

24 images

24 iMAGES

Le réel halluciné

Gérard Grugeau

Numéro 105, hiver 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24029ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Grugeau, G. (2001). Le réel halluciné. *24 images*, (105), 38–44.

Le réel halluciné

ENTRETIEN AVEC JONATHAN NOSSITER

PROPOS RECUEILLIS PAR GÉRARD GRUGEAU

Présenté dans l'excellente section «Cinéma numérique» élaborée par Philippe Gajan pour le FCMM, *Signs and Wonders* est un film troublant et ambitieux qui se propose de dire le monde dans sa complexité pour mieux en révéler les égarements cauchemardesques sous l'agitation de surface. Sur le mode ludique et angoissant d'un «thriller émotionnel» qui se joue de la superstition des signes et de l'orchestration des hasards (voir l'article de Stéphane Lépine dans 24 images n° 103-104), Jonathan Nossiter (*Sunday*) tisse avec perversité les fils narratifs d'un «conte de la folie ordinaire» aux vertus hallucinatoires. Jeu de piste labyrinthique sur fond de désarroi contemporain, *Signs and Wonders* épuise les signes du réel jusqu'à plus soif pour nous laisser avec ses personnages au bord du gouffre, face à la confusion d'un monde au code inconnu où le numérique, utilisé ici à des fins esthétiques, pourrait être le lieu-carrefour de tous les possibles. Rencontre avec un artisan de l'image en quête de nouvelles jouissances «picturales» au «pays des merveilles» de l'émotion pure.

Katherine (Deborah Kara Unger) et Alec (Stellan Skarsgård).





Jonathan Nossiter.

24 IMAGES: *En voyant un film comme Signs and Wonders, on a l'impression que le cinéma est au carrefour de toutes les tensions: tension entre les cultures (l'Europe et l'Amérique), tension entre l'intime et le général (le rapport au politique: la relation d'amour-haine entre la Grèce et les États-Unis, qui ont soutenu la dictature des colonels) et enfin, tension esthétique entre la tentation des images d'un autre temps et l'expérimentation d'une nouvelle forme de tournage grâce à l'utilisation de la caméra numérique. Abordons d'abord les personnages. En tant qu'Européen, Andreas me semble porteur d'une mémoire et proche de l'essence de la vie, alors qu'Alec, l'«Américain par choix», paraît enfermé dans une sorte de névrose obsessionnelle et une vision du monde qui donne «un sens cosmique à tous ses actes», ce qui est un peu à l'image de l'ethnocentrisme incroyable des États-Unis.*

JONATHAN NOSSITER: J'aime bien le terme de «carrefour», oui. Mon film aurait pu s'appeler comme cela d'ailleurs. Carrefour en tant que lieu de rencontres paradoxales, même contradictoires. Ce film est en effet à la jonction des contradictions, dans un sens humain, esthétique et politique. Les deux personnages masculins sont, l'un

et l'autre, enfermés dans leurs obsessions, ce qui est peut-être une maladie masculine internationale. Je suis content que vous parliez du personnage grec, car les gens y prêtent très peu d'attention d'une manière générale. Tout d'abord parce que Dimitri Katalifos est formidable, à la fois comme comédien et comme être humain. Les valeurs qu'il défend dans la vie passent à l'écran avec une transparence extraordinaire et je suis étonné que les gens ne le voient pas. Ce personnage est mis à l'écart même par les Grecs. Beaucoup de Grecs m'ont reproché ce portrait d'un homme qui n'a plus rien à voir avec leur pays. Il incarne des valeurs qui appartiennent à l'époque de mon père.

Après avoir perdu ses dernières illusions, il se replie d'ailleurs à la fin du film sur la sphère privée et son amour pour Marjorie (Charlotte Rampling).

