

Enki Bilal *Immortel (ad vitam)*

Éric Paquin

Volume 23, Number 1, Winter 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30147ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Paquin, É. (2005). Enki Bilal *Immortel (ad vitam)*. *Ciné-Bulles*, 23(1), 16–21.

Enki Bilal
Immortel (ad vitam)

« Je suis le premier à me méfier de l'aspect froid de l'image synthétique. » Enki Bilal

ÉRIC PAQUIN

Enki Bilal s'est imposé à la fin des années 1990 comme l'un des meilleurs bédéistes de sa génération. Produits d'une fructueuse collaboration avec le scénariste Pierre Christin, ses premiers romans graphiques (*La Croisière des oubliés*, *Les Phalanges de l'ordre noir*, *Partie de chasse*¹) abordent les grands thèmes politiques de notre époque et ouvrent la porte à une bande dessinée adulte, libérée du format et des codes restrictifs de la BD franco-belge traditionnelle. Avec *La Foire aux immortels*, parue en 1980, il signe sa première œuvre solo et le premier tome de ce qui deviendra la *Trilogie Nikopol*, complétée par *La Femme piège* en 1986 et par *Froid équateur* en 1992. Réalisée sur une période de 12 années, cette bande dessinée (dont le héros éponyme emprunte ses traits à l'acteur allemand Bruno Ganz) se distingue par son univers baroque et par un contexte dictatorial en partie nourri par le régime de Tito dans lequel a grandi ce fils de Belgrade avant d'immigrer en France.

Maître incontesté du neuvième art, Bilal est longtemps resté l'enfant incompris du septième. Depuis qu'il a réalisé les décors de **La Vie est un roman** d'Alain Resnais, en 1982, et fait des recherches graphiques pour **Le Nom de la rose** de Jean-Jacques Annaud, en 1985, le bédéiste s'entête à vouloir conquérir le grand écran. Supportés par de modestes moyens financiers, mais par de solides castings, deux premiers films voient le jour dans lesquels Bilal signe à la fois le scénario original et la réalisation. **Bunker Palace Hôtel** (1989), avec Jean-Louis Trintignant et Carole Bouquet, est une fable futuriste illustrant le séjour de dignitaires dans un luxueux abri souterrain durant une révolution. Dans **Tykho Moon** (1996), film atypique qui mettait aussi en vedette Julie Delpy et Marie Laforêt, Michel Piccoli incarne un dictateur illuminé ayant recréé Paris sur la Lune et essayant d'échapper à la mort en s'emparant des cellules d'un amnésique.



Le dieu à tête de faucon Horus en quête de son immortalité dans **Immortel (ad vitam)**

Immortel (ad vitam) est lui aussi un film d'anticipation. C'est également la première adaptation pour le grand écran d'une bande dessinée de Bilal, à savoir les deux premiers tomes de la *Trilogie Nikopol*. L'action se déroule en 2095 au moment où New York est dominée par la dictature médicale de la firme Eugenics et qu'une mystérieuse pyramide

apparaît au-dessus de la ville. Condamné par ses pairs à perdre son immortalité, Horus, dieu égyptien à tête de faucon, revient sur la Terre qu'il a créée afin de s'y reproduire, ne disposant que de sept jours pour accomplir cette tâche. Protégée du docteur Elma Turner (Charlotte Rampling), une mutante aux cheveux bleus prénommée Jill (Linda Hardy) est choisie pour servir de matrice à sa progéniture. À cette époque de manipulation génétique institutionnalisée, Horus échoue à trouver un humain mâle dont le corps pourrait lui servir d'hôte jusqu'à ce qu'il tombe sur Alcide Nikopol (Thomas Kretschmann), ancien dissident congelé depuis 30 ans et récemment échappé de sa prison de glace à la suite d'un accident.

