues Landry, filme les deux protagonistes depuis le centre de la salle, comme s'ils étaient voisins de siège dans la salle d'embarquement puis dans la cabine de l'avion. C'est une forme de syllepse visuelle, une suggestion métaphorique en tout cas, à laquelle vous avez dû être sensible. Nous sommes embarqués dans une boîte noire imaginaire, celle de la scène, celle du vol, celle du film, qui ne font qu'un.

LUI : Mais pour ma part je suis surtout impressionné par la seconde caméra, tenue par Esti, qui filmait déjà le test projectif dans *Une maison de famille* (2004). C'est à elle qu'on doit cette dramaturgie des visages qui rythme l'écoute du dialogue. Laurent Roth à son propos parle de « style pulsionnel », il dit qu'« elle zoome et dézoome à l'instinct ». Elle n'hésite pas à filmer au plus près du visage quand elle sent que s'y joue une émotion palpable et je dirais volontiers qu'elle ausculte les visages. Esti est une caméra-stéthoscope. C'est tout le contraire d'un enregistrement, d'une captation de spectacle, c'est un dispositif de scrutation des mouvements de l'âme. J'avais déjà repéré cette façon de se rapprocher du visage dans une série documentaire dont Esti était l'instigatrice et qui s'intitulait *Qui est Juif ?*, ce qui n'est d'ailleurs pas sans rapport avec ce qui se joue dans *La Joie*.

ELLE : Pour ma part cela m'évoque plutôt les dramatiques de la télévision de la fin des années 50. Gilles Delavaud rappelait ainsi que Jean Kerchbron, en adaptant *Bajazet* en 1958 pour la télévision, bouleversait les rapports entre le public et les personnages en montrant en très gros plan les larmes d'Atalide. On pouvait aussi lire dans les yeux de Roxane ses projets meurtriers.

LUI : Comme dans les yeux d'Amalric ses cauchemars identitaires... L'intime n'est pas seulement dans le propos, il est aussi dans cette façon de capter le feu intérieur du visage.

ELLE : Mais c'est aussi au montage que le charme opère, dans la variation des échelles de plan, dans leur surimpression parfois, dans leur alternance toujours.

LUI : Plus on prête attention au filmage, plus on est saisi non seulement par les fluctuations du cadre ou de l'éclairage, mais surtout par l'écriture sonore. Il y a là un gros travail de *sound design* qui emporte notre imaginaire aussi bien dans la carlingue que dans les scènes additionnelles tournées en Israël. C'est un travail discret, qui se manifeste par intermittence, mais qui est d'une grande importance. Il agit puissamment sur notre perception inconsciente des situations évoquées. *La Joie* possède la même qualité d'écriture sonore qu'une fiction radiophonique. Jusque dans le jeu avec les silences. (léger silence) Quant aux cinq irrptions de la messe de *Requiem*, générique de fin compris, elles sont certes brèves mais poignantes.

ELLE : Pourquoi Mozart ?

LUI : Pourquoi pas Mozart ?

ELLE : Mozart au décollage.

LUI : Le *Requiem* pour convoier un mort.

ELLE : Mais quel genre de film est-ce donc ? Une cérémonie funèbre ?

LUI : Un film à texte en tout cas, une cérémonie de paroles. Et peut-être même davantage : une fantaisie autofictive et non plus une « fantaisie documentaire » comme pour *J'ai quitté l'Aquitaine* (2005). Mais ce ne sont là au fond que deux variétés d'autofiction, tout autant que *L'Emmuré de Paris* (2021) en propose une troisième variante. C'est son truc, à Laurent, la fantaisie autofictive.

ELLE : Au diable ce jargon universitaire. Qu'entendez-vous au juste par là ?

LUI : Tout simplement que ce film a un fort parfum autobiographique, qu'il présente à ce titre un air de famille avec *J'ai quitté l'Aquitaine*, mais dans un registre et par le truchement d'un dispositif complètement renouvelé.

ELLE : Attention à ce que vous avancez là. Pensez-vous que Monsieur Roth a réellement mis la dépouille de son père dans la soute d'un avion d'El Al pour l'enterrer à Jérusalem ? Ou qu'il a pour de vrai dépucelé une jeune fille du Kibboutz dans un cimetière arabe ? Au cas où cela vous aurait échappé, prenez garde, l'auteur est dans la salle.