C'est un homme assez sensible pour savoir que son engagement politique et moral n'a plus vraiment sa place dans un monde où règne la politique du «gant blanc», une espèce de moment prétendument postidéologique qui est, en fait, une complète mystification. On vit dans une mono-idéologie mondiale où un homme

comme lui — peut-être un peu naïf et excessivement romantique — détonne dans le paysage. C'est quelqu'un qui est encore attaché au sens historique des choses. Mais son engagement n'a rien d'une idée desséchée ou convenue. C'est quelque chose de viscéralement vécu. Je pense que l'un des grands dangers qui nous guettent, c'est cette perte totale dans notre rapport au monde, cette impression qu'on n'a même plus besoin de regarder, de fouiller dans l'histoire pour essayer de comprendre ce qui nous arrive aujourd'hui. Il règne partout une sorte d'amnésie générale qui va de pair avec la force de la mondialisation. Et dans ce genre de monde, il n'y a plus de place pour un homme comme Andreas.

Le film dénonce d'ailleurs ouvertement cette marchandisation rampante du monde, notamment dans la séquence où on propose à Andreas un musée clefs en main sur le thème de la résistance à la dictature. L'idée même de résistance est récupérée par les forces du marché. C'est la dictature économique qui occupe maintenant tout l'espace. On peut ici établir un parallèle avec votre témoignage dans le beau film de Sylvie Groulx (À l'ombre d'Hollywood), où vous déploriez

la récupération du cinéma indépendant par l'industrie cinématographique américaine.

Je considère le film de Sylvie Groulx comme un grand film. Son travail s'inscrit dans une continuité historique. Il nous permet de comprendre pourquoi nous sommes aujourd'hui les esclaves de l'hégémonie politique et culturelle des États-Unis. Son film est envoûtant et extrêmement rigoureux. Savez-vous qu'il n'a même pas été distribué en France, ni aux États-Unis? Je trouve que cet état de fait prouve la thèse qu'elle développe. C'est d'une ironie écoeurante. C'est impardonnable.

Son film décrit très bien tous les enjeux auxquels le cinéma est aujourd'hui confronté. On y voit, à travers l'histoire, toutes les stratégies commerciales mises en œuvre par «l'industrie du divertissement» américaine pour gagner la guerre des images dans le monde en éliminant sur son passage l'expression même de toute diversité culturelle.

Le monde est devenu tellement monolithique que même les gens qui défendent soi-disant un cinéma engagé ou un cinéma marginal qui pose un regard différent, non consensuel sur l'être humain, sont en train de rentrer dans le rang. On vit une époque encore plus conformiste que les années 50 sous McCarthy. Les gens ont peur et sont devenus lâches. Au moins, à l'époque du maccarthysme et de la «chasse aux sorcières», on savait clairement qui était l'ennemi. Là maintenant, avec cette amnésie généralisée qui recouvre le monde, les gens sont endormis. L'ennemi est devenu plus pernicieux, plus nocif. Et le fait que le film de Sylvie Groulx n'ait pas eu l'écho qu'il mérite démontre à mes yeux la force de cette maladie. Les gens n'ont plus envie d'entendre la vérité.

Tous ces thèmes sont sous-jacents dans votre film. Mais essayons de replacer le personnage d'Alec dans cet «état du monde» peu réjouissant. Alec est volontariste et pragmatique. Il s'approprie le réel en conquérant. Et en même temps, il projette dans la réalité extérieure des rapports de causalité qui n'existent que dans son esprit. Le voyez-vous comme un névrosé obsessionnel ou comme un homme coupé de son intériorité?

Alec est davantage coupé du réel que la plupart des gens, mais c'est aussi un être très sensible à l'intériorité onirique. Ce qui, à mon sens, va au-delà de toute explication psychologique, de toute réduction de l'être à une grille analytique, car nous vivons aussi à une époque qui est dominée par la culture de la psychothérapie. Pour moi, c'est à la fois un héros et un anti-héros. Alec déclenche des catastrophes dans sa propre famille. C'est quelqu'un de monstrueux, mais c'est aussi un homme (et là, je parle autant du personnage que de Stellan Skarsgård, le comédien) qui ne cache pas la laideur que l'on trouve au cœur de l'égoïsme et du narcissisme masculins. Stellan n'a pas eu peur de montrer cela. Il a eu le courage en tant qu'artiste de plonger dans ses maladies masculines et il l'a fait sans concession, avec une vraie rigueur scandinave, tant intellectuelle que morale. Il n'a eu recours à aucun faux-fuyant dans l'expression de sa tendresse et de son amour. Son jeu est à l'image de ce qu'il est dans la vie. Et le spectateur qui a en lui un amour ouvert sera capable, je crois, d'aimer le personnage d'Alec. Celui qui est fermé en lui-même le rejettera sans doute. Beaucoup de gens réagissent mal à ce personnage. Il dérange. Il a pourtant beaucoup d'amour en lui et cet amour s'exprime même à travers ses actes destructeurs. Alec est en effet quelque part

coupé de son intériorité. Il est pris dans une forme de narcissisme exacerbé, mais de ce tourbillon de problèmes émerge aussi une sorte d'état d'enfance.