Immortel est le premier film de Bilal à bénéficier d'un budget important, avec tous les avantages et les inconvénients que cela pouvait impliquer, dont le recours (parfois lourd) aux images de synthèse qui servent de support à la plupart des personnages

1. Toutes les œuvres dessinées d'Enki Bilal mentionnées dans ce texte sont éditées aux Humanoïdes Associés.

secondaires. Malgré l'utilisation de cette nouvelle technologie et d'autres effets spéciaux spectaculaires, Enki Bilal est parvenu à créer un univers d'une belle poésie, un film à caractère intimiste et, avec ses images prégnantes, d'une grande maîtrise esthétique. Si certains fans de l'œuvre dessinée de Bilal boudent ses films en lui reprochant de travailler à autre chose qu'à un prochain album, les autres seront bouleversés par de fortes séquences reprises des albums : l'épisode où Horus soude et forge la jambe de métal de Nikopol, la solitude de Jill dans sa chambre d'hôtel et dans sa baignoire...

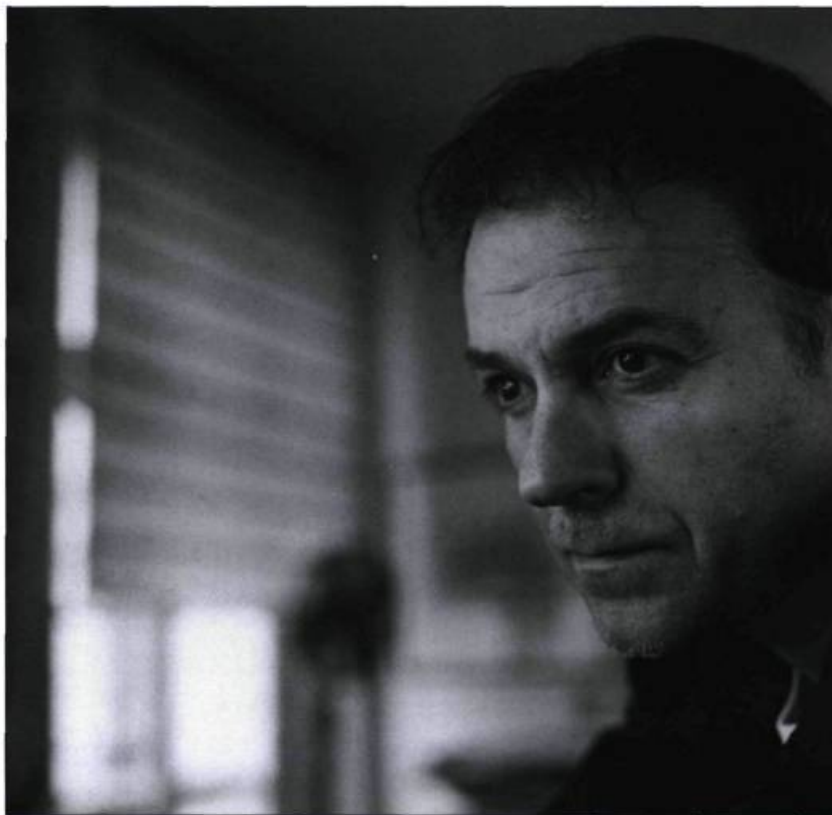
Ciné-Bulles a rencontré Enki Bilal, en octobre dernier, lors de son passage à Montréal pour la sortie canadienne d'**Immortel** (*ad vitam*).

Ciné-Bulles : Jusqu'ici votre œuvre cinématographique a été passablement incomprise, voire boudée, tant du côté du public que de la critique. Tout le contraire de votre œuvre graphique...

Enki Bilal : **Immortel** a quand même fait un million d'entrées en France, il a tenu l'affiche de mars à octobre et il a été très bien accueilli par la critique. Évidemment, il y a des gens qui n'aiment pas, qui continuent à ne pas aimer l'idée qu'un auteur de bandes dessinées fasse du cinéma. Il y a encore un peu de ces réflexes qui restent. Mais en comparaison de la réaction face à mes deux premiers films, j'estime que je commence à être compris dans cette démarche transversale d'auteur qui glisse vers le cinéma et qui retourne vers le livre.

Alors que vos deux premiers films reposaient sur des scénarios originaux, **Immortel** est la première adaptation au cinéma d'une de vos bandes dessinées. Pourquoi teniez-vous à réaliser vous-même cette adaptation?

