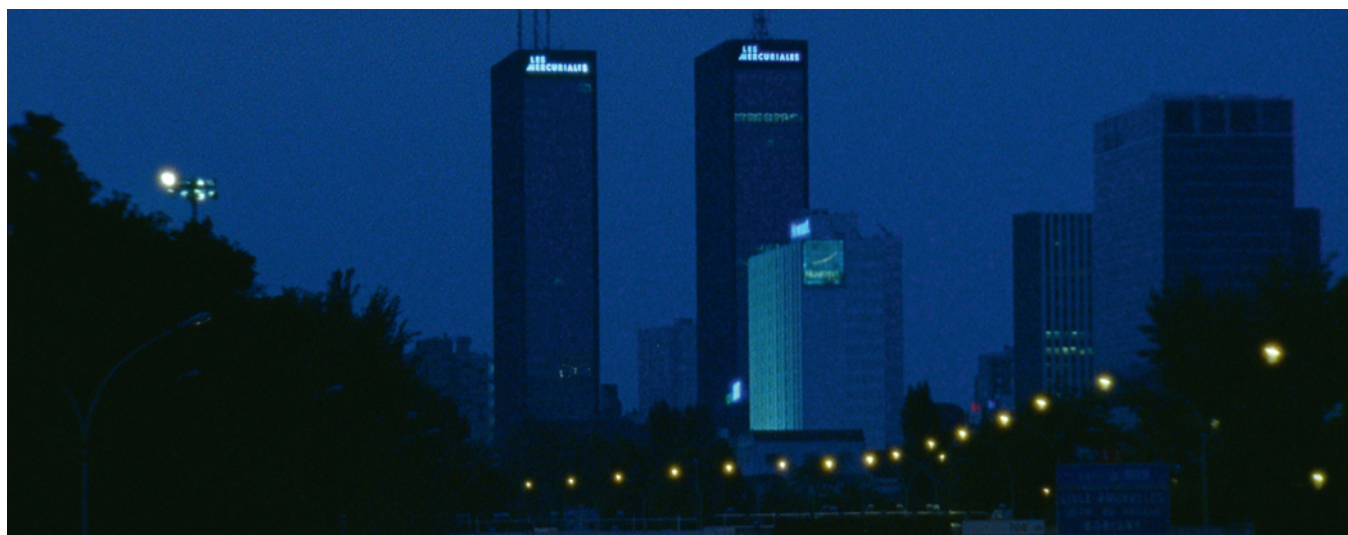


SÉDITION

(<http://sedition-revue.fr>)

/ 3 décembre 2014

"L'ARCHAÏQUE QUI ARRIVE", ENTRETIEN AVEC VIRGIL VERNIER



À

l'heure où nous parlons, vous revenez de Roumanie où Mercuriales a été présenté. Comment cela s'est-il passé ?

Avez-vous eu des retours un peu différents, inhabituels au vu du film qui est tout de même très ancré dans un paysage français ?

Je suis moi-même d'origine Roumaine par mon grand-père et je n'étais jamais allé en Roumanie, donc ça m'intéressait aussi d'aller là-bas pour voir le pays. Je parle de Bucarest, notamment dans *Mercuriales*, mais sans connaître. J'ai traversé le pays en train, parce que je ne prends pas l'avion. C'est très impressionnant car c'est vraiment

l'ancien temps, les gens sont en calèches, il y a beaucoup de chevaux, tout est encore très rural. Mais ils ont aimé le film. J'avais l'intuition dans *Mercuriales* que les banlieues de Bucarest ressemblaient aux banlieues parisiennes. Ce sont les mêmes inspirations soviétiques dans l'architecture ou dans une conception, disons, anarchique de la ville où chaque bâtiment a été posé là, sans chercher un plan urbain plus général. Donc oui, ils ont été assez réceptifs, et particulièrement sensibles à tout ce qui tourne autour des pays de l'Est. Ils me disaient que c'était rare que l'on s'intéresse à eux.

Orléans traçait déjà une sorte de chemin vers l'Est et faisait se rencontrer deux femmes. J'ai lu quelque part qu'Orléans était né au moment des recherches pour le scénario de Mercuriales. Des recherches autour des femmes martyres de L'Histoire, des sorcières. Vous vous souvenez, justement, comment est né le projet de Mercuriales ?

Il y a cinq ans, j'ai rencontré un producteur en lui parlant de *Mercuriales* et il m'a prévenu qu'un long-métrage serait très long à monter parce qu'il est rare que les gens investissent confiance et argent sur un jeune réalisateur qui n'a encore fait aucun long-métrage. Il m'a dit, en attendant, on va faire des petits films pour s'entraîner, pour apprendre à travailler ensemble, et même pour tenter des choses formelles, des choses avec les acteurs. Avec lui, j'ai fait ce petit film *Pandore*, puis *Orléans*, et enfin *Andorre*, qui a aussi été un film pour s'essayer au 16 mm avec lequel je n'avais jamais travaillé. J'ai eu ensuite cette intuition pour *Orléans* parce que j'étais obsédé par toutes ces histoires autour des femmes, toutes les mythologies, tout ce à quoi les femmes ont été attachées depuis l'antiquité. Et par hasard, sur internet, je suis tombé sur les fêtes de Jeanne D'Arc à Orléans et j'ai trouvé ça vraiment dingue. Je me suis dit qu'il faudrait en profiter pour intégrer ces cérémonies dans un film et donc j'ai imaginé deux filles qui seraient confrontées à cette mythologie à la fois française et, en même temps, intemporelle, en tous cas qui traverse l'Histoire, un

grand pan d'Histoire.

Orléans fait une heure, il n' y avait donc pas une volonté de s'imposer un format particulier.

Non, j'ai réussi à garder cette liberté par rapport au producteur de pouvoir faire un film de 20 minutes comme un film de 45 minutes sans que ce soit vraiment un problème, en se disant que si le film a des qualités, il sera vu. *Mercuriales* a, en revanche, un format plus traditionnel de long-métrage mais, à un moment, il aurait pu faire 3 h, je pense qu'on l'aurait fait quand même.

