

# On ne devrait pas exister



**Entretien entre Maud Ali et Camille Brunel paru dans la revue Débordements en 2016**

*Maud Alpi est la réalisatrice de cinq courts-métrages (Le Fils de la Sorcière, Lucas sur Terre, Nice, Courir et Drakkar) et d'un long, primé à Locarno en août dernier et sorti le 16 novembre 2016 : Gorge Cœur Ventre. Dans les tréfonds d'un abattoir, elle y filme les bêtes venues vivre leurs derniers instants, ainsi que Virgile, celui qui les mène à la mort, et son chien Boston. Derrière les rouages légaux de la machine à viande, Alpi met l'exercice critique à l'épreuve, situé, quant à lui, traditionnellement plus près de la tête que du cœur, et parfois plus proche du ventre qu'on l'imagine. Ce cinéma-là fonctionne à l'invisible, à l'indicible – en un mot, à l'empathie. Il repose sur un pari, celui que le spectateur saura reconnaître le monde sans le refuge de l'anthropomorphisme ou de la répugnance.*

Débordements : Baptiste Boulba-Ghigna, ton co-scénariste, m'a raconté que les gens se protégeaient du film en se disant que ce n'était pas un film militant, en se disant, «tout va bien, il n'y a pas écrit L214 dessus»... Alors ? Militant ou non ?

Maud Alpi : C'est une question que je me suis posée. Il y a une dimension politique assumée dans le film. Mais il me paraît évident que ce n'est pas un film militant. Quand on voit le temps que je prends à filmer certaines choses, les durées qu'on a gardées au montage, certains contrastes entre scènes, cela ne dit pas une seule chose. Au contraire, un film militant essaye d'être efficace et d'orienter le propos dans une

direction, puisque son but est quand même d'inciter les gens à réagir et à changer leur comportement. Là, il me semble qu'il y a des raccords et des images qui disent plusieurs choses, et je ne parle pas que de la fin, qui est ouverte – et sur laquelle j'entends toujours des interprétations nouvelles. Par exemple les cochons qui dorment, liés avec le regard du chien et les enfants à la piscine : ce montage-là, pour moi, ne parle pas que de la condition des uns et des autres. Il parle d'une dimension invisible qui circule entre nous, de la rêverie, de l'inconscient qui relie les uns aux autres.

D. : Y avait-il déjà des animaux dans tes deux premiers films ?

M.A. : Il y avait des poules dans Lucas sur Terre, une tortue dans la maison abandonnée de Nice, où le personnage cherche sa mère... Mais il s'agissait de totems plutôt que de véritables personnages. Ces films sont les premiers à avoir été produits, en l'occurrence par Matthieu Bompoin de Mezzanine Films. Ado, je tournais dans ma cuisine des courts-métrages qui ressemblaient plus à des performances – en tourné-monté, puisque je n'avais pas de quoi monter. Je donnais rendez-vous à des gens au café et je leur laissais carte blanche, histoire de saisir un instant de leur vie.

D. : C'était à la fin des années 90, c'est ça ?

M.A. : Oui. Mes parents m'avaient offert une HI8 à 13 ans.

D. : Tu n'as pas fait d'études de cinéma ?

M.A. : Non, des études de philo – à part, vite fait, à la fac, un peu d'histoire du cinéma. Je pensais au départ faire des études de lettres, et j'ai trouvé assez plate la façon dont elles étaient menées en prépa. Je préférais lire des romans et des poésies plutôt que de les expliquer. Ce qu'on proposait en philo était plus stimulant à l'époque ; ça parlait plus du monde.