Il commençait à y avoir de la pression de toutes parts, notamment des Anglais et des Américains qui voulaient acheter les droits de la *Trilogie Nikopol*, et je n'avais pas envie de cela. Puis, l'occasion s'est présentée par l'intermédiaire de ce producteur, Charles Gassot, qui est venu me voir en prétendant qu'on pouvait maintenant faire une telle adaptation en France. Il me donnait carte blanche sur le plan du scénario et m'offrait un budget de type hollywoodien. Avec ces moyens-là, je trouvais intéressant de voir comment je pouvais affronter



Enki Bilal — PHOTO : CHRISTOPHE BEAUREGARD

mon univers en le transformant, comment je pouvais déconstruire la trilogie pour en extraire une matière cinématographique.

Est-il vrai que vous n'avez pas relu vos albums avant d'écrire le scénario du film?

Oui. Je savais qu'il était trop difficile d'adapter scrupuleusement une bande dessinée dans un film. Il y a quelques années, Ettore Scola nous avait proposé d'adapter au cinéma *Les Phalanges de l'ordre noir*. Nous étions très fiers, mais après cinq mois nous nous sommes rendu compte que ça ne marcherait pas. Pierre Christin a produit un premier scénario fidèle à l'album et lorsque Ettore Scola l'a fait minuter par sa scripte, il est arrivé à 4 h 30 de film : tout ça pour un album de 78 pages. J'imagine donc qu'avec les deux premiers albums de ma trilogie, nous serions probablement arrivés à 5 h 30. Je ne l'ai donc pas relu, car j'avais peur de vouloir garder tous les éléments de la BD. Je préférerais rester sur le souvenir et demander à quelqu'un d'autre de faire ce travail de relecture et de me proposer des éléments sur lesquels me baser pour mon propre scénario. Ce fut le travail du coscénariste Serge Lehman.

Immortel (ad vitam)

35 mm / coul. / 102 min /
2003 / fict. et anim. /
France-Grande-Bretagne-Italie

Réal. : Enki Bilal
Scén. : Enki Bilal et Serge Lehman, d'après *La Foire aux immortels* et *La Femme piège* d'Enki Bilal
Images : Pascal Genesseaux
Décor : Jean-Pierre Fouillet
Supervision de l'anim. : Fabrice Delapierre
Direction de l'anim. 3D : Fanny Le Moal
Mus. : Goran Vejvoda
Mont. : Véronique Parnet
Prod. : Charles Gassot et Dominique Brunner – Telema Productions
Dist. : Vivafilm
Int. : Linda Hardy, Charlotte Rampling, Thomas Kretschmann

ENTRETIEN

Enki Bilal

Immortel (ad vitam)

Toutes vos œuvres, dessinées et cinématographiques, ont une dictature comme cadre sociopolitique. La dictature représentée dans la Trilogie Nikopol et celle que l'on trouve dans *Immortel* sont très différentes. La BD avait pour modèle le régime mussolinien transposé dans un contexte futuriste, tandis que le film propose cette idée de dictature médicale et eugénique. Mais on ne peut tout de même pas dire qu'il s'agit d'un film politique.

Si j'avais voulu faire un film politique, j'aurais fait quelque chose de plus fort, de plus consistant. Là, ce que je voulais surtout mettre en valeur, ce sont les trois personnages de Jill, de Horus et de Nikopol, ce couple à trois formé d'êtres d'origines différentes, qui finissent par se rencontrer, par s'aimer, par former des liens très humains. Je rêvais d'un film intimiste avec des moyens hollywoodiens, un film intimiste qui se déroule dans un monde où il y a une imagerie spectaculaire.

Dans votre œuvre, il y a en effet toujours ce mélange de barbarie en arrière-fond et de tendresse qui fait de vos personnages des espèces de héros romantiques du futur.

En tant qu'artiste ou auteur, j'ai toujours besoin de situer l'amour dans un contexte de violence, de difficulté, de douleur. Parce que je trouve que la sensualité est exacerbée, la richesse de l'amour devient plus précieuse si l'on est dans un contexte de danger, qui réclame que les corps se frôlent, que les mains se touchent. Les situations de guerre sont terribles, mais elles provoquent ces moments-là où il y a de l'humain qui émerge.

« Je rêvais d'un film intimiste avec des moyens hollywoodiens, un film intimiste qui se déroule dans un monde où il y a une imagerie spectaculaire. »

Horus a peut-être plus de tendresse pour les êtres humains dans le film que dans la bande dessinée, il les considère comme ses enfants, qu'il est heureux de retrouver.