Comment s'impose à vous cette idée de durée ?

Franchement, je cherche à ne pas regarder le timing sur le logiciel de montage. Je cherche vraiment à être purement instinctif, dans le ressenti d'un souffle qui doit traverser le film, garder toujours quelque chose de tendu qui fait que l'on ne décroche pas et que si on le fait, c'est comme si on décrocherait dans un rêve, par plaisir de se réveiller.

Cela veut-il dire que vous tournez beaucoup et que vous éliminez au montage ? ou y a-t-il aussi cet instinct au tournage qui dicte un peu la forme du film ?

Il y a certaines séquences qui sont vraiment tournées sur la longueur, non pas pour faire plusieurs prises comme dans un film où il y aurait tel dialogue qui contiendrait telle information narrative que le spectateur a besoin de connaître, mais par pure envie de capter la vie, capter une sorte de justesse de quelque chose qui doit arriver. Dans ce film là en tout cas, les dialogues ne sont pas là pour raconter une information narrative importante. Du coup, les discussions sont tournées sur la longueur pendant dix minutes (les bobines de 16 mm durant 10 minutes), ensuite on fait une seconde prise qui n'a absolument rien à voir, et on jugera après le résultat au moment du

montage, ce qui a le plus de force, lorsqu'on redécouvrira l'image avec fraîcheur et détachement. Quand on filme la ville en revanche, il y a moins besoin, disons, de faire durer longtemps la pellicule, il faut plutôt bien préparer son cadre, puis attendre qu'il y ait quelque chose qui arrive, ça peut être simplement une voiture ou un oiseau qui traverse le champ.

Avec l'histoire politique et économique qu'impliquent les tours Mercuriales, le symbole qu'elles sont devenues, cela a-t-il été difficile d'obtenir l'autorisation d'y filmer ? Avez-vous été soumis à des contraintes particulières à l'intérieur des tours ?

C'était vraiment un coup de poker et aussi une grande source d'angoisse ! J'avais très peur qu'on n'ait pas l'autorisation. Et pendant des mois, d'ailleurs, on ne l'a pas eu, ils nous raccrochaient au nez, ils ne voulaient même pas entendre parler d'un tournage. J'ai cherché autour de moi pour trouver une personne qui connaîtrait le propriétaire, et ce propriétaire, j'ai réussi à avoir un rendez-vous avec lui. Par ailleurs, il se trouve que c'est un mécène très fortuné qui a été charmant et qui m'a dit : « *Bien sûr, vous tournez autant que vous voulez. Et gratuitement* ». Non seulement, cela a été très simple et bienveillant mais j'ai réduit énormément le budget qui était prévu sur la location des tours. Ensuite, la direction ne voulait pas nous donner l'autorisation de tourner sur le toit parce qu'il n'y a pas de rambardes, et le propriétaire est à nouveau intervenu et leur a dit : « *Laissez-les tranquilles, ils font ce qu'ils veulent* ».

Il avait vu certains de vos films pour accepter votre équipe d'une façon aussi directe ?

Non. Il fonctionne au charme. Je lui ai offert un whisky, j'ai essayé ce jour-là d'être le plus brillant et charmant pour être sûr de ne pas rater mon coup. Il faut user de beaucoup de séduction quand on fait un film sinon il y a beaucoup d'opportunités qui vous passent sous le nez. Ces

choses-là, ce n'est pas un assistant qui le fera, c'est vraiment le réalisateur qui doit y aller.

Comment conciliez-vous les rencontres, le casting, avec vos recherches ?

Ce qui m'intéresse, en faisant un film avec plusieurs personnages, c'est de changer brusquement de registres – et de multiplier les points de vue sur le monde. De passer d'un personnage très mélancolique à un personnage explosif, pour revenir ensuite à un ton plus mélancolique avec Lisa, puis basculer sur une petite fille complètement insouciante, avec une sorte d'innocence et de candeur par rapport au réel. Cela oblige à mettre en crise chaque personnage et chaque point de vue. En général, j'ai envie, vraiment, que l'on n'arrête jamais de changer de prisme, d'être en questionnement permanent, que l'on ne se repose jamais.



(<http://sedition-revue.fr/wp-content/uploads/2014/12/Deux-filles.jpg>)

Le casting se fait donc sur la longueur, avec seulement l'intuition ?

Oui, et intuitif même au sens de coup de foudre. Je pense que pour les 5-6 personnages importants de *Mercuriales* – c'était déjà le cas pour *Orléans* –, il doit y avoir une évidence au bout d'une minute. Il suffit de voir comment la personne parle, se tient. Je trouve que l'on sent très vite quelqu'un. C'est pour ça que l'idée de coup de foudre me plaît aussi. On continue ensuite à parler mais ce ne sera que pour se

conforter que l'intuition était bonne. Souvent, on voit une centaine de filles en se disant « *pourquoi pas ?* » ...eh puis non, un petit détail fait que ça n'ira pas, qu'on ne ressent pas l'envie de les filmer pendant plusieurs semaines.

Le désir doit être là tout de suite ?

Oui, vraiment, parce que je pense que le spectateur est comme moi, il faut qu'il soit intrigué par la personne à l'écran, qu'il ait envie de passer du temps avec elle.

Ce jeune homme noir sans nom par lequel on rentre dans le film revient d'ailleurs à trois moments, comme une sorte de contre-histoire, de vie un peu périphérique au récit principal.

C'était exactement écrit comme ça. Il s'appelait Tony dans le scénario. Je vois ce que vous voulez dire. De mon côté, je l'ai davantage pensé comme une sorte de chœur dans une tragédie grecque, un personnage qui produit un commentaire extérieur au récit principal. Je voulais que le rôle masculin fasse écho avec les deux filles, que *Mercuriales*, ce ne soit pas seulement leur histoire, mais aussi celle d'une situation plus générale. Lui-même commence dans les tours, choisit de partir, comme s'il fallait quitter cette ville, cette routine, puis il est rattrapé par une sorte de destin, un cercle infernal dont il ne sort pas.