C'est un personnage que l'on peut voir comme une espèce de métaphore de la psyché américaine dans toute son horreur, mais c'est aussi quelqu'un d'attachant parce qu'Alec a une sorte de rapport poétique au monde. Il est sensible aux énigmes ouvertes que lui offre le réel. C'est cette ambivalence qui le sauve. Et c'est aussi ce qui le rend «vulnérable», comme lui dit Katherine, sa maîtresse.

Tout à fait. C'est ce que je ressentais et il fallait sauvegarder cela au milieu de l'agression et de la laideur d'Athènes, qui est vue ici comme la ville de toutes les contradictions et comme un concentré de tous les malheurs urbains dans le monde. Il a fallu garder vivantes cette fraîcheur et cette capacité d'émerveillement du personnage tout au long de la cinquantaine de jours de tournage. Stellan vous dirait que ce film a été le plus difficile de sa carrière, et sur le plan physique et comme expérience humaine. Imaginez, en plus, un film réalisé par un Américain, produit par un Français (Marin Karmitz), avec des comédiens suédois, anglais, grec et canadien. C'était une sorte de «melting pot» toujours en ébullition.

Et les femmes alors? On a l'impression qu'elles ont un rapport au monde plus intuitif, du moins dans le cas de Marjorie interprétée par Charlotte Rampling. Il y a un rapport paradoxal dans le film. Si on le visionne une seconde fois, la mise en scène paraît extrêmement contrôlée, calculée et, en même temps, le film laisse une grande liberté au spectateur qui est pourtant manipulé. Le spectateur reste générateur de ses propres dérapages dans cette jungle hallucinatoire de signes que vous lui proposez. Par exemple, j'ai eu l'impression que Marjorie savait que son mari la trompait avant même qu'Alec ne le lui annonce. Il me semble qu'intuitivement, elle comprend cela dès la séquence de l'ambassade, uniquement parce que son mari est, disons, «assis malhonnêtement». Alec dit plus loin dans le film que tout est «pollué» dans nos comportements dès qu'on trahit l'autre.

(Rires) Je n'ai absolument pas pensé à cela, mais je trouve votre interprétation très belle et très convaincante. Cependant, je ne suis pas d'accord avec l'idée que j'ai manipulé le spectateur du début jusqu'à la fin. Il y a quelque chose d'autre et cela revient à cette idée de carrefour, de paradoxes et de contradictions. Mes films me demandent une préparation folle. Tout le plaisir du travail est là. Pour ce film, j'ai passé sept ou huit mois sur les lieux avant le tournage; j'ai visité chaque décor au moins une trentaine de fois; j'ai pris des photos et tourné des vidéos de chaque décor en variant les moments de la journée, les angles et les éclairages. J'ai fait aussi des cahiers avec des découpages. Tout ce travail de fond vient, bien sûr, de ma peur de tourner. J'ai peur de tout. Cela dit, mon grand plaisir sur le plateau est de jeter ensuite cette préparation à la poubelle et de me laisser aller, de me laisser guider par les comédiens et de retrouver une sorte de spontanéité complètement brute. La magie d'un film pour moi, c'est justement ce carrefour, ce moment d'éclat entre des éléments complètement travaillés, réfléchis, et la chose la plus animale possible. J'ai l'impression de vivre quatre vies dans un film: l'écriture qui est vraiment une aventure en soi, puis l'année de préparation sur les lieux mêmes du tournage. Le scénario devient alors secondaire. J'essaie d'atteindre une autre forme de réalité, et d'irréalité aussi, de rêver quelque chose d'autre, parce que ce serait la mort autre-



Alec (Stellan Skarsgård) et Marjorie (Charlotte Rampling).