Oui, et c'est peut-être là qu'il se trompe totalement. C'est lui qui est la création des hommes. Les hommes de tout temps ont inventé leurs dieux, leurs mythes, leur mythologie. L'idée poétique du film vient de là : c'est une fable. Quand Horus dit : « Humans, my human children, I'm back! », qu'il écarte les bras et qu'il se jette dans le vide, c'est vrai qu'il est touchant, mais en même temps il est prétentieux. Il est très humain finalement puisque, comme les humains, il a peur de la mort et il veut absolument garder son immortalité. Une partie de la quête de ce personnage est donc la procréation. Cette obsession le rend fragile et touchant.

Entre la BD et le film, *Nikopol* a lui aussi changé. Il est devenu une icône de la résistance et même un écrivain dont le régime essaie d'éradiquer les fameux aphorismes qui flottent dans les airs de la mégalopole.

Ce sont des vestiges du 20^e siècle que j'ai voulu mettre dans le film pour symboliser la disparition de la conscience politique. Je trouve qu'aujourd'hui on n'a plus de conscience politique et que les idéologies, c'est terminé. Ce n'est pas l'affrontement entre Bush et Kerry qui va nous dire qu'il y a encore des affrontements idéologiques : les deux nous offrent la même politique vue sous des angles un peu différents, rien de plus. C'est donc volontairement que *Nikopol* est le représentant d'un monde ancien, un peu nostalgique.

Rares sont les films de science-fiction où l'on voit le héros citer des vers de Baudelaire comme le fait *Nikopol*.

Dans cette œuvre que j'ai dû tourner en anglais pour répondre aux exigences des coproducteurs japonais et coréens et pour faciliter la distribution internationale, Baudelaire est un cheval de Troie, un clin d'œil à la culture française. C'est le poète qui m'a impressionné le plus et le plus tôt dans ma toute nouvelle maîtrise de la langue française, que j'ai apprise à partir de l'âge de 10 ans. J'ai trouvé une espèce de folie dans les mots de Baudelaire, une façon de dire les choses, une sensation qui est



Une résistante du futur : le D' Elma Turner (Charlotte Rampling) de la firme Eugenics



Alcide Nikopol (Thomas Kretschmann) dans la salle de bain de Jill (Linda Hardy) au Western Hysteria Hotel

ressortie au moment où j'ai fait Nikopol en bande dessinée et qui colle tout à fait au personnage. Il était naturel pour moi que les premiers mots que Nikopol se rappelle au moment où ses neurones se mettent à décongeler sur le pont de Manhattan, soient les vers du poème *Une charogne*.

À une époque où la bande dessinée se fait de plus en plus par ordinateur, en tout ou en partie, vous continuez de créer votre œuvre graphique entièrement à la main et sur papier, n'intervenant jamais avec des effets logiciels sur votre dessin. Mais vous vous êtes lancé dans un film supporté par une technologie très sophistiquée, avec des décors et une partie des personnages en images de synthèse qui ont nécessité la participation de 210 infographistes. Charles Gassot a prétendu qu'une nouvelle génération de logiciels d'infographie a constitué le déclic qui a rendu le film possible. Est-ce à dire qu'il n'y aurait pas eu de film sans cette technologie?

Absolument. J'ai fait deux premiers films qui tentaient d'approcher mon univers graphique avec des moyens très limités. Mais on se rend bien compte que pour filmer un univers comme le mien, cela demande de l'argent. Gassot est venu me voir dans mon atelier pour ça, en disant qu'on avait les

outils, en me demandant si j'étais prêt à me lancer dans cette aventure. Je n'ai pas hésité longtemps. Je m'apprêtais à faire un autre film, un film d'urgence, de résistance, un peu en réaction à l'échec et au rejet virulent de mon film précédent. J'ai accepté en me disant : tant pis. Je savais que je prenais un énorme risque.

Pourquoi?