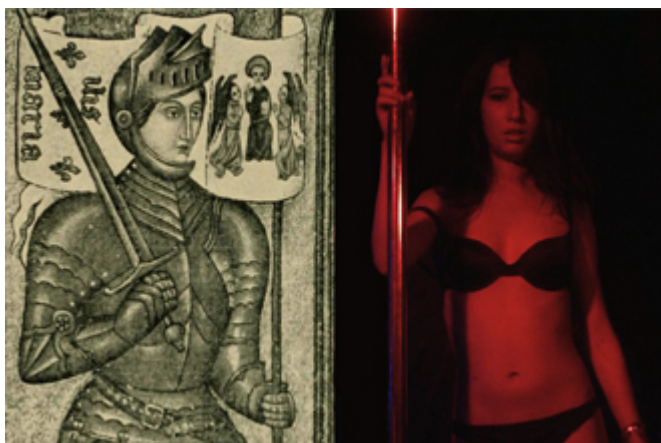
La première apparition est initiatique, la troisième est tragique et la deuxième, étrangement, est plus burlesque.

Sans être sûr que ça va marcher, j'essaie de provoquer ou de mettre le plus possible une sorte d'humour mais que je ne veux surtout pas fabriquer. J'essaie de donner des chances à l'humour. Chaque fois, j'essaie de pousser un petit peu plus et, si ça prend, ce sera parfait parce que ce sera juste. Je déteste l'humour raté, aussi tant pis s'il n'y a pas d'humour, ce sera alors au spectateur de comprendre l'intention.

Et finalement c'est initiatique et tragique d'être dans un supermarché, de se faire chier, de ne servir à rien, de n'être, au fond, rien d'autre qu'une sorte de robot. J'ai cherché à déstabiliser le comédien au moment du tournage pour qu'il soit vraiment mal à l'aise. Cette fois-ci, il ne se fait pas foutre par terre par une fille mais il ne comprend rien à ce qu'on lui dit, comme un étranger dans une ville dont il n'en comprendrait pas le langage.

Autour des tours semblent se cristalliser deux rapports au monde et à la ville : un rapport enchanteur, extatique presque, et un rapport plus technicien. En bas, le lieu des machines, de la surveillance et du combat et en haut, le lieu des métamorphoses, du fantastique et de la rêverie. Comment cela se structure-t-il pour vous ?

Ce garçon devait représenter une sorte de récit parallèle, de figure qui a une valeur un peu symbolique, même s'il se devait d'être incarné, malgré tout. Ensuite, quant à l'histoire des deux filles, elle est posée davantage par rapport à une grille métaphorique : les 4 points cardinaux, tour du Levant/tour du Ponant, fille de l'Est/fille de l'Ouest, Nord/Sud, chaud/froid, tout ce qui est décliné par ces oppositions. Comme la Moldavie, que le personnage de Lisa décrit comme un pays où il fait à la fois très chaud et très froid. Comme Mercure. Ce sont des points de repères que j'ai pour me dire : « *Elle, elle est volcanique* », « *Elle, elle est Mélancolique, intérieure* ». Ce sont plutôt ce genre de mots génériques qui me proposent naturellement ces oppositions.



<http://sedition-revue.fr/wp-content/uploads/2014/12/Orléans-couverture1.jpg>Ces échos ou ces rimes sont encore

plus clairs dans celui-ci que dans Orléans. C'était une volonté plus affirmée ?

Non, je ne pense pas que ce soit conscient au départ. À un moment, lorsqu'on se met à faire un film, on n'arrive plus à penser toutes ces choses. Là, ce sont des pensées que l'on a quand on n'est pas vraiment en train de travailler, qu'on a l'esprit prêt à délirer. Ensuite, dans la fabrication même du film, on n'est plus que sur des choses très concrètes. Mais c'est plus fort que nous, lorsqu'on a des obsessions, elles se reproduisent à plein d'endroits. Je ne peux pas filmer quelque chose qui est gratuit ou anecdotique, il faut toujours que je sente que ça signifie une multiplicité de sens sinon ça ne me donne pas envie de le filmer. J'aime partir d'un élément très petit, dérisoire, et que ça résonne avec l'Europe, le monde actuel, le cosmos.

C'est pour cette raison que les repérages sont aussi importants pour vous ?

Les repérages, autant que chercher des acteurs ou écrire des scènes. Il y a vraiment des allers-retours qui se font entre les lieux que je cherche ou que j'avais fantasmé. Par exemple, je n'avais pas écrit qu'à la fin du film, il y aurait la cité détruite. En faisant les repérages et en tombant dessus, je me suis dit que ce serait vraiment génial. Ça m'a fait changer plein de choses. La fin n'aurait pas été la même si je n'avais pas trouvé ce lieu. Ça m'a permis de vraiment pousser loin une des idées du film sur le changement de civilisation, le changement d'époque.

Les repérages prennent donc beaucoup plus de temps ?

Depuis *Orléans*, je choisis. Avant, je m'adaptais à une situation où je n'avais pas beaucoup de marge de manœuvre parce que le plus souvent contraint par les gens que je souhaitais filmer. Avec *Mercuriales*, j'ai voulu trouver chaque lieu unique et n'avoir que des coups de foudre

sur chacun d'eux. Ils devaient être vraiment évocateurs, et devaient permettre de décrire une sorte d'atmosphère apocalyptique d'aujourd'hui, donner le sentiment de venir après une guerre civile ou un cataclysme.

Est-ce que le rapport physique avec ces lieux est indispensable ou bien peut-il simplement s'agir d'une image, par exemple, qui peut être à même de susciter le désir de filmer ?