LUI : Mais ne me faites pas dire n'importe quoi. Nous en sommes bien en présence d'une *fantaisie* autobiographique. Ou pour parler comme Starobinski, la manière est certes fictionnelle, mais l'écriture puise dans une matière autobiographique. Et le fantasme se déploie d'autant plus librement qu'il opère à couvert. Le masque lève la censure et autorise une plongée dans l'intime. Car tout de même la Chose, elle, avec un grand C, est avérée, vous ne pouvez pas le nier, n'est-ce pas ? Laurent Roth joue ici avec le feu, il joue certes, mais comme disait André Breton, il joue quand « ce sont ses plus sûres raisons d'être qui sont en jeu ».

ELLE : La citation exacte de Breton est la suivante : « Jeux de mots, quand ce sont vos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu ».

LUI : Merci pour cette précision. Je vous prends donc au mot. L'auteur joue en effet en premier lieu avec des mots, avec les maux [« m » « a » « u » « x »]. Il y a d'ailleurs un passage à la Raymond Devos particulièrement savoureux à cet égard. Cela ne vous dérange pas de nous le lire ?

ELLE : « [L'hôtesse] a ouvert le sachet plastique de ses propres mains devant lui. L'hôtesse n'a pas changé de mains. Elle s'est lavé les mains pour changer de vaisselle. Elle a apporté ses mains pour la vaisselle, l'hôtesse n'a pas la bonne vaisselle, elle ne peut se laver les mains ou la vaisselle.

LUI : « Sa main gauche ignore ce que fait sa main droite. Est-elle impure d'avoir des mains ou d'être une femme ? Sans doute un jour faudra-t-il couper toutes les mains de toutes les femmes. » Fin de citation.

ELLE : Alors pour vous, Mathieu Amalric et Laurent Roth ne font qu'un ?

LUI : Son personnage est son alter ego, son double ou plutôt son masque. Vous avez remarqué ? Il n'est jamais nommé. Il est « LUI ».

ELLE : C'est lui et en même temps ce n'est pas lui.

LUI : C'est lui, c'est nous, c'est moi. Comme le rappelait Michèle Valentin à Lussas l'année même où Laurent réalisait *La Joie*, « la personne qui va se raconter par les mots, elle est quand même entendue par quelqu'un, il y a du transfert partout ».

ELLE : Transférons, transférons, c'est carnaval. « Pourim pour un enterrement ».

LUI : En effet, c'est Pourim, la fête d'Esther, le jour où l'on se déguise et c'est jour où l'on fait « du bruit, du bruit, du bruit », pendant la lecture du Rouleau d'Esther, à chaque fois que le nom du félon Aman est convoqué. Pourim est aussi le jour où l'on célèbre l'échec d'une tentative d'anéantissement du peuple juif dans l'empire babylonien. Attention : un projet de génocide peut en cacher un autre... Pour sûr, le fils n'a pas choisi cette date au hasard pour transférer le corps du père en Israël. Qui plus est, dans cet avion, les Juifs se déguisent en Arabes et c'est un Palestinien qui prête au Juif son gilet de sauvetage. On joue désormais à cul renversé.

ELLE : « Sale gauchiste », disait-il ! Mais je vous l'accorde, sa description de l'avion comme « un car de ramassage scolaire à l'heure du goûter » est d'une drôlerie

irrésistible. Qui n'a pas pris un avion d'El Al pour se rendre en Israël ne peut d'ailleurs pas imaginer à quel point la réalité dépasse ici la fiction.

LUI : N'exagérons rien. Mais on s'y croirait en effet. Cela étant, ne nous y trompons pas, le film n'est pas qu'une comédie, ou alors c'est une comédie noire, presque grinçante, comme on parle d'humour noir. Cette forme d'humour est constamment présente dans le dialogue. Tout commence par cette hilarante histoire de fromages à l'embarquement. Amalric a dû se régaler à mettre son texte en bouche. C'est un film joyeux, entendu que la joie peut aussi être grave.