D. : Tu as eu Normal Sup' au bout de combien de temps ?

M.A. : Tout de suite, à la fin de ma deuxième année. A l'ENS, la philo est devenue une discipline vraiment technique, à laquelle on accordait beaucoup de sérieux, et dont on avait l'impression qu'elle devenait un peu vulgaire si elle parlait des choses qui nous concernent... et moi, ça ne me concernait donc plus. J'ai continué mon cursus à l'école, j'ai eu de très bons profs sur Spinoza, Lucrèce, les épicuriens, des choses comme ça. J'ai participé à un atelier vidéo à l'ENS, où on faisait des films

ensemble avec peu de moyens, c'est comme ça que j'ai fait un film de huit minutes, *Le Fils de la Sorcière*, qui est allé dans quelques petits festivals, en Allemagne, à Lyon... Je n'en ai même plus de copie ! J'ai aussi fait un film au sommet du G8 à Gênes.

D. : Tu étais allée filmer parmi les militants ? Avec quelle caméra ?

M.A. : Oui oui, avec ma mini-DV au son pourri.

D. : L'acteur de *Gorge Cœur Ventre*, Virgile Hanrot, a aussi été rencontré en manif, n'est-ce-pas ?

M.A. : Oui, à une free parade - c'est-à-dire une manif pour les free party. Pour le droit de faire la fête librement. Ce jour-là, c'était même plus revendicatif que d'habitude, parce que les deux organisateurs d'une teuf avaient pris une amende de 200 000 euros pour avoir dégradé des carcasses de véhicules de guerre de l'OTAN (des véhicules abandonnés donc) dans une carrière où ils faisaient la fête !

D. : Quel âge avait-il quand tu l'as rencontré ?

M.A. : 20 ans. Il en a 22 maintenant.

D. : D'où te vient ce goût pour les teufeurs ?

M.A. : Pas pour les teufeurs, non... C'est plutôt un goût pour les gens sans habitation fixe... Les gens qui choisissent de ne pas avoir de maison dans un monde qui n'est pas habitable. Je crois qu'il y a quelque chose de juste là-dedans. Ils me touchent aussi parce que ce sont les petits-enfants de Thoreau, mais pas les petits-enfants exemplaires. Ce sont des personnages pleins de contradictions. Par ses choix de vie, Virgile proteste contre le monde tel qu'il est, mais il est capable de travailler dans un abattoir... Et en même temps il ne veut pas se poser, il ne veut pas gagner d'argent, il ne veut pas réussir, il ne cherche pas à accumuler. C'est ça qui me touche, cette légèreté, cette forme de sagesse par rapport à notre existence. On peut trouver que Virgile et le couple de *Drakkar* sont opposés, parce que lui travaille dans un abattoir et qu'eux sont des militants de la cause animale, mais ce qu'ils te diront c'est qu'ils veulent juste vivre – pas rendre des comptes, pas avoir de chef qui leur donne des ordres. Ils cherchent un bonheur simple, et en ce sens subversif.

D. : *Drakkar* et *Gorge Cœur Ventre* fonctionnent ensemble, vraiment.

M.A. : Oui. *Courir*, c'est le cauchemar inverse. Le personnage est enfermé dans sa peur et sa volonté de maîtrise. Elle a des émotions très fortes qu'elle veut dépasser et effacer, parce qu'elle a peur de son empathie. Dans *Drakkar*, les personnages sont, au contraire, comme des réfugiés émotionnels, ils fuient le monde pour ne pas mourir d'empathie. Quant à Virgile, il se croit capable d'indifférence mais se fait peu à peu contaminer par les émotions des bêtes.

D. : Toi-même, lorsque tu filmes à l'abattoir, j'ai l'impression que tu es dans deux camps : à la fois du côté de ceux qui sauvent, et du côté du bourreau.