C'est jamais pareil, en tout cas. Ça peut donner très envie une image mais c'est évident qu'il faut aller voir et sentir les échelles, sentir ce qu'on pourra faire et surtout, à partir du moment où on est proche du tournage, savoir exactement comment cadrer. Il faut être sur place. Évidemment, pour *Mercuriales*, il y avait quantité de lieux que je connaissais déjà très bien, qui étaient des lieux liés à mon enfance. Il y a en d'autres – par exemple cette sorte de cité psychédélique avec des façades recouvertes par des arcs-en ciel, des temples, j'en avais vaguement entendu parler je ne sais plus où – et j'ai dû partir à nouveau à leur recherche.

Internet est-il pour cela une source un peu privilégiée ?

Internet autant que le reste de la vie : rencontrer des filles et parler avec elles, essayer de saisir certains mystères chez une fille de vingt ans aujourd'hui, trainer dans la rue, tout seul, marcher et chercher les futurs lieux de tournages, les personnes que j'ai envie de filmer, d'intégrer dans un film, passer beaucoup de temps sur internet à capter des images, des témoignages, regarder des paysages de villes sur Google Earth. Tout ceci est une palette, et avec tout ce bordel, tout ce chaos, on essaye de se dire : « *Tiens, ça je vais le mettre en images fixes. Ça, ça va être une séquence dialoguée et ça, une séquence musicale* ». Si je peux amener quelque chose, c'est vraiment d'aller loin dans cette idée qu'un film, ce n'est pas seulement des séquences réalistes ou des séquences captées mais c'est un dialogue entre des

archives, des choses qui apparemment n'ont aucun intérêt mais qui, mises dans un film, commencent à être chargées d'un sens nouveau. Mettre en dialectique toutes ces trouvailles me paraît la chose la plus excitante que je peux faire.



(<http://sedition-revue.fr/wp-content/uploads/2014/12/Ferrari-brûlée1.jpg>)

C'est une volonté de plus en plus consciente dans vos derniers films, et chez vous, d'intégrer ces matériaux-là ?

Pour *Mercuriales*, c'était le cas. Je voulais vraiment un patchwork, dans le sens où on essaye vraiment de coudre ensemble des choses qui n'ont rien à voir et de parfois forcer la couture. Mais finalement ça ne paraîtra pas forcé, au contraire ça fera naître un sens. Je voulais vraiment un film désarticulé, rapprocher des choses inattendues.

Y a-t-il par ailleurs des lectures, des œuvres qui nourrissent également la préparation ?

Plusieurs personnes m'ont posé cette question mais je vais répondre la même chose. Franchement, je suis arrivé à un moment où je ne me pose plus la question des œuvres du passé et où j'essaie de n'être plus que dans le pur présent. J'ai vu plein de choses de la culture occidentale, de l'art, qui sont maintenant intégrées en moi, que je ne peux même pas pointer mais qui m'ont peut-être influencées. J'essaie d'être au plus proche de mes intuitions personnelles, comme quand j'étais adolescent et que je ne connaissais rien à la culture, que j'avais

juste un ressenti par rapport à des atmosphères.

Depuis Andorre, les références folkloriques ont disparu et les lieux semblent suffire pour réveiller l'étrangeté du monde.

J'ai envie de me débarrasser de l'Histoire française. À un moment, j'étais dans quelque chose de très politique et je voulais tout le temps faire référence à ce qu'il y a de plus sombre dans l'Histoire de France, de plus dérangeant. Ça m'amusait et maintenant j'essaie que ça soit loin. Mais je ne m'en sortirais jamais, j'ai toujours cette sorte de revanche, d'envie de la critiquer. J'essaie seulement à présent de la rendre plus souterraine.

Dans Andorre, qui ne contient pas d'acteurs, les architectures de glaces et les flux de touristes anonymes suffisent à rendre cette sensation d'« archéologie du futur ».

Mon envie de faire des films vient de là : des images qui impriment la rétine. Faire des plans, faire des images qui restent, qui impressionnent plutôt que d'être dans une impression de captation.

Andorre a fini comme postface à Orléans. C'est devenu assez inhabituelle comme pratique de mêler un court-métrage à un long en complément de programme.

C'est toujours au fond pour des questions très pragmatiques. Quand on a sorti *Orléans*, le distributeur nous a dit que ça serait bien s'il y avait un programme complémentaire, pensant que les gens n'allaient jamais venir si le film faisait moins d'une heure. Moi, j'ai tout de suite réagi en leur disant : « D'accord ! Dans un mois, je tourne un film. ». *Orléans* allait sortir trois mois plus tard, donc ça a été vraiment très rapide. En plus, je voulais m'essayer, comme je vous le disais, à la pratique du 16mm. Et je sentais qu'avec *Orléans*, je n'avais pas été au bout de mon envie de filmer un lieu sans m'occuper d'une narration. Pour *Andorre*,

j'avais vraiment envie de me lâcher totalement, de faire un film entièrement sur un lieu sans avoir à fabriquer d'histoires ou de personnages. J'ai pu ainsi aller au bout de mon idée et m'attaquer à quelque chose de nouveau dans *Mercuriales*.

Il s'agissait peut-être d'épuiser quelque chose qui était en latence dans votre cinéma...

Oui, exactement.

Vous aviez repéré la ville d'Andorre avant ou après avoir tourné Orléans ?

C'était juste après avoir tourné *Orléans*. J'étais allé là-bas une journée, avec Pauline Levêque (qui a fait la co-production de ce film, puis qui a fait la direction artistique de *Mercuriales*). On est allé, comme tout le monde, acheter des clopes et de l'alcool et j'ai trouvé le lieu vraiment fascinant. Je me suis dit qu'il y avait là un très bon résumé de la situation actuelle. On avait un lieu qui était emblématique de ce qu'allait devenir l'Europe et les villes occidentales, avec cette obsession, cette utopie du monde du bien-être, du bonheur.

De la transparence également.

Voilà. Tout ce qui est lié aux spas, aux plaisirs du corps, cette idée d'être en fusion les uns avec les autres. Quelque chose d'un peu New Age et inquiétant. Et, d'un autre côté, un versant beaucoup moins luxueux qui étaient ces pyramides de cartouches de Marlboro ou les magasins *duty free*.