ment. Vient ensuite le tournage qui m'amène dans un ailleurs complètement différent, complètement inconcevable. Puis, enfin, le montage où je trouve encore un autre film. Je ne peux pas accepter l'idée de la manipulation. Il y a toujours chez moi une réflexion poussée sur le poids de l'image, sur ce qu'il y a dans le cadre, le pourquoi et le comment. Il me semble que c'est immoral de procéder autrement. Mais je ne veux pas croire que ce soit une manipulation consciente. Ce que j'instaure, c'est une provocation en direction du spectateur. C'est le début d'un dialogue, que j'espère ouvert. Ce que vous avez dit sur la scène de l'ambassade est magnifique, même si ça ne fait pas partie de ma propre conscience.

Mais le film multiplie les résonances et les reflets. Tout est présage, signe, presque jusqu'à l'étouffement. Vous n'êtes pas devenu fou à vouloir organiser un monde avec une telle circulation souterraine des correspondances?

J'ai failli devenir fou, oui, mais c'était un acte joyeux. Les possibilités de jeu sont infinies. J'espère que le spectateur reçoit le film comme un cadeau et que, à aucun moment, les possibilités sont mortes. Tout est toujours ouvert. Même au mixage, je voyais encore des liens à exploiter entre les sons et les images. Mon but était de construire une narration qui n'était pas linéaire. Onirique n'est pas non plus le bon mot. C'est un peu prétentieux et ça entre aussi dans un langage psychologique qui a tué les vrais rêves et la magie. Les psychologues, ou du moins la culture américaine de la psychothérapie, se sont emparés de tout cela. Il y a dans mon film une espèce de



Jonathan Nossiter (de profil au centre) sur le tournage.

désarroi qui prend la forme d'un tourbillon. Mais il y a quelque part un sens et une logique. Et les résonances sont de nature affective.

Oui, on a beau être séparé des autres dans la vie, les gens qui comptent continuent de nous habiter au-delà de la rupture ou de la séparation. Quand la petite fille part avec sa mère et Andreas en voiture, elle regarde par la vitre arrière comme si elle était en communication avec son père en prison. Par les raccords et les regards, la mise en scène tisse des liens invisibles.

Mais le film est aussi très cérébral. Il repose sur une structure extrêmement pensée qui débouche sur l'émotion à cause de la circulation souterraine de tous ces affects.



Jonathan Nossiter dirige Deborah Kara Unger.

C'est comme dans nos vies, non? Je ne comprends pas que certaines personnes lisent le film de façon littérale. Les gens qui ne sont pas capables de s'abandonner à leurs émotions sont ceux qui ne vont pas entrer dans le film. C'est marrant, car il y a plein de paradoxes là-dedans. C'est aussi le problème du personnage principal et de sa maîtresse (Deborah Kara Unger). Comme beaucoup d'Américaines, Katherine est contaminée par cette maladie masculine qui consiste à vouloir donner une logique et un sens à tout, à vouloir déchiffrer de façon littérale ce qui n'est pas saisissable dans la vie. C'est là une des grandes tragédies de la société américaine. Le film est au moins une tentative d'amener le spectateur dans un espace plus ouvert et ce, même si ça passe par des réflexions cérébrales. Si on éprouve de la joie et du plaisir dans le film, je dirais que le lieu de rencontre se situe sur un terrain beaucoup plus chaotique.

Pour rester dans le domaine du paradoxe, j'ai été très frappé par la façon dont vous vous êtes présenté aux spectateurs. J'ai senti chez vous une sorte de méfiance par rapport aux nouvelles technologies que l'on a tendance à «diaboliser» et, en même temps, une quête de l'humain très forte. Pour reprendre l'image du carrefour, vous avez pourtant tourné avec un outil qui s'apparente à ces nouvelles technologies tout en cherchant à retrouver une sorte de virginité d'un cinéma perdu.