M.A. : Comme tu le disais avant l'entretien, *Gorge Cœur Ventre* ne devrait pas exister. On ne devrait pas pouvoir supporter de le regarder. Et je crois qu'il n'y a pas de «bon» film dans une machine pareille. Mais pour ce qui est d'être des deux côtés, là, je ne suis pas d'accord : parce qu'on a vraiment, à l'écriture, au tournage, au montage, systématiquement enlevé tout ce qui dans l'intrigue humaine n'était pas lié aux émotions des animaux. Au départ, on avait quelque chose d'un peu plus proche de la chronique, mais on a gommé, gommé, gommé. On s'est aperçu qu'on ne pouvait que dépendre de ce qui se passe avec les animaux, même quand il y a ce petit moment de tension entre Virgile et la fille avec qui il vient de faire l'amour. Ce moment est lié à son expérience de la chair vibrante et souffrante des animaux. Il ne peut plus supporter cette vie légère, cette jeunesse estivale, ces joies simples. Ce n'est pas une intrigue qui s'ajouterait au monde de l'abattoir. Tout ce qui pouvait être trop à côté, ou trop nous ramener à la psychologie humaine, on l'a coupé. Et le gamin que je choisis de suivre, il est déjà dans une forme de protestation par rapport au monde, parce qu'il est dans un choix de vie qui le met dans une fragilité énorme. C'est quelqu'un qui se croit là de passage, mais qui se fait prendre à la gorge par ce qu'il vit dans cet endroit.

D. : Il y a la même chose dans *Courir*, quand la fliquette raconte qu'elle ne peut plus manger de viande après avoir vu un corps humain déchiqueté.

M.A. : Oui, ce sont ces contagions qui m'intéressent, ces visions qui font que nos paramètres sensibles sont bousculés.

D. : Tu parles aussi beaucoup de la souffrance, de ses vertus. *Courir*, c'est une jeune fille qui se fait violence pour exorciser la mort. Elle apprend la mort des abeilles, voit

un cadavre, alors elle se fait souffrir. J'ai l'impression que chez toi la souffrance est toujours double, négative et positive.

M.A. : Sans doute que je définis souvent mes personnages par leur refus ou leur acceptation de l'empathie, qui ne va pas sans souffrance. *Courir* est un trajet contre-initiatique : c'est un personnage qui en courant devient plus fort et s'endurcit. Au lieu d'éprouver davantage le monde qui la terrifie, et de trouver une place dedans, elle se durcit et apprend à passer à côté des choses, à photographier le cadavre, etc.

D. : La scène de la biche morte, dans *Drakkar*, en dit long également sur cette confrontation à la violence. Comment l'avez-vous trouvée ?

M.A. : C'est un hasard. Initialement, les personnages devaient quitter leur lieu d'hibernation parce qu'un voisin malveillant, connaissant leur sensibilité antispéciste, laissait une tête de sanglier devant leur maison pour les agresser. Au bout de trois ou quatre jours de tournage, un matin où j'avais envie d'improviser des choses avec Jonath et Charly, on ne savait vraiment pas ce qu'on allait faire, Jonath va pisser dans le champ à côté, et il trouve le corps de cette biche. Elle avait dû horriblement souffrir. On n'avait aucune envie de la déplacer, de l'abîmer. Elle était encore très belle. Il fallait saisir ce qu'il y avait là. On a improvisé, et c'est plus intéressant que ce qui se serait passé avec la tête de sanglier, qui aurait été juste terrifiant.

D. : Cela confronte les personnages à une sorte de douleur morale.

M.A. : Oui, jusque dans leur retraite près des bois, ils sont confrontés à la violence du monde – et ils en viennent même à soupçonner Tofu, le chien-loup de Charly.

D. : Peu après, ils mettent le feu à la biche. Dans *Gorge Cœur Ventre*, le motif du feu revient...

M.A. : Une fois que l'animal mort est brûlé, il ne peut plus être de la viande. C'est une cérémonie funèbre, le contraire de ce qu'ils appellent la «transformation» à l'abattoir. On accueille la mort comme on peut : pour moi, brûler un animal mort, c'est reconnaître qu'il a été quelqu'un, et lui rendre hommage.

D. : Tu as aussi une très jolie façon de filmer les chiens, sans en faire des petits animaux fous, sans les anthropomorphiser non plus...

M.A. : Il faut les considérer comme des personnages, même s'ils ont, comme dans *Drakkar*, un rôle secondaire. Si tu es attentif à leur manière d'être, la façon de les approcher devient évidente.

D. : Tu mets la caméra à leur hauteur, par exemple.

M.A. : ça me paraît la moindre des choses.

D. : Le film dure 1h20... Pour combien de rushes ?

M.A. : 50 heures. C'est normal. On avait des rushes répétitifs, on savait ce qu'on devait tourner.

D. : Le montage a-t-il été éprouvant ?

M.A. : Oui. La monteuse est devenue végétarienne avant le montage. Elle avait déjà souffert sur la scène du mouton dans *Drakkar*... Avant même de recevoir les rushes, rien qu'en ayant lu le scénario, elle m'a dit : si je monte le film, j'arrêterai de manger des animaux, donc autant arrêter maintenant.

D. : La formule du générique de fin est particulière, d'ailleurs, ce n'est pas juste «Aucun animal n'a été maltraité...». C'est plutôt «merci aux animaux qui...»

M.A. (récite) : Ce n'est pas «merci», c'est : «Avec toutes les vaches, tous les taureaux, tous les veaux, tous les cochons, tous les porcelets, les moutons et les agneaux, tous les animaux sans nom morts à l'abattoir.» Il était hors de question de dire qu'il n'y avait pas d'animaux qui avaient souffert sur ce film.

D. : Cela intervient très tôt dans le générique, d'ailleurs.

M.A. : Ce sont les acteurs ! Boston, Virgile, Dimitri, Giulia, Sébastien, les autres chiens, Nikita, Stitch, Oscar etc... et après, les animaux sans nom...qui sont des personnages, mais pas des acteurs.

D. : A quoi ressemblaient les nuits de tournage ?

M.A. : C'était à la fois dur et hallucinatoire. On a radicalisé la nuit – eux travaillent plutôt à cheval entre la nuit et le jour. Le directeur de l'abattoir nous a dit qu'on

travaillait beaucoup la nuit dans les abattoirs parce que la chaleur des bêtes et de leur sang pénètre le corps des humains, que ça chauffe les hommes, et qu'il faut qu'ils puissent ensuite avoir le temps de redescendre et de se calmer. Et comme la nuit est plus fraîche... C'est beau comme mythologie, hein ? Nous, nous avons voulu le traduire, faire sentir ça avec la chaleur de l'image.

D. : Mais comment as-tu fait pour «infiltrer» cet abattoir, au juste ?

M.A. : Je ne l'ai pas infiltré. *Gorge Cœur Ventre* est un film de fiction. Il ne désigne pas, comme pourrait le faire un documentaire, un abattoir particulier. Il approche l'abattoir en tant que machine, en tant que construction humaine, il parle de notre relation aux animaux d'élevage, qui est une relation millénaire. Et puis nous voulions tourner dans la zone sale, qui commence là où les bêtes débarquent, et se termine au moment où on enlève la peau, c'est-à-dire là où on cesse de pouvoir identifier un individu, où le cadavre devient de la viande. On voit d'ailleurs le «dépeaussage» dans le film, et on s'arrête là.

D. : Oui, c'est une scène qui arrive très tôt, comme si vous délimitiez le territoire du film.

M.A. : C'est vrai. Et c'est plus simple d'envisager un tournage dans la zone sale que dans la zone propre, puisqu'il y a moins de questions d'hygiène.

D. : Vous étiez habillés comment ?

M.A. : Normalement... Avec des bottes.

D. : Le bruit n'était pas trop difficile à supporter ?

M.A. : Il y avait surtout les odeurs. Ce ne sont pas les odeurs d'une étable. Parce que les bêtes, en entrant là, dégagent de la sueur et des excréments acides. Elles dégagent des signes d'angoisse. Les chiens sentent ça très bien. Boston était angoissé. Nous ne voulions pas qu'il découvre l'abattoir avant le tournage, mais une fois, pendant la formation de Virgile, nous n'avons eu d'autre choix que de le laisser dans une voiture (ce qui n'était pas nouveau pour lui) sur le parking de l'abattoir, près des bureaux. C'était son premier contact avec le lieu. Il a mangé le siège de la voiture...

Cela dit, dans le film, on peut projeter différentes émotions sur lui. Il n'y a pas que de l'empathie, il y a peut-être de la curiosité, de l'excitation : «tiens, ça sent la viande»...