<http://sedition-revue.fr/wp-content/uploads/2014/12/Armes2.jpg>)Et



*surtout des lieux
sur lesquels on
ne s'attarde pas
d'ordinaire.*

Filmer, c'est donc laisser du temps pour permettre de décanter leur côté dérangeant, ce concentré étouffant de produits allant du chocolat aux armes à feu. D'ordinaire, c'est le rapport d'usage à ces choses qui domine et non un rapport contemplatif. Dans Andorre, il s'agit d'épuiser un lieu, de tout voir ou presque...

C'est ça, un endroit devant lequel on passe tous les jours mais qu'on ne pense jamais à pointer. J'aime vraiment beaucoup certaines figures comme la pyramide, le triangle, qui se retrouvent un peu partout, comme une sorte de symbole d'une secte ou je ne sais quelle divinité païenne qui n'existe pas. Le monde offre ce genre de choses. Nul besoin d'injecter de la fiction. Quand je pense au mouvement surréaliste, par exemple, je trouve que leur approche était trop débridée, peut-être trop fabriquée alors que quelque chose de brut, qui existe et qu'il nous faut juste dévoiler me paraît beaucoup plus fort. Et que le « surréalisme », il est dans le documentaire, dans le monde d'aujourd'hui.

Est-ce qu'aujourd'hui, c'est de plus en plus important de définir un territoire précis, comme le suggèrent les titres de vos films récents ?

Je pense, au contraire, que cela m'intéresse de moins en moins d'être dans une fidélité au réel ou à l'exactitude d'un lieu. J'ai au contraire envie d'être de plus en plus abstrait. Pour *Mercuriales*, même s'il est évident qu'il s'agit de la banlieue parisienne, je voulais que ce soit des lieux génériques qui peuvent autant être une banlieue d'une ville américaine que d'Espagne, de Belgique ou autre. Je cherche des lieux génériques d'une époque qui serait une époque de transition entre le XXème siècle et le XXIème siècle. Et dans ce monde actuel qui est un

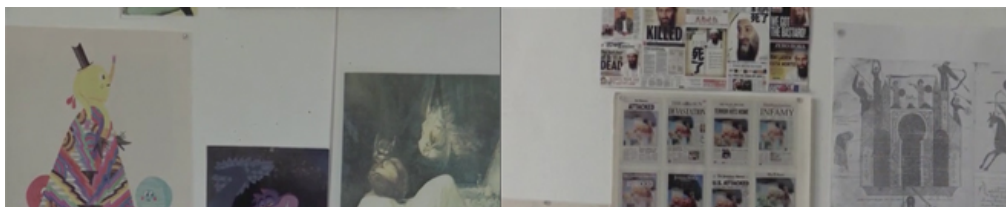
monde globalisé, on retrouve des répétitions de motifs très forts. Je pense que c'est lié à Google Earth qui a énormément cassé le mystère des lieux. Tout est identifiable, maintenant. En réaction, j'ai envie d'être dans une « déréalisation » des lieux.

Une banlieue roumaine et une banlieue française se ressemblent donc, comme vous avez pu le constater en Roumanie. Et les tours Mercuriales sont elles-mêmes un simulacre de celles du World Trade Center. Vous avez donc été tourné dans d'autres banlieues et pas seulement celles d'Ile-de-France ?

Oui, il n'y a pas les frontières de la carte, du territoire. Après *Orléans*, j'avais été voir de nombreuses banlieues de certaines villes du Centre de la France et j'ai vu qu'il y avait des lieux encore plus forts que certains que je connaissais en banlieue parisienne. Alors je suis allé tourner là-bas. Aussi on est parti en Alsace pour la partie dans la maison de campagne, et je tenais à ce que se soit en Alsace. J'avais vraiment une obsession, en me disant qu'il ne fallait pas tricher avec ça. L'Alsace ayant été allemande, il fallait vraiment être fidèle à cette Histoire de France. Ça m'intéressait qu'il y ait cette idée que les frontières sont étranges, mouvantes, arbitraires, qu'elles peuvent encore changer.

Les lieux que vous filmez et leur mise en images évoquent parfois une sorte de grand ymagier un peu ancestral...

C'est vrai qu'une des grandes références, c'est vraiment les illustrations de la Bible dans les églises. Des images très naïves, très simplistes. J'aime beaucoup cette iconographie-là. Et j'ai presque l'impression, parfois, de vouloir faire cet équivalent en film.





(<http://sedition-revue.fr/wp-content/uploads/2014/12/Mur-dimages.jpg>)

Nous avons pu voir, dans un entretien vidéo tourné chez vous, de nombreuses images punaisées au mur de votre chambre. Je pense que lorsqu'on collectionne ou qu'on archive des images chez soi, cela influence quelque part une certaine vision ou pratique du cinéma. De plus en plus, vos films cherchent à intégrer des sources d'images très diverses : comment s'est opérée chez vous cette orientation, ce désir ?

Je pense que cela a toujours été présent. Déjà dans *Commissariat*, avec Ilan Klipper, on a utilisé beaucoup d'images d'enfants disparus, de criminels recherchés, de portraits robots, toute cette imagerie policière, scientifique. J'aime aussi les dessins pour les procès. Ces imageries-là m'ont toujours plu parce qu'elles sont en même temps des archives du temps présent. En ce moment, je vais encore plus loin puisque je prépare une série de livres composés uniquement d'images amateurs, trouvées sur internet, ou détournées des médias.

Faire, si l'on veut, avec la puissance de fascination de ces images et les amener ailleurs. Andorre était aussi là-dessus...