Je suis le premier à me méfier de l'aspect froid de l'image synthétique. Je me suis donc assuré d'une chose : que les personnages principaux seraient interprétés par de vrais acteurs. Gassot était d'accord, car lui-même avait quelques réticences et ne savait pas trop ce que cela allait donner. Puis, on a établi une espèce de contrat technique avec la société Duran, qui était de faire un certain nombre de personnages totalement en images de synthèse, d'où cette idée d'eugénisme, de dictature médicale qui expérimente, qui recherche de nouvelles matières, de nouvelles peaux synthétiques qui durent plus longtemps et qui remplacent l'ancienne. C'était une façon de dire : si ce n'est pas réussi, on pourra toujours l'expliquer par le scénario lui-même. Et c'est ce qui s'est passé. Comme je ne suis pas entièrement satisfait du résultat, je peux dire que les personnages ont trop abusé de peaux synthétiques.



Nikopol noyant sa peine au Tykho Bar, un établissement fréquenté par les mutants et les extraterrestres

Nonobstant le résultat, quel est, de toute façon, l'intérêt de mélanger des personnages de synthèse et de véritables acteurs?

L'intérêt, c'est que cela fonctionne quand ça ne se voit pas trop. Sinon, il n'y a pas d'autre intérêt que le défi technique, et dans le cas d'**Immortel** il se justifie par le scénario. Ce qui est intéressant, c'est quand on est face à un personnage qui n'est pas humain, mais qu'il a une présence, qu'il dégage une émotion, comme c'est le cas du personnage de l'inspecteur. Là, je dis que l'image de synthèse, c'est bien. Mais je ne le referai plus dans l'avenir, cela ne m'intéresse plus.

Y a-t-il des scènes qui ont été tournées dans de vrais décors?

Les cinq premières semaines de tournage ont eu lieu dans des décors réels en studio : la chambre d'hôtel de Jill, la salle de bain, le bar, l'intérieur du fourgon, le cabinet d'Elma Turner. Heureusement qu'il y avait ces scènes-là pour faire du vrai cinéma, pour installer les relations et pour mettre les acteurs en situation de maîtriser leurs personnages, car ce fut plus délicat après. Lorsqu'on est entré dans la phase de tournage sur fond vert² à la sixième semaine, les acteurs avaient déjà leur personnage en tête et n'ont pas eu trop de difficultés, même si

2. Pour le tournage, le fond vert a été préféré à l'habituel fond bleu à cause de la couleur (bleue) des cheveux de Jill. Il devait y avoir un contraste pour que l'incrustation soit possible.

c'est assez abstrait. Par exemple, la scène où Linda Hardy marche sur une poutre au-dessus de Manhattan a été tournée dans cet environnement.

Le fait d'évoluer dans cet environnement virtuel a-t-il apporté quelque chose aux acteurs, ou au film?

Je dirais que cela n'a pas vraiment apporté au film mais exigé davantage de concentration de la part des acteurs. Pour Charlotte Rampling, c'était plus difficile au début. Elle avait du mal à se concentrer, mais elle y est arrivée. Les acteurs aiment bien l'idée d'être confrontés à cela. Ce qui est plus gênant dans ce type d'expérience, c'est que, sur la durée, c'est lourd. Même si les acteurs avaient accès aux croquis, au story-board très précis qu'il fallait suivre sur le plan des axes, de la perspective, de la profondeur de champ, ils avaient quand même une vision imprécise de l'endroit où ils se trouvaient lorsqu'ils jouaient.

La science-fiction est un genre qui possède ses propres codes, que vous avez d'ailleurs largement contribué à développer avec votre œuvre graphique. Plus globalement, qu'est-ce que la science-fiction représente pour vous?

C'est le moyen de parler, de m'exprimer sur ce que nous sommes, sur le monde dans lequel on vit, sur notre mémoire. C'est un autre rapport avec le temps. Seule la science-fiction peut nous offrir le moyen d'intégrer une notion qui manque dans la culture traditionnelle classique (qui est aussi celle du réalisme et du naturalisme) : la notion du futur. La plupart des œuvres cinématographiques ou littéraires contemporaines parlent du présent et du passé, de la mémoire, des souvenirs, ce qui est d'autant plus vrai aujourd'hui avec l'autofiction. Moi, il me manque toujours demain.

Pourriez-vous envisager de pratiquer d'autres genres cinématographiques, par exemple un film historique?

Difficilement, parce qu'il n'y a pas de point de vue. Même s'il est fantaisiste et délirant, il me faut un point de vue. Bon, on peut effectivement interpréter à sa propre manière une période historique, mais prenons, par exemple, un film sorti récemment en Allemagne sur les derniers jours de Hitler : c'est un travail d'historien, d'exactitude, de précision.