Maintenant que je sais où j'ai mis les pieds, il n'y a aucun doute pour moi que le FCMM représente un grand acte de résistance dans le monde des festivals et dans le monde en général. Moi aussi, j'ai tendance à diaboliser tout ce qui vient des nouvelles technologies. J'ai été élevé dans la culture des livres. Mon père était journaliste et écrivain. J'ai grandi en Europe et on m'a appris le sens de l'histoire. J'ai une formation de peintre... raté, mais la formation est là. J'ai un grand attachement pour tout ce qui est artisanal. J'aime le vin des petits producteurs, l'expression des terroirs. Ça, c'est ce qui me touche et j'ai en horreur la technologie quand elle nous écrase. Cela dit, le paradoxe de ce festival, c'est que malgré ou à cause de son étiquette («nouveau cinéma, nouveaux médias»), on se retrouve dans une atmosphère où l'être humain est mis en valeur de façon pres-

que unique. Par exemple, hier, lors du Forum sur les petites caméras numériques, le débat avec des cinéastes comme Claude Miller, Vincent Dieutre, Jacques Fansten et Philippe Falardeau m'a donné beaucoup d'espoir. Au départ, je ne m'attendais pas à grand-chose. Je voyais ça comme du «bricolage», comme un congrès de dentistes où chacun allait venir vanter ses nouveaux outils. Or, les cinéastes ont posé de vraies questions humaines et politiques par rapport à la technologie. Et ça, c'est grâce au travail que font les gens de ce festival. Comment à travers tous les changements technologiques aborder l'être humain de façon moins monolithique et moins conformiste: voilà le grand défi.

D'où l'importance donc de prendre en charge le monde des images dans sa globalité pour faire en sorte que les nouvelles technologies soient un outil au service de l'humain.

Oui, car si on les laisse aux mains des technocrates et des plutocrates, on est foutu. Je suis extrêmement pessimiste, ou plutôt réaliste, sur l'état du cinéma et son avenir. L'espoir ne réside pas dans le numérique en soi. Le numérique, je m'en fous. Pour ne pas perdre notre culture cinéphilique et notre culture humaniste, il faut que l'on trouve d'autres moyens de diffuser les films (l'Internet, les satellites) en dehors des réseaux établis. Que ce soit en France, au Québec, aux États-Unis ou au Mexique, on n'a plus de choix aujourd'hui. C'est Spielberg ou James Cameron. Et ça, pour moi, ce sont des films fascistes, des films d'un cynisme impardonnable. Et j'emploie le mot fasciste en connaissance de cause. J'ai l'air en colère en parlant, mais les films peuvent aussi être divertissants. Le plaisir fait partie de l'enjeu. Un film comme *Being John Malkovich*, par exemple, n'est pas un chef-d'œuvre, mais c'est un bon film. Il y a de l'intelligence là-dedans et le spectateur est engagé dans un véritable échange. Le film a d'ailleurs trouvé son public. Moi, je dis bravo à ceux qui savent résister de l'intérieur du monstre comme, autrefois, les Billy Wilder et Howard Hawks. Mais il reste que mon espoir repose davantage sur les cinéastes de la marge qui travaillent hors du circuit de Hollywood. Il faut créer des réseaux, résister ensemble.

Abordons la question de la DV, puisque c'est un élément essentiel dans le cas de Signs and Wonders. Ce film est esthétiquement très différent de Sunday. Au départ, vous vouliez pourtant tourner en 35 mm. Pouvez-vous nous parler de l'évolution du projet?

Ce qui est génial, c'est que les gens qui veulent tourner en numérique peuvent le faire pour très peu d'argent, même si ce n'est pas le cas de *Signs and Wonders*, qui a dû coûter à peu près 30 millions de FF (6 millions de dollars canadiens). C'est un budget élevé. Chaque film est difficile. J'ai eu le bonheur de pouvoir tourner le scénario que j'avais écrit et de réunir le casting que je voulais. Le montage final est aussi le mien. J'ai donc eu, chez MK2, une liberté dans tous ces domaines qui sont habituellement des lieux d'oppression. Quand on accepte l'argent d'un producteur, on est automatiquement dans une position fragile. J'ai fait un film qui est loin de ce que j'avais rêvé, mais heureusement... car c'est ce que je recherche. J'ai fait un

autre rêve, je dirais, c'est-à-dire un rêve commun avec toutes les personnes qui ont participé à l'entreprise. Il reste que j'ai abordé la DV pour des raisons esthétiques et non économiques. Kodak a aujourd'hui le monopole de la pellicule dans le monde. Et cette pellicule obéit aux exigences de la télévision, c'est-à-dire que l'on a entre les mains un produit standardisé, fait pour les publicitaires.