C'est vrai. Certains de mes films étaient liés aux images du passé. Là, c'est vraiment les images du présent. En ce moment, je m'intéresse beaucoup à l'imagerie de luxe, toutes les publicités pour les bijoux, les mannequins et les montres. Ce sont vraiment une représentation du bonheur actuel occidental. Je m'amuse avec ça parce que, bien sûr,

c'est tout de suite très grotesque quand on le sort du contexte du journal, qu'on arrache la page et qu'on la regarde seule. Je veux les redonner à voir avec un autre œil. Ne pas créer de rapport dialectique entre deux images. La laisser telle quelle et la débarrasser de tout ce qui n'est pas essentiel. Parce qu'on est nous-mêmes pris dans une sorte de problème. Nous-mêmes avons un certain goût, même si l'on s'en défend, pour des choses vaines. Je voudrais également affirmer cet aspect-là de la nature humaine : il y a une tentation d'être charmé, comme quelqu'un qui nous hypnotiserait.

Vous disiez également à Cannes vouloir orienter encore davantage votre cinéma vers une forme fragmentaire et discontinue. Nous venons d'évoquer votre projet de livre : l'avez-vous envisagé dans une proximité ou une continuité avec la forme que vous souhaitez imprimer désormais à votre cinéma ?

Un livre permet certaines choses qu'un film ne permet pas. C'est donc intéressant de faire un livre parce qu'on peut aller au bout de certaines idées, on peut ne plus s'occuper de la question de la durée et laisser libre cours au lecteur de rester une minute, ou moins, sur telle image. C'est intéressant également de libérer une image d'un son. Moi j'ai essayé plusieurs fois de faire des plans muets dans mes films et je trouve que ce n'est pas convaincant. L'expérience de la salle fait que le silence se fait trop ressentir, c'est trop lourd comme geste alors qu'avec un livre, il y a vraiment la possibilité de réduire tout en images.

Mercuriales est, de ce point de vue, votre film le plus sonore, avec de nombreuses expérimentations sur les rapports ou les décalages entre le son et l'image.

Il y avait certains petits textes que j'ai enregistré, des textes découpés dans des livres, des journaux, des choses que j'ai demandées d'écrire aux actrices, des rêves qu'elles avaient faits. Et puis des choses que j'ai

enregistrées juste au son, des discussions entre les deux filles, des gens dans la rue, des choses à part, sans trop savoir où ça allait trouver sa place. Il y a plein de choses que je n'ai pas pu mettre dans le film et puis il y en a qui ont trouvé naturellement leur place. Je voulais que tout le film soit baigné de cet atmosphère de rêve ou de cauchemar éveillé dans lequel on ne sait plus très bien si ce sont des pensées intérieures qui jaillissent, si ce qui est dit est en train d'être vécu ou si ce n'est déjà plus qu'un souvenir.

... provoquer un trouble sur le statut de ce que l'on voit. Dans Mercuriales, la musique y est pour beaucoup. Vous aviez déjà utilisé la musique de James Ferraro auparavant mais cette fois il en est le compositeur attitré. Comment a débuté cette collaboration ?

Je l'ai rencontré à Cannes, il y a deux ans. Il était complètement perdu, il ne connaissait personne. On a discuté tous les deux et je me suis alors dit que c'était fou que je n'ai pas connu sa musique plus tôt parce que c'était vraiment ce que je cherchais autour de moi. Je ne sais pas si vous le savez mais il a sorti une quantité hallucinante de disques. D'un seul coup, je me suis mis à tout écouter, comme quand j'étais adolescent et qu'il me fallait tous les disques de tel artiste, comme un collectionneur un peu obsessionnel. Sa musique m'a influencé parce qu'elle m'a mis dans un certain type d'humeur pour écrire et pour penser le film.

Comme un allié.

Exactement. Un complice. Pour moi, il réussit vraiment à rendre sensible l'aura étrange qu'a le monde actuel. Sa musique me fait penser au son du monde de l'argent, du *show-bizz*, de la télévision, d'internet, mais qui aurait perdu les pédales, qui tournerait pour lui-même et qui serait sur le point d'imploser. C'est très stimulant et très agréable de l'avoir auprès de moi. Je veux continuer de travailler avec lui. Il est venu à Paris pour la présentation de *Mercuriales* et il a fait un

concert très abstrait, très bien, avec un nouveau style qu'il est en train d'expérimenter, une sorte de R'n'B, de musique urbaine qui est presque beaucoup plus classique que ce qu'il fait d'habitude, et où il lui arrive de chanter. Pour *Mercuriales*, il a composé une musique de science-fiction, une sorte de science-fiction qui n'existe pas encore. Une musique qui viendrait du futur.



(<http://sedition-revue.fr/wp-content/uploads/2014/12/VernierFerraro.jpg>)

Il y a l'idée dans votre film que le passé est déjà futuriste et le futur déjà ancien. La seule chose qui manque, c'est le présent qui est juste le lieu de leur rencontre et qui se matérialise sous forme d'architectures, de situations.

Je pense même que le futur, c'est l'archaïque qui arrive. Je pense qu'internet peut être l'utopie de l'agora grecque, de la communauté de tous les gens qui donnent leur avis et qui créent un monde meilleur. Je pense qu'on est en train de faire l'autocritique du monde capitaliste, de tous ses excès et de tout ce qui n'a jamais marché. On est en train de revenir à des choses très simples, très agricoles, très premières. Et le futur, pour moi, ça va être ça.

Et qu'internet peut en être la porte d'entrée...

C'est ça. Je le crois vraiment.

Comment cela s'est-il passé ? Est-ce que vous lui envoyiez des

rushs ? ou a-t-il composé la musique uniquement à partir d'indications ?

Il n'a pas vu d'images. On ne s'est vu que par Skype, donc c'est beaucoup de confiance mutuelle. C'est cela qui est assez beau. Et ce qui est agréable, c'est qu'il fait des longues plages qui me permettent de moi-même choisir, de la même façon que je choisis parmi les dix minutes de rushs que j'ai par plan, le moment qui me plaît à l'intérieur d'un morceau. Il y a vraiment un flux et il s'agit de trouver le moment qui nous paraît le plus adéquat avec ce qu'on a filmé.

Vous ne lui avez pas non plus montré certains de vos films pour lui donner une idée ?

