

LE PROCÈS D'OSCAR WILDE

un film de
Christian Merlhiot
avec Nasri Sayegh

image et montage:
Sarah Fiumani Jacquemot
mixage: Mikaël Barre
production: Atelier d'Ivry
distribution:
www.pointligneplan.com



LE PROCÈS D'OSCAR WILDE

Entretien de Christian Merlhiot avec Fabien Danesi

Fabien Danesi : Tu as déjà eu l'occasion de travailler à partir de textes, comme le compte-rendu d'un procès milanais du XVIII^e siècle avec *Les semeurs de peste* (1995) ou celui des séances de spiritisme de Théodore Flournoy à la fin du XIX^e siècle avec *Des Indes à la planète Mars* (2008). Dans les deux cas, il s'agit de retranscriptions d'énoncés qui partaient de la réalité pour générer des fictions. Qu'en est-il pour les actes du Procès d'Oscar Wilde ? Quelle est la raison qui t'a amené à cette «adaptation» ?

Christian Merlhiot : Le procès d'Oscar Wilde marque un coup de théâtre dans sa vie, il marque la fin d'une certaine carrière littéraire et de sa vie sociale. Wilde y survit brièvement, seul et ruiné, après avoir été l'un des dramaturges les plus en vue de son époque. Après sa sortie de prison, il ne publiera qu'un seul ouvrage, anonyme.

Son procès déroule un scénario qui tourne mal. Mais dans la carrière d'un dramaturge à qui tout réussit jusque-là, celui-ci n'est pas une histoire ordinaire, inventée pour le théâtre. Sa propre histoire, Wilde décide de la jouer en public devant la cour d'Angleterre : il consent même à en donner la représentation devant tout le pays en défrayant les chroniques mondaines de l'époque. En ce sens, le procès est son ultime représentation théâtrale, une pièce dont il ne connaissait que l'argument de départ ou le prologue. Avec son procès, Wilde franchit la frontière entre l'art et la vie. Il construit son propre personnage et s'engage dans un exercice rhétorique, une joute oratoire à laquelle il accorde tout son talent littéraire.

Il n'existe aucune explication évidente à sa conduite au moment où il porte plainte contre le marquis de Queensberry. Il est prévenu de toutes parts que ce procès est suicidaire. Mais le vacillement de la vie réelle dans son œuvre ou l'accomplissement d'une partie de l'œuvre au cœur de la vie sont sans doute des enjeux plus forts. Oscar Wilde culmine dans cette épreuve et se dissout. L'homme qui sort de prison deux années plus tard change son nom pour celui de Sebastian Melmoth, un personnage romanesque qui a vendu son âme au diable.

FD : Tu fais appel à un personnage fictif, un traducteur libanais, amené à retranscrire en arabe le procès-verbal de cette instance juridique. Quel est l'enjeu de ce dispositif ?

CM : Le film permet de réentendre le texte du procès par fragments mais surtout d'en induire une lecture, une interprétation : il n'y a pas de reconstitution historique. Il faut donc un médium pour mettre ce texte en résonance, le faire revenir, lui prêter une voix, un corps. C'est la fonction du traducteur au début du film. En retranscrivant le texte en arabe, il le met en résonance dans une langue et une partie du monde où son pouvoir de subversion reste entier. J'ai longtemps pensé tourner ce film au Moyen-Orient, à Balbeck et dans la plaine de la Bekaa au Liban. Mais les autorisations étaient impossibles à obtenir. Le film a finalement été tourné en huis clos, dans le sud de la France, mais il a gardé, dans ce travail de la langue, le souvenir de ce premier projet. Dans ce contexte, le va-et-vient entre arabe et français finit par s'effacer. Le traducteur est un personnage perméable qui laisse venir à lui d'autres présences : il se dissout. Les personnages du procès apparaissent ainsi, en osmose avec lui. Ils communiquent et partagent la même présence, la même voix que le traducteur. Le film est un lent glissement vers le procès où toutes les parties s'harmonisent pour jouer d'un même corps. C'est une suggestion de Wilde lui-même qui évoque ainsi son procès dans *De profundis* : «Soudain une idée me traversa l'esprit : comme ce serait magnifique si c'était moi qui disait tout cela de moi ».

FD : Pour ce travail, le traducteur fait appel à un enregistreur grâce auquel il peut écouter sa voix. Cet instrument est-il l'indice d'une mise à distance du procès propre à sa transposition cinématographique ?

CM : Au début des répétitions, Nasri Sayegh, le comédien du film, utilisait cet enregistreur pour travailler la traduction arabe, l'intonation du texte et sa prononciation. Il nous est vite apparu que ce dispositif d'écoute créait un double personnage, une deuxième voix mais aussi une autre temporalité dans le film. Elle ouvre une faille dans l'espace autour de la villa. En déplaçant son attention vers l'écoute, cette voix rend le traducteur disponible, réceptif ; elle rapproche de lui les personnages du procès.

FD : La traduction commence en fin d'après-midi pour se prolonger durant une longue nuit où le personnage incarne donc les différents protagonistes. Une telle unité de temps est-elle une manière de recréer une « dramaturgie » ? Et dans ce cas, quelle est la place que tu accordes à la scène plus lyrique de promenade qui a lieu sur la côte en pleine journée ?

CM : La lumière incarne les différents personnages du film, au sens propre du mot : elle prête une série d'identités à l'acteur. Le début est tourné en nuit américaine puis l'image traverse un faux jour bleuté et le film s'installe dans une lumière chaude. À la fin, il est regagné lentement par un jour naissant qui coïncide avec les dernières paroles de Wilde. La lumière dessine le voyage mental du personnage à travers les états de la nuit dont tu parles. Elle rend possible l'existence de ses identités. Pour moi, elle ne relève pas d'un effet dramaturgique, elle appartient au corps des personnages qui n'existent que dans cette lumière ; elle les rend visibles et les révèle.

La scène de promenade au milieu du film marque un contretemps, une rupture narrative. Elle ramène la lumière du jour et le traducteur. Elle permet de revenir un court instant à l'origine de cette lecture. Elle prépare aux propos de Wilde. C'est une pause, un sas pour accéder à l'épure du texte final, propos d'un artiste sur son œuvre, la création, l'art et la beauté.

FD : De nombreux plans soulignent la présence corporelle du traducteur, notamment en cadrant au niveau de son entrejambe. Est-ce une façon d'insister sur l'un des enjeux de ce procès : le désir ?

CM : Le désir est présent dans ce procès mais il ne s'exprime qu'à travers des sentiments. Lorsque Wilde évoque sa relation amoureuse avec Lord Alfred Douglas, son amant, il la décrit de manière idéale et immatérielle. Lorsqu'il parle de la relation entre les personnages de ses romans, c'est en décrivant une passion intellectuelle intérieure et secrète. Cette même tension traverse tout le procès : exposer l'aveuglement du désir sans jamais en désigner la part charnelle, sans donner corps aux sentiments. Je voulais que le film exprime cette charge silencieuse des mots. Je voulais qu'il expose la dimension physique et sensorielle du personnage, que certains cadrages insistent sur la présence du corps et soulignent son érotisme d'autant que l'acteur, par son âge, évoque plutôt son jeune amant que Wilde lui-même.

FD : Les échanges du procès-verbal entre Oscar Wilde et l'avocat du marquis de Queensberry, Edward Carson, sont disjoints dans ton film. La parole est d'abord donnée à l'accusation, puis à la défense. Pour quelle raison as-tu choisi de faire appel à une telle dissociation ?

CM : Au début des répétitions, je donnais la réplique à Nasri Sayegh. De fait, j'avais peu de recul pour écouter sa voix et diriger le travail. L'échange semblait plat et les variations de rythme ou d'intonation n'y changeaient rien. Nous avons alors décidé de travailler séparément les différentes parties, c'est-à-dire les différents personnages, avec d'un côté les questions des avocats et de l'autre les réponses de Wilde. À ce moment, un autre texte est apparu, ne laissant plus aucune possibilité de retour en arrière. Cette dissociation libère la parole des protagonistes, elle la révèle. Celle de l'accusation d'abord qui n'a besoin d'aucun retour pour asséner son point de vue. L'interrogatoire n'est que le nom donné à un exercice rhétorique. Si l'on écoute dans la continuité les questions posées à Wilde, elles procèdent d'une démonstration assumée et cohérente de sa culpabilité. L'interrogatoire anticipe le réquisitoire et le procès n'est que l'exposition, en plusieurs temps, de la condamnation exposée en préambule : Comme l'artiste dont la vie est dépravée, l'œuvre d'Oscar Wilde est « sodomitique ».

En regard de ces propos sans appel, la défense de Wilde, délivrée du contexte aliénant de l'interrogatoire, devient une réplique continue en forme de testament spirituel. Il y définit sa vision de l'art, il expose la condition, le travail de l'artiste, s'interroge sur l'amour et la beauté qui rendent possible l'œuvre.

FD : Pourrais-tu faire tienne la parole de Wilde lorsqu'il explique que « la littérature dépend de la manière dont on la lit ». Autrement dit, ton film n'est-il pas avant tout un exercice de lecture ?