Ce qu'on voit, c'est la curiosité d'un jeune chien, et sa peur. Il sent les phéromones émises par les animaux ; il sent le sang et la peur qui passe dans toutes les déjections animales, il sent le stress des hommes aussi. Il ne sait pas quoi faire de ces émotions, de ces vibrations.

D. : Ça sent déjà le cadavre ?

M.A. : Pour nous, non. Mais le chien sentait sûrement ce qui se passait au-delà. Nous, on sentait juste cette odeur, extrêmement acide, des bêtes apeurées. Et ça explique que les gens se blindent, parce que si tu travailles là, la première chose que tu dois faire, c'est apprendre à supporter cette odeur. Tu ne penses pas aux bêtes, tu te dis : il faut que je tienne, et vivement que je sorte. Du côté où c'est mort, du côté de la viande, ce n'est pas du tout la même odeur, ça sent comme chez le boucher ; alors que du côté où c'est vivant, où c'est chaud, avec les bêtes, ça varie en intensité. Selon quelles bêtes sont là, si elles sont plus ou moins nombreuses... Les cris changent beaucoup. Les veaux, c'est un concert de plaintes ininterrompues.

D. : En quoi a consisté le travail sur le son ?

M.A. : C'est toujours du son direct comme base. J'ai choisi de ne jamais couper le cri d'un animal. S'il y a un animal qui crie en direct, je trouve impossible de lui enlever sa voix. On a soutenu les directs par des ambiances prises dans l'abattoir, parce qu'on ne pouvait pas toujours tourner pendant les pics d'activités, et on voulait quand même raconter une machine qui ne s'arrête pas. Mais la base c'est toujours le direct.

D. : *Gorge Cœur Ventre* a-t-il été tourné en numérique ?

M.A. : Oui, avec une Red Dragon. C'est une caméra américaine qui garde une sorte de saleté de l'image. Tu te retrouves avec des couleurs assez étalées, ça crée un bain de couleurs, contrairement à certaines caméras japonaises qui sont très précises, très graphiques.

D. : C'est ton choix ou celui du chef-op, Jonathan Ricquebourg ?

M.A. : On a choisi ensemble !

D. : Et comment l'as-tu choisi, lui ?

M.A. : Il était déjà connu pour *Mange tes morts*, de Jean-Charles Hue ; mais il avait aussi fait du documentaire. C'est ce parcours-là, entre documentaire et fiction, qui m'intéressait.

D. : Le travail de Jonathan sur *Gorge Cœur Ventre* me rappelle celui du chef op de Clint Eastwood, Tom Stern : lui aussi fait des noirs très profonds, si bien qu'on a une impression de noir et blanc, voire de lithographies. C'est une idée qui semble te plaire : la volonté de creuser, de ne pas faire quelque chose de lisse.

M.A. : Ça aurait été assez contradictoire de faire quelque chose de lisse avec les bêtes, la merde et la mort !

D. : Oui, mais les vidéos L214, par exemple, sont assez lisses. Il n'y a pas de contraste, l'image est plate.

M.A. : Ils filment dans des endroits sur-éclairés, du côté de la viande. Comme tu sais, les vaches, entre autres animaux, ne supportent pas les lumières fortes. Elles ont peur des murs blancs et ne supportent pas qu'on change la lumière rapidement, comme nous le faisons en allumant un interrupteur. Les bouviers font de grands gestes parce que les vaches voient la trace du geste dans l'espace, ça leur fait comme un obstacle. La partie bouverie est donc moins éclairée, avec des couleurs plus douces, plus sombres. Les vidéos L214 se situent plutôt dans la partie tuerie et viande, où tu as des lumières d'usine, et des images assez «clean». C'est pour ça que les gens sont surpris quand ils voient *Gorge Cœur Ventre*, parce qu'ils se demandent s'ils sont bien dans un abattoir : ce ne sont pas les images qu'ils attendent.

D. : T'es-tu parfois interdit de faire des images trop belles ?

M.A. : Tu as eu l'impression que c'était trop joli, toi ?