Non, c'est avec le film *Andorre* que je lui ai demandé pour la première fois. Je lui ai dit : « *Voilà j'ai envie de faire un film sur une sorte de centre commercial à ciel ouvert. Est-ce que je peux utiliser tel et tel morceau ?* » Puis j'ai ajouté : « *C'est seulement un début parce que j'ai envie qu'on fasse un long-métrage ensemble* ». Et il m'a répondu : « *Puisqu'il y a cette histoire de long métrage, vas-y !* ». Il ne m'a rien fait payer et m'a autorisé à utiliser des morceaux préexistants. Suite à ça, je lui ai raconté l'histoire de *Mercuriales* et il a compris. Je me souviens, à un moment, je lui ai dit que je voulais de la musique pour une séquence de boîte de nuit dans laquelle il y a un stripteaseur. Je lui ai dit je voulais quelque chose qui soit de la musique presque de « Robocop » parce que cela allait être un « Iron Man » qui allait faire un striptease. Il a compris... donc il y a vraiment un bon rapport.

Ferraro a également sorti un DVD avec deux films très étranges dans lesquels parfois, comme dans les vôtres, des visions sont provoquées grâce à des objets « culturels », certains identifiés, d'autres non. Telles des visions épileptiques, vivantes, choquantes, brutes, dans une saturation presque indigeste, à la limite de devenir illisible.

Il cherche ça tout le temps. Il veut qu'on ait envie de vomir. Je pense qu'il se dit : « *Ah, vous voulez ça ? Bah, on va vous en redonner, vous en redonner encore, encore, encore...* », et vient un moment où on en peut plus. Moi, je ne peux pas faire ça dans un film parce que je veux qu'il y ait un temps organique supportable. C'est très basique ce que je fais par rapport à ce que vous décrivez, mais je ne peux pas rentrer dans cette chose d'écœurement qui fait que l'on a envie de sortir de la salle. Ce n'est pas mon travail, même si je suis intéressé par des artistes qui peuvent le faire. Moi non. Mais je comprends, même sa musique est beaucoup trop longue, ça dure 30 minutes, il y a une recherche jusqu'à l'écœurement.

Qu'est-ce qui vous intéresse dans la musique par rapport aux images ? Le décalage ? L'illustration ?

C'est, au fond, très classique. Dans l'histoire des images, du cinéma, de l'art, ça a été ça : qu'une musique fasse dire autre chose à l'image, qu'elle la charge d'un sens. Je vais prendre un exemple : une musique religieuse sur une rue de banlieue transforme ce lieu banal en quelque chose qui pourrait rappeler la Grèce antique, un autre pays. Cela donne une valeur universelle, ça ouvre le lieu, ça transfigure l'image. Ça lui fait dire : « *C'est ça, mais ça, finalement, fait des échos à ça, et ça ou ça...* »

Elle creuse l'image, dans le temps aussi, au sens où la musique fait résonner des choses ?

Oui, cela révèle ce qu'elle contient d'intemporel, tous les réseaux d'images qu'elle convoque. Sans musique, cela y serait mais on ne serait pas sûr. Avec la musique, cela crée une vitesse évidente de convocation de tout ce passé, de tous ces symboles.

Mais la musique offre également des choix infinis en termes de montage. Comment être sûr d'avoir fait le bon choix ?

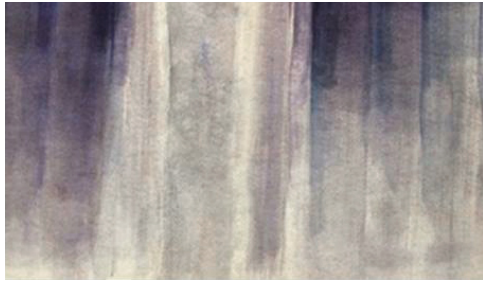
Je crois que c'est parce qu'on devient soi-même musicien. Ce que je veux dire par là c'est : je me sens de temps en temps musicien lorsque je fais des pauses à l'intérieur de la musique, puis qu'elle reprend ensuite, exactement comme un musicien saurait agencer le pont ou le nouveau refrain à un moment inattendu. Et il y a une musicalité dans un film qui vient évidemment aussi des autres types de sons. Par exemple dans *Andorre* ou *Mercuriales*, il y a une plage de trois minutes de musique, on revient au réel pour seulement quelques secondes et on repart à nouveau en musique. Ce sont des choses qui se font assez peu au cinéma, soit on a un moment musical, on revient au réel et c'est fini, mais on ne va pas repartir tout de suite à nouveau en musique. Vous seriez écoeurés, sinon. Moi, je crois que j'aime bien faire que la tentation de se relancer dans le réel avorte, que le réel est trop plat et qu'il faut repartir dans un imaginaire.

En même temps, si on ne coupe pas la musique de Ferraro, elle ne s'arrête pas d'elle-même.

C'est vrai. C'est rarement orchestré de sorte à ce qu'elle se calme naturellement et qu'elle redescende. L'intérêt, c'est que ce sont des blocs d'émotions qui émergent d'un seul coup et qui ne s'arrêteront jamais, à condition qu'on leur fasse dire : « *Bon voilà, on termine en fondu enchaîné à l'infini.* », en disant au spectateur : « *Ça continuera pendant des siècles, sachez-le!* » (rires). Il faut pour des raisons matérielles que la piste s'arrête là, mais je laisse tout de même sous-entendre que cela pourrait durer très longtemps, jusqu'à vomir et se sortir les tripes.



(<http://sedition-revue.fr/wp-content/uploads/2014/12/peinture1.jpg>) Il y a ce qu'on peut appeler dans *Mercuriales* de pures « visions », des scènes clairement assumées



comme fictionnelles et qui côtoient par ailleurs des scènes très libres, que vous laissez monter, que vous provoquez. Deux exemples : la

fille en cape, avec la barre à mine à la main, ou encore l'invocation au début par Lisa des 4 points cardinaux.