ELLE : L'écriture de Roth abonde en formules qui font mouche. Ce sont des traits de lumière autant que des mots d'esprit. Le Mont des Oliviers devient par exemple un « piano de la Résurrection » et « Israël n'est pas un pays, c'est une île qui flotte sur la mer ».

LUI : C'est que Laurent est un peu (un peu beaucoup) poète. *La Joie* a d'ailleurs cela de particulier qu'on passe sans crier gare d'un registre à l'autre. La gravité, la peur, le désir, le sexe, la mémoire, le burlesque, le fantastique, tout peut basculer d'un instant à l'autre. Le registre que je préfère correspond sans doute à celui où il s'abandonne à l'anamnèse. Roth excelle dans l'art de l'anamnèse.

ELLE : Oui, la remontée des souvenirs donne lieu à des moments de grâce. Je me souviens de cette évocation du Kibboutz et de l'allée des washingtonia. Je me souviens aussi de cette complicité autour des indicatifs téléphoniques parisiens d'autrefois.

LUI : Wagram 12-02 (ma grand-mère). Bagatelle 55-47 (mes parents). Toute notre génération a passé son enfance le doigt dans le cadran. Comment partager ces émotions d'un autre temps avec les petites Poucettes et les Petits Poucets d'aujourd'hui ? (silence) Quelle heure est-il ?

ELLE : Non, non, ne vous inquiétez pas, vous avez encore un peu de temps.

LUI : « — Quelle heure est-il ?

Ici, maintenant. Il est doit être trois heures de l'après-midi.

Pourquoi ?

Parce que les pins commencent à sentir bon. Parce que la conversation commence à s'animer, parce que le café a été pris, parce que le grand-père a été lire les lignes de son journal... »

ELLE : Ah, mais là vous vous égarez dans un autre film. Ces propos appartiennent au père de Laurent dans *Une maison de famille*.

LUI : Tel père tel fils. L'anamnèse en héritage...

ELLE : Je n'irais pas jusque-là mais je vous suis au moins sur un point : ce qui se joue d'essentiel dans *La Joie* est bien une affaire de filiation, mais cette fois avec la lignée juive paternelle, alors que dans *J'ai quitté l'Aquitaine* il s'agissait de la lignée non juive maternelle.

LUI : Avec cette différence fondamentale entre les deux lignées que l'une, celle de la mère, avait une maison de famille, alors que la lignée du père n'en avait pas. Toute l'idée du film repose sur le désir inouï du fils d'offrir à son père une maison de famille pour son repos éternel.

ELLE : Tout comme le fils avait vainement cherché dans le kibboutz une famille d'adoption qui lui avait fait défaut, avec « un cœur vaste comme un réfectoire » comme il le dit si bien ! Il ne peut y avoir de place pour le fils dans la maison du père quand il n'y pas eu de maison.

LUI : Et voilà pourquoi les rêves virent au cauchemar. De ce côté-là, il faut bien dire que le film se montre très généreux.

ELLE : Vous faites allusion au rêve du jeune Palestinien qui voit sa verge tranchée par un char israélien. Ce n'est effectivement pas de bon augure.

LUI : Je pensais avant cela au premier cauchemar d'Amalric — je le nomme ainsi faute de pouvoir le baptiser — vous vous souvenez, son premier rêve, celui où il voit l'avion s'écraser sur la décharge palestinienne de Yatta.

ELLE : Cette angoisse de la chute de l'avion finit au demeurant dans la seconde partie du film par emporter tous les passagers, c'est-à-dire : « un père dentiste [et cependant déjà mort], un fils et sa femme [LUI et ELLE ?], un orthodoxe bourru, etc. » Dans la Bible, quand on tombe sur de telles énumérations, la Catastrophe n'est pas loin.

LUI : « La mort des innocents », dit Mathieu. Rien de moins innocent pourtant dans cette formule. L'histoire se répète toujours, en tout cas en rêve. L'imaginaire est tributaire de la mémoire.

ELLE : Pourquoi dites-vous cela ?

LUI : L'un des syndromes post-traumatiques des rescapés de la Shoah consistait dans le fait de revivre dans leur sommeil les scènes de la Chose. Le trauma semble s'être transmis d'une génération à l'autre et avec elle la culpabilité d'avoir survécu.

ELLE : « Je veux disparaître comme a disparu ma famille », disait le père.