D. : On peut par instant penser au Caravage. Le travail de la photo est exceptionnel. Il donne aux corps une épaisseur, une rugosité qui sont précieuses.

M.A. : Nous voulions donner l'impression qu'on pouvait toucher les animaux, comme si la caméra était une main, un organe avec plein de terminaisons sensorielles et non pas seulement un intermédiaire entre les yeux et le cerveau. Cela dit, puisque nous étions dans un univers ultra-compartmenté, nous ne pouvions bouger qu'avec le chien, quand la tuerie n'avait pas encore commencé, et l'homme. Chaque fois qu'on

pouvait rencontrer le visage et le regard d'une bête, il fallait donc le faire avec beaucoup de douceur et d'intensité pour qu'elle existe aussi fort que les autres animaux du film.

D. : Avez-vous beaucoup retouché la lumière ?

M.A. : Pour les éclairages, on ne touchait à rien, à part dans la scène des cochons où on a essayé de faire quelque chose d'un peu fantastique et de très doux, qui ne les dérange pas. On a discrètement installé les éclairages, avec la peur qu'ils se réveillent... La chef électro, Clothilde Mignon, qui a recueilli trois moutons à la fin du tournage, mettait les éclairages par les fenêtres, de l'extérieur, pour ne pas gêner les animaux. Je pense aussi que les cochons sont si sensibles et intelligents qu'ils sentaient qu'on n'était pas une menace pour eux. Dès que les chefs arrivaient, ou Virgile avec sa palette, c'était la panique, mais avec nous ils avaient l'air de se sentir en confiance. Je me souviens qu'au début du tournage, on a aussi joué avec les lumières des rampes de la bouverie. En épurant, on obtient des éclairages très expressionnistes. C'était extrêmement beau, avec une sorte de puissance obscure. Mais j'y ai renoncé parce que ça déréalisait le lieu, ça devenait vite théâtral. Maintenant, je me demande si j'ai bien fait. Pour le film que je souhaitais, une perception documentaire n'était de toute façon pas appropriée... Il s'agissait des émotions, des sensations, de prendre les choses par l'intérieur. Je craignais d'aller vers une stylisation abstraite, j'avais peur aussi que ça enlève de la matière... Mais je trouve que la précision, le fait d'être proche des pelages et des regards, d'être précis sur les êtres, c'est beau aussi : c'est beau quand il y a quelque chose qui vibre sous la peau.

D. : Je vois *Un Eternel Treblinka* de Patterson sur ta bibliothèque, à côté du Jonathan Safran Foer, *Faut-il manger les animaux...*

M.A. : Oui, mais le livre le plus important, pour moi, c'est *Un jeune homme à la recherche de l'amour*, d'Isaac Bashevis Singer. C'est son autobiographie spirituelle. Il raconte comment enfant, élevé dans un milieu juif hassidique, il se demande pourquoi, si dieu existe, il permet autant de souffrances, de massacres, de pogromes, d'animaux égorgés dans la rue... Puis, un jour, il a une discussion avec un horloger et il finit, lui, petit bonhomme de huit ou neuf ans, par dire que oui, dieu existe, mais qu'il ne peut être que mauvais, et que nous, notre devoir en tant qu'humain, est de protester. C'est magnifique.

D. : Singer est végétarien, non ?

M.A. : Oui, il l'est devenu pendant son exil vers les États-Unis, sur le paquebot. C'est là qu'une dame lui a demandé : «vous êtes végétarien pour votre santé ?», et il a répondu : «non, pour la santé des animaux !»