CM : Un exercice de lecture, c'est pour moi l'invention d'un protocole de travail. Je crois que le dispositif du film, comme on vient de l'évoquer, transforme le procès, le trahit en un sens, dans sa chronologie, sa polyphonie, et l'alternance des points de vue. Mais je crois qu'il révèle un processus, il éclaire un moment de l'Histoire.

FD : « Il n'y a pas d'opinion dans une œuvre d'art » remarque le dandy anglais. Même si je sais que ce n'est jamais un terrain sur lequel tu t'avances, je voudrais savoir si tu considères que *Le Procès d'Oscar Wilde* a une portée politique ?

CM : Je m'intéresse moins au texte qu'à sa lecture. Je vais donc parler du film, plutôt que du procès. Et là, il me semble que ce qui prend corps à partir de ce texte, aujourd'hui, n'appartient plus à sa propre histoire. Elle l'excède. Je pense que l'homosexualité est un sujet que l'on quitte et avec lequel on dérive en regardant le film. L'homosexualité n'est peut-être plus un sujet pour nous aujourd'hui. Ce qu'incarne ce texte relève d'une présence au monde, d'une attitude, d'une distance, d'une colère, d'un lieu où observer et prendre partie. Oscar Wilde nomme cette présence art ou littérature, mais au fond, peu importe. Comment la nommons-nous aujourd'hui ? Comment la nommeront les spectateurs du film ?

pointligneplan

en partenariat avec

Les rencontres internationales Paris / Berlin / Madrid

présente

LE PROCÈS D'OSCAR WILDE

DE CHRISTIAN MERLHIOT

SORTIE LE 7 AVRIL 2010

Reflet Médicis – 3 rue Champollion – 75005 Paris

L'Entrepôt – 7-9 rue Francis de Pressensé – 75014 Paris

LE PROCÈS D'OSCAR WILDE

2009, 61 minutes, vidéo

Un film de Christian Merlhiot

Avec Nasri Sayegh

Image et montage : Sarah Fiumani Jacquemot

Musique : Béla Bartók, Aphex Twin

Mixage : Mikhaël Barre

Production : Atelier d'Ivry, cinéastes associés

En 1895, Oscar Wilde est au sommet de sa carrière littéraire. Quelques jours après la première de sa pièce *De l'importance d'être constant* au St James's Theater, il reçoit à son club une carte du marquis de Queensberry l'accusant de «poser au sodomite». Cette affirmation, qui révèle publiquement sa relation amoureuse avec Lord Alfred Douglas, incite Wilde à tenter un procès en diffamation. Mais ce dernier tourne à la catastrophe pour Wilde, attaqué dans sa vie privée comme dans son œuvre littéraire. Il est alors inculpé d'outrage public à la pudeur, reconnu coupable d'homosexualité et condamné à deux ans de travaux forcés.

Dans le jardin d'une villa face à la méditerranée, un homme travaille à la traduction arabe du procès d'Oscar Wilde. Sous la lumière d'un soir d'été et tout au long des nuits suivantes, les différents protagonistes du procès se présentent à lui. Il les incarne à tour de rôle et fait revivre les enjeux esthétiques et politiques de ce combat. Cette joute verbale apparaît alors comme la dernière œuvre - féroce et précieuse - du dandy anglais.

BIOGRAPHIE

Christian Merlhiot est né en 1963 à Niort. Il a suivi des études à l'École nationale des beaux-arts de Bourges de 1981 à 1987. En 1994, il est pensionnaire à la Villa Médicis à Rome et réalise son premier long-métrage : *Les Semeurs de peste* (Fr-1995).

Il a enseigné le cinéma et la vidéo dans plusieurs écoles d'art notamment à Angoulême, Nancy et Bourges. Il est actuellement responsable pédagogique au Pavillon, Laboratoire de création du Palais de Tokyo à Paris. Il est fondateur de *pointligneplan*, un collectif qui situe ses enjeux au croisement des arts plastiques et du cinéma.

Érik Bullot a consacré à ses films un texte publié dans l'ouvrage collectif *pointligneplan* aux Éditions Léo Scheer (Fr-2002). Chez le même éditeur, un livre est consacré à l'ensemble de ses films, accompagné d'un texte de Fabien Danesi et d'une édition dvd de 3 courts-métrages (Fr-2003).



FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Journal de l'Atlantique, 1995, 30min

Les Semeurs de peste, 1995, 62min

Autour de Bérénice, 1998, 45min

Voyage au pays des vampires, 2001, 62min

Chronique des love-hôtels au Japon, 2003, 30 min

Silenzio, 2005, 75min

I Wish your Eyes, 2006, 50min

Des Indes à la planète Mars, 2007, 80min

Rice Bowl Hill Incident, 2007, 40min

Yoko Ogawa, voyage dans la mémoire des morts, 2008, 15min

Informations sur les films : www.minorcinema.com