En disant cela, est-ce que vous ne banalisez pas le travail du chef opérateur, qui est là pour servir la vision du cinéaste?

Je suis presque sûr que Stanley Kubrick a tourné *Eyes Wide Shut* sur Kodak. Pour moi, le dernier Kubrick est un grand chef-d'œuvre, complètement mal compris, surtout aux États-Unis où on a tout pris au pied de la lettre. Or, c'est une satire vicieuse et une méditation complètement misanthrope sur la vie contemporaine. Mais ce que Kubrick a réalisé esthétiquement est extraordinaire. Il a tout fait pour casser Kodak, mais avec son génie propre et un immense travail sur l'éclairage et à la postproduction. En fait, il a complètement dégradé l'image pour la salir. C'est un film qui met les gens mal à l'aise, car c'est un film qui rentre dans le ventre. Ce ne sont pas les yeux, c'est le ventre qui capte les images. Et la qualité de l'image ne ressemble à rien dans ce film. C'est comme si Kubrick avait pris un couteau pour déchirer le côté lisse de Kodak et arriver à quelque chose de complètement expressionniste. Malgré cette question de pellicule, il est possible que je tourne quand même mon prochain film en 35 mm. Cela dépendra du sujet.

Donc, en allant vers la vidéo numérique, vous cherchiez une autre texture d'image?

J'avais fait des tests à Athènes en 35 mm et en Super 16 avec des pellicules Kodak et Fuji. Certains réalisateurs ou chefs opérateurs sont capables de retravailler ces pellicules. Je n'étais pas très content des résultats et, en plus, je n'avais pas une très bonne relation avec Yorgos Arvanitis, mon chef opérateur (qui est aussi celui d'Angelopoulos). Chaque jour, je parcourais seul Athènes avec ma mini DV bas de gamme. Au fil de mes repérages, j'ai fait en vidéo une sorte de journal intime où je cherchais à instaurer une relation physique avec la ville. À un moment donné, j'ai pris des photos en faisant des arrêts sur image sur mon téléviseur alors que je visionnais mes bandes vidéo. Tout cela était très amateur. J'ai même fait des photocopies couleur de ces photos 35. Et j'ai été complètement séduit par ce côté expressionniste, qui me faisait un peu penser à la dégradation de l'image dans le film de Kubrick. J'obtenais des images très texturées, avec de l'émotion dedans, et non cette espèce de «photo-réalisme» hyperdétaillé et gratuit que l'on rencontre partout de nos jours dans l'imagerie publicitaire. J'ai envoyé le résultat de mes recherches à mon producteur Marin Karmitz, qui a accepté de prendre le risque de faire un film assez complexe sur ce support inusité. Précisons que mes tests étaient tournés avec une DV professionnelle, ce qui est déjà différent de la mini DV que Jacques Fansten et Claude Miller ont utilisée de leur côté. On obtient là une image plus riche, avec beaucoup plus de piqué.



Katherine (Deborah Kara Unger).

Mais l'utilisation de cette petite caméra ne vous a pas empêché de recourir à la Steadicam ou à une grue. Le film comporte quand même des mouvements d'appareil sophistiqués.

Absolument, mais je ne cherchais pas à faire un exercice de style. Ce que j'avais envie d'explorer, c'est la jonction de l'humain et des lieux. Et je choisissais les outils nécessaires en conséquence. Si je voulais un truc sophistiqué avec une certaine élégance, j'y allais, quoi! Même si ça prenait des heures de préparation et de répétition, comme par exemple dans la séquence du marché des bouchers qui est une sorte de labyrinthe. Je suis entré tout seul dans cet endroit (je cadrais moi-même) avec les deux comédiens et c'était magnifique. En 35 mm, ça n'aurait pas été possible. Et les comédiens ont eux aussi tiré profit de l'énergie de ce lieu peu ordinaire. Pour les scènes intimes, je n'avais pas besoin de bouger. La caméra était sur un trépied et j'avais un grand choix d'objectifs interchangeable comme en 35 mm, contrairement à la mini DV. Mais le plus extraordinