

Préface à l'édition japonaise du scénario de *La Patinoire*



J'ai écrit le premier jet du scénario de la Patinoire en mai 1993, à Berlin, entre deux cours d'allemand intensif que je prenais à l'époque. Je vivais alors à Berlin, invité par la ville à résider dans un appartement luxueux, blanc, silencieux, à peine meublé de quelques chaises stylisées, dessinées par quelque cousin éloigné de Marcel Breuer. J'avais là un grand bureau de travail tranquille, avec un petit balcon qui donnait sur la rue (où de temps à autre de petits oiseaux, mes premiers spectateurs, venaient me regarder travailler en picorant d'innocentes miettes de pain sous mes yeux). Peu de meubles sinon, dans la pièce, venaient distraire mon attention, une grande table de travail en verre transparent sur laquelle reposait mon ordinateur, quelques étagères en bois noir, et, au loin, dans un angle, un authentique fauteuil Marcel Breuer (le Strahlrohrsessel B3). Ce fauteuil, je l'évoque dans mon dernier livre, et c'est ce même fauteuil que j'ai choisi pour le mettre en scène de *La Patinoire*, tissant ainsi un lien secret, intime et quasi spatio-temporel entre *La Patinoire* et *La Télévision*.

A ce moment-là, depuis quelque temps flottait dans mon esprit un embryon de film, seulement une scène en réalité, encore inexprimée, un petit nuage de fiction cinématographique en devenir, un fragment de fantaisie burlesque qui attendait son heure pour prendre forme. A la fin du montage de *La Sévillane*, pris par le temps et craignant de ne pas être prêt dans les délais pour présenter le film aux responsables du Festival de Venise, j'avais fugacement imaginé une scène un peu folle de départ précipité à Rome en hélicoptère militaire, qui se terminait comme dans le film en apothéose par un atterrissage dans les studios de cinéma de Cinecittà en plein tournage d'un péplum en costumes, avec des figurants en toge qui fuyaient l'arrivée de l'hélicoptère. A cela, il faudrait encore ajouter tel soir de neige fondante à Berlin, où j'ai assisté pour la première fois à un match de hockey sur glace dans la grande patinoire de la ville, le match Preussen Berlin-Bayern de Munich (dont l'affiche, aux sonorités si alléchantes pour n'importe quel amateur de football, avait frappé mon imagination). Je résume: la tranquillité de mon bureau à Berlin au printemps 1993, un hélicoptère militaire dans le ciel entre Paris et Rome à l'été 1992 et un match de hockey sur glace de la Bundesliga à l'hiver 1993, voilà, s'il fallait trouver quelque cohérence à cette alchimie mystérieuse qui préside à la naissance d'un film, quand et comment m'est venue l'idée de *La Patinoire*.

De ce printemps 1993 au premier jour de tournage, quatre années se sont écoulées, quatre années riches d'événements divers pendant lesquelles, sans oublier complètement *La*

Patinoire, j'ai quand même réalisé un film à Berlin, écrit un livre et fait un séjour de quatre mois à Kyoto. Mais, toujours régulièrement, je trouvais le temps de parler du projet de *La Patinoire* avec ma soeur et son mari qui produisaient le film. Ces réunions de travail informelles, étalées sur quatre ans, avaient souvent lieu à l'heure de l'apéritif, dans l'émolliente tiédeur de la terrasse d'un hôtel corse. Là, en bermuda, un élégant panama sur la tête, je réfléchissais au film et aux épineux problèmes que posait sa réalisation en me caressant nonchalamment les poils des jambes. De ces heures de travail espacées dans le temps, quelques bribes me sont restées, et c'est avec netteté que je me souviens comment, lors d'un de ces déjeuners avec ma soeur (poisson grillé, vin rosé) dans le jardinet ensoleillé qui s'étend derrière la maison, nous avons décidé de différer le tournage de *La Patinoire* d'au moins un an, pour finir le repas tranquillement et nous laisser le temps, elle de faire un enfant (Raphaëlle), et moi de finir le livre que j'avais commencé (*La Télévision*).

Je me souviens aussi, en relisant les différentes versions que contient mon ordinateur, comment, à l'été 1995, nous avons pris nos quartiers d'été à Avoriaz, dans la station de ski, où nous avons fait les dernières modifications importantes du scénario. C'est là aussi, un soir, dans ma chambre, que, couché en pyjama dans le lit de camp que j'occupais au rez-de-chaussée de ce chalet de montagne, j'ai trouvé le nom de Barrymore en feuilletant une biographie d'Orson Welles dans une édition de poche, l'acteur John Barrymore (dont j'allais me servir pour composer le nom de Sylvester Barrymore, l'acteur américain du film), et c'est également dans ce livre que j'ai trouvé celui de Dolorès, en m'inspirant de celui de l'actrice Dolorès del Rio (sans savoir encore, à ce moment-là, qu'une autre Dolorès, Dolorès Chaplin, jouerait le rôle de Dolorès pour compléter si harmonieusement la boucle de cette parfaite homonymie). Ce n'est sans doute pas un hasard, si, à l'approche de mes 40 ans (cap on ne peut plus symbolique, qui, sans entraîner nécessairement la fameuse crise de la quarantaine, constitue toujours un moment propice à une brève et rêveuse méditation rétrospective), j'avais entrepris simultanément un livre qui abordait la question de la littérature (*La Télévision*) et un film qui abordait la question du cinéma. Dans *La Patinoire*, qui raconte le tournage d'un film sur la glace, j'acceptais de me mesurer à un genre cinématographique presque aussi balisé que le western ou la comédie musicale, le film sur un film en train de se faire. Ce genre avait déjà donné de nombreux chefs-d'oeuvre dans le passé, de *Huit et demi* à *La Nuit américaine*, en passant par *Passion* et *Le Mépris*, mais c'est un autre film, moins connu, qui fut ma principale référence, *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini. Dans *La Ricotta*, qui raconte à la fois le tournage d'un film sur la passion du Christ et les aventures d'un figurant qui ne pense qu'à manger de ce fromage blanc italien qu'on appelle la ricotta, on trouve au plus haut point ce mélange de sacré et de profane qui m'a toujours fasciné (comme m'a toujours fasciné la tension dialectique des contraires, l'immobilité et le mouvement, la métaphysique et le mambo-mambo).

Quelques semaines avant le début du tournage, tandis que les peintres et les menuisiers de l'équipe de décoration s'affairaient sur des échafaudages pour finir de repeindre les parois de la patinoire de cette si jolie couleur gris bleu assortie à mes yeux, je me suis risqué pour la première fois sur le plateau, progressant pas à pas sur cette vaste étendue de glace avec une élégance de crabe morose et la prudence qui me caractérise, et, arrivé au centre de la patinoire, plutôt rassuré d'être toujours debout, j'ai pu faire cette constatation réjouissante que, finalement, une patinoire, ce n'est pas si glissant que ça. J'irais d'ailleurs de surprise en surprise pendant ce tournage. Très vite, par exemple, il m'est apparu que, pour monter un travelling sur la glace, il n'était nul besoin comme dans mon film de percer la couche de glace à la perceuse électrique ou au marteau-piqueur pour fixer les rails dans le sol, mais qu'une simple bande de moquette posée par terre suffisait amplement. Et, alors que je craignais

beaucoup les inconvénients de devoir travailler en permanence sur la glace pendant ce tournage, je me suis rendu compte qu'il s'agissait plutôt d'un avantage, tout glissait et se déplaçait sans résistance sur le sol, les caisses de cinéma filaient sur la glace comme des traîneaux sur la banquise, les projecteurs fusaient d'un bout à l'autre de la patinoire, les éléments de décor suivaient en vol plané, tandis que les acteurs venaient à ma rencontre en patins à glace, stoïques, escortés d'un essaim d'habilleuses et de maquilleuses emmitouflés dans des doudounes (allez, moteur, disais-je de temps en temps, et tout ce joli monde s'animait de plus belle).

Jean-Philippe Toussaint, 1999



Dolorès Chaplin, pendant le tournage de La Patinoire