LUI : Et comment ne pas voir dans cet imaginaire du crash la crainte d'une destruction collective si familière aux névrosés de la Shoah ? Tout l'enjeu de *La Joie* ne tiendrait-il pas alors dans cette impossible transmission d'une judéité à laquelle le père lui-même semblait avoir renoncé ? Peut-on définitivement cesser d'être juif après la Chose ? Gare au retour du refoulé...

ELLE : La séquence finale est à cet égard diablement impressionnante. Le fils est descendu dans la soute, non sans avoir au préalable sauté l'hôtesse. Le père lui apparaît, déguisé en Palestinien, telle la statue du Commandeur. La référence à Dom Juan est implicite et le martèlement de la canne sur le sol de la soute suffit à donner à cette ultime confrontation une résonance fantastique.

LUI : Tout de même, drôle de façon de résoudre son Œdipe que de larguer son père en plein ciel.

ELLE : On peut y voir aussi une élégante façon d'assumer sa solitude. Mais que dites-vous ?

LUI : Je dis que *La Joie* est un adieu au père.

LA JOIE, le film

Un film de Laurent Roth, avec Mathieu Amalric et Mireille Perrier, texte de Laurent Roth, réalisation : Laurent Roth, prise de vue : Esti, Hugues Landry, prise de son, mixage : Dominique Ciekala, montage : Ludovic Berrivin, effets spéciaux, trucages, étalonnage : Paul Champart, production : Magnolias Films, coproduction : CINAPS TV/Théâtre du Rond-Point/CNAP. Texte écrit en résidence à La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon – Centre National des Écritures du Spectacle. Avec le soutien du CECI/Moulin d'Andé et du Musée d'art et d'histoire du judaïsme. Durée : 53'

Film de théâtre : Mathieu Amalric et Mireille Perrier lisent le texte de *La Joie* au Théâtre du Rond-Point dans un filmage somnambule et halluciné, où s'invitent comme autant de flashes et de blessures les images d'un voyage en Israël durant la première Intifada...

Argument de la pièce : Dans un avion entre Paris et Tel-Aviv. LUI accompagné par ELLE, transporte la dépouille de son père rescapé de la Shoah, en Israël. Le cercueil est dans la soute. LUI se souvient de son adolescence, de ses vacances en kibboutz à 18 ans. De la culotte des filles. Des haut-parleurs. De la sueur. Il voulait guérir de la Shoah, d'un peuple de vaincus. Revenir bronzé. Invulnérable. ELLE essaie de se souvenir de tout cela avec LUI, tandis que l'avion perd un moteur. Puis un deuxième...

NOTES

1. Milan Kundera, *Introduction à une variation*, suivi de *Jacques et son maître*, collection « Le Manteau d'Arlequin. Théâtre du monde entier », NRF Gallimard, 1981, p. 14.

RÉSUMÉS

La Joie fut d'abord une pièce que Laurent Roth monta au Théâtre du Rond-Point, puis il décida d'en faire un film original, mais qui n'effacerait pas le dispositif théâtral originel. Il en résulte une proposition hybride qui invente une forme inédite de théâtralité cinématographique : le dialogue imaginé par Jacques Gerstenkorn s'en fait l'écho sur le mode réflexif et critique. Prototype fulgurant de fantaisie autobiographique, *La Joie* est un joyau incandescent du cinéma de Laurent Roth, porté par une urgence d'écriture auquel nul ne peut rester insensible.

La Joie was first a play that Laurent Roth staged at the Théâtre du Rond-Point, and then he decided to make an original film of it, but one that would not erase the original theatrical device. The result is a hybrid proposal that invents a new form of cinematographic theatricality: the dialogue imagined by Jacques Gerstenkorn echoes it in a reflexive and critical mode. A dazzling prototype of autobiographical fantasy, *La Joie* is an incandescent jewel of Laurent Roth's cinema, carried by an urgency of writing to which no one can remain insensitive.

AUTEUR

JACQUES GERSTENKORN

Jacques Gerstenkorn est professeur des universités à l'université Lumière Lyon 2. Pendant vingt ans il fut responsable à Lyon du festival Doc en courts dédié au court métrage documentaire d'auteur. Le cinéma documentaire est la grande affaire de sa vie.