D. : Tes films me semblent parfois proches de ceux d'Alain Guiraudie, notamment dans le rapport à la sensualité...

M.A. : On ne me l'avait jamais dit, mais j'aime beaucoup toutes les questions et tout l'amour qu'il met dans ses films. J'aime la façon dont il laisse les coutures visibles. Il y a de l'air. J'ai surtout été très influencée par un photographe suédois, Anders Petersen, dont j'aime l'approche empathique et sensuelle. En même temps, il ne renonce pas à saisir une dimension inquiétante, effrayante... C'est une sorte de reporter de guerre des scènes quotidiennes. C'est une photographie très incarnée, où je vois quelque chose d'une animalité humaine joyeuse et déchirée en même temps. Il photographie beaucoup les fêtes, les bars, des rencontres de rue ; toujours avec un objectif à courte focale, qui cherche la caresse, l'étreinte. Il n'arrive pas en disant : «tiens, je vais composer un truc».

D. : Quel est le rôle de Baptiste Boulba-Ghigna, ton co-scénariste, sur les tournages ?

M.A. : Sur *Gorge Cœur Ventre*, il est au casting et aux repérages avec moi, et il est assistant des acteurs. Essayer autant que possible de maintenir ceux-ci dans une forme de solitude, et à l'abri des tensions techniques, me paraît indispensable. Baptiste et les acteurs prennent les costumes en charge, et pareil pour le maquillage : quelques gouttes de sueur si besoin, couper les cheveux pour rester raccord... On essaie de créer une bulle.

D. : Peut-on dire que vous vivez ensemble ?

M.A. : Oui ! Quand on a fait *Drakkar*, il y avait d'ailleurs une relation de miroir : un couple en approchait un autre. Comme un photographe qui se sent légitime à entrer dans une intimité parce qu'elle le concerne.

D. : Cela va même assez loin, puisqu'il y a dans *Drakkar* deux scènes de sexe, dont une de fellation plein cadre.

M.A. : Dans les deux films, j'essaie de m'approcher avec le plus de douceur possible, sans fausse pudeur. Mais retrouver un geste instinctif, intime, suppose pas mal de

travail. Dans la première scène de sexe de *Drakkar*, les personnages finissent de faire l'amour, ils dialoguent, ils recommencent à faire l'amour... Ce qui m'intéressait c'était la parole après le plaisir : que la parole vienne vraiment dans la chair. C'est ce que je cherchais. Cet entrelacement est mis en scène, dirigé, et je n'ai trouvé le bon surgissement de la parole qu'au deuxième ou troisième jour. C'est ce qui était formidable : on avait 18 jours devant nous et une petite équipe, donc on pouvait se dire «allez, on tourne de telle façon, on regarde ce qui se passe, et on prend le temps de refaire ce qui nous semble important». J'ai beaucoup aimé tourner ainsi. La scène est un montage de trois demi-journées

L'important, en tout cas, est qu'on voie le sexe comme un geste quotidien. Comme manger, pisser sur l'herbe, comme une balade dans les bois... Ce sont les moments quotidiens d'un couple, qui se connaît depuis longtemps, qui sont très importants mais que je ne remplis pas d'enjeux. Et je n'ai ni le désir de repousser le spectateur en lui disant «regarde ce que je fais, comme c'est cru», ni le désir de l'exciter. Je veux juste qu'on y voie de l'amour. Mais l'amour peut être enthousiaste comme au début, comme il peut être triste ou enfermante, ou hivernal...

Dans *Gorge Cœur Ventre*, je vois aussi des êtres qui s'aiment, même si je les connais beaucoup moins bien, puisque je ne saurais pas dire qui est la mère, le père, je ne connais pas les rapports entre les cochons qui dorment ensemble, mais je vois bien qu'il y a des rapports entre eux de fraternité, de tendresse, de protection et de consolation : ça me paraît évident, je n'ai pas besoin d'un éthologue pour me le prouver. Je le sens et j'ai confiance en ce que je sens. En ça, *Drakkar* et *Gorge Cœur Ventre* sont assez proches. J'ai essayé de ne pas arriver avec des images préconçues mais de m'approcher de ce que je ressentais des personnages que j'allais filmer, et de garder cette sensation qu'il y avait un regard qui voulait s'approcher. J'espère qu'on ressent ça dans les deux films. Et qu'on ressent le toucher, la caresse, la circulation des émotions. Tous ces êtres forment un même tissu, une même communauté.

Propos recueillis à Paris le 12 octobre 2016.