Oui, bien sûr. En même temps, pour moi, c'est encore une fois très concret aussi. Je connais vraiment une fille qui fait de la magie noire, qui fait ses petits rituels chez elle et qui le fait sincèrement, sans folklore. Je voulais que Lisa soit un peu comme elle, qu'elle en ait besoin et que ce ne soit pas de la science-fiction. C'est *concrètement* dans sa petite chambre de bonne minable qu'elle le fait et c'est *concrètement* dans la rue qu'elle casse une cabine téléphonique. Et on voit d'ailleurs qu'une cabine téléphonique, c'est difficile à casser. Ce n'est pas d'un seul coup comme dans les films. Il fallait que ce soit un peu minable, qu'elle ne sache pas bien le faire, qu'il y ait quelque chose qui résiste.

Encore une fois le ressort burlesque...

Oui, que l'on voit combien tout cela est fragile, qu'il n'y a que dans les films où, comme par hasard, tout est trop parfait. Moi, je trouve que ce serait vraiment bien si, dans les films d'action américains – enfin certains films d'action – les cascades étaient plus fragiles. Ce serait vibrant, fascinant. Et les *gunfights* aussi, j'aimerais bien que les mecs ne tombent pas tout de suite. Qu'il y ait quelque chose qui soit plus humain.

Aux États-Unis, ce sera toujours dans le registre de la parodie que l'on pourrait voir ce genre de choses.

La parodie joue franchement le registre anti-genre. C'est encore une

autre forme de grotesque. Mais c'est vrai que ce sont davantage les films européens qu'américains dans lesquels le cinéaste peut assumer le fait que la chose ne soit pas aussi fluide et rapide, que tout puisse être plus laborieux et fragile.

Vous aviez été très critique, il y a plusieurs années, envers certains films français qui tentaient de concurrencer l'Amérique sur leurs propres terrains...

C'est parce qu'il ne faut pas chercher à rivaliser. Personne ne peut faire aussi bien que *The Wire*, par exemple, donc faisons autre chose, ce qu'on sait faire nous. Il peut y avoir des échos, des clins d'œil mais c'est vrai qu'*Un Prophète*, c'est clairement tout ce que font les américains en beaucoup moins bien, et sans même avoir l'honnêteté de le dire. Moi, je préfère ne pas aller le voir. Nous, il faut qu'on trouve notre voie. Par exemple, j'écoutais pas mal de rap français à une époque et j'étais toujours un peu gêné de sentir qu'il y avait certains groupes américains qui faisaient la même chose d'une façon bien meilleure.

Il y a davantage d'exilés ou d'errants dans vos derniers films, en tout cas de personnages plus solitaires...

Je pense que les films qu'on aime le plus, en général, ce sont ceux avec des personnages qui ne sont pas à leur place dans le monde, qui sont paumés ou à côté de la plaque, qui ne savent pas comment se comporter dans telle ou telle situation. Je pense que je partage ce penchant avec d'autres personnes, que ce soit Pierre Richard ou bien que ce soit du comique américain.

Oui, ça peut aller jusqu'à Pierre Richard, des films très populaires...

Bien sûr. De la même façon que l'on parlait des illustrations de la Bible

dans les églises, j'ai envie de faire des images avec lesquelles il n'y a pas besoin d'avoir lu tel livre pour dire : « *Je comprends, ça me parle* ». Quand j'avais quinze, vingt ans, je voyais les films de Desplechin and Co, la culture française de l'époque, et tout ça me dégoûtait. Je les trouvais tellement élitistes et prétentieux. Je me disais : « *Si jamais je fais un film, je ferais le contraire* ». Après, peu importe, qu'ils fassent leurs films, je m'en fous. Mais de mon côté, j'ai beaucoup plus envie de parler de choses qui touchent aux tripes, qui soient directes et qui parlent à tout le monde.

On constate qu'entre Thermidor et vos derniers films, il y a de moins en moins de groupes et que l'on se rapproche de plus en plus de figures duelles ou siamoises. Une espèce de fraternité qui ne passe plus par le grand nombre ou le folklore, comme la fin d'une référence au western et ses communautés formées au hasard ?

Auparavant, je pense que j'avais encore foi dans le collectif, dans l'idée que l'on pouvait s'unir contre le monde, et que j'y crois de moins en moins. C'est sans doute pessimiste ou défaitiste, je ne sais pas. Ou bien une naïveté que j'avais mais que je n'ai plus désormais. Je pense que c'est seul que les choses doivent avoir lieu. C'est à soi-même, chaque jour, qu'il faut se faire sa propre révolution sans attendre de beaux lendemains ou l'unité providentielle d'un groupe. C'est ici et maintenant que les choses doivent arriver. Avant, j'étais vraiment obsédé par le collectif. « *Damnés de la terre, unissons-nous et on va tout casser !* ». Je pense que c'était également une position « fuyante » par rapport au réel parce que j'attendais que ce jour arrive. Je suis, c'est vrai, beaucoup plus désenchanté aujourd'hui personnellement. Mais peut-être que je me trompe ! Je rêve qu'une unité se fasse entre les gens et que des actions fortes arrivent mais je n'ai peut-être pas encore trouvé mes complices.

Il y a un western de Clint Eastwood, Josey Wales hors-la-loi, sur

l'histoire d'un homme qui a tout perdu et qui, sur son chemin vers une vie retirée et paisible, retrouve non seulement ses problèmes mais croise aussi d'autres personnes en difficulté : un Indien, un vieillard, une femme, un enfant, un chien même. Et il va faire sien leurs problèmes et, sans le vouloir, fonder une communauté qu'il n'a pas choisie, puis l'affirmer.

C'est génial. C'est beau. Quelle idée, putain !

Finalement, cette complicité peut aussi passer par ces objets transitionnels que sont les films, le cinéma...

C'est ça, je pense. En fait, elle est là la solution.

Propos recueillis le 17 novembre 2014 à Paris.

Commentaires

0 commentaires

0 commentaires

Trier par

Les plus anciens



Ajouter un commentaire...

[plugin Commentaires Facebook](#)