Où est la création là-dedans? Je ne la sens pas. Je ne renie pas le passé, mais l'histoire m'intéresse plus comme trace de nos agissements, de notre fonctionnement par rapport à ce que nous sommes maintenant et à ce que nous serons demain que par rapport au fait lui-même, au fait historique brut. J'assimile ce fait comme une vérité d'un moment qui a été exhumé, travaillé, développé par des gens dont l'histoire est le métier et la passion.

Avec son gigantisme architectural et le recours poétique au noir et blanc, *Immortel* livre un hommage au *Métropolis* de Fritz Lang. Dès qu'il est question de votre œuvre, d'ailleurs, la question des emprunts, des influences et du pillage remonte à la surface. Des journalistes se sont trompés en écrivant que vous aviez pris l'idée des taxis volants à Luc Besson pour *Immortel* alors qu'elle se trouvait déjà dans la Trilogie Nikopol, parue bien avant *The Fifth Element*. Qu'est-ce qui vous exaspère le plus : le pillage de votre œuvre ou le discours que cela suscite?

Les emprunts ou le « pillage », cela ne m'exaspère pas. Quand on est auteur ou créateur, ce qu'on fait, ce qu'on montre aux autres, appartient ensuite à tout le monde. Cela ne me gêne pas que d'autres créateurs s'inspirent de mon travail, c'est naturel et ça me fait même plaisir. Des images, des films, des textes m'ont également inspiré pour créer mon propre univers. Ça fait partie de la vie, et c'est très bien ainsi. Ce qui est plus gênant, c'est quand cela se retourne contre vous, c'est quand on vous dit : vous vous êtes inspiré d'un tel, alors qu'il y a dans votre œuvre une antériorité évidente et facilement prouvable. C'est aux journalistes de veiller à ordonner un peu les choses quand elles échappent au public. Et d'ailleurs, je remarque que c'est une chose que vous faites mieux et plus ici qu'en France, où l'on ne s'occupe pas assez de ces mises au point.

Pourquoi avez-vous dit plus tôt que votre avant-dernier film, *Tykho Moon*, était un échec?

C'était un échec parce qu'aujourd'hui c'est le nombre d'entrées qui fait l'échec ou le succès d'un film. Sur le plan artistique, je considère que c'est un film maîtrisé. Je l'assume parfaitement de ce point de vue-là. C'est un échec, parce qu'il a été distribué dans des conditions difficiles. Aucun



Les divinités égyptiennes Bastet et Anubis que la disparition de Horus inquiète

« La plupart des œuvres cinématographiques ou littéraires contemporaines parlent du présent et du passé, de la mémoire, des souvenirs, ce qui est d'autant plus vrai aujourd'hui avec l'autofiction. »

distributeur en France n'en voulait. Il est sorti dans très peu de salles. La critique l'a vraiment rejeté, éreinté. Et cela, c'est imparable. Ajoutons aussi qu'en France *Tykho Moon* est sorti sur DVD sans mon autorisation dans un mauvais format avec un son et une image dégueulasses³. Ce qui me fait dire que quand un film naît dans des conditions difficiles, toute sa vie après est difficile.

Tykho Moon avait-il des qualités que n'a pas votre dernier film?

Il y avait une espèce de fluidité dans la caméra, chose qu'on peut plus difficilement faire avec des images de synthèse. C'est pour cela que j'ai essayé de faire en sorte que toute la partie intime d'*Immortel* soit assez fluide, assez souple, qu'on entoure les personnages pour leur donner de la chair, de l'émotion, par rapport au reste du film où je savais que parfois il fallait que les plans soient fixes pour des raisons techniques. J'aime mon deuxième film. C'est un film atypique. Les critiques ne l'ont pas aimé. Tout comme ne l'ont pas aimé ceux qui ne supportent pas encore l'idée qu'un auteur de bandes dessinées fasse du cinéma, uniquement pour des raisons de sectarisme. Mais ces gens sont heureusement minoritaires aujourd'hui, et il y a enfin eu une reconnaissance avec *Immortel*. ■

3. Bilal nous a dit qu'au Japon toutefois, *Bunker Palace Hôtel* et *Tykho Moon* existent sur des DVD de très bonne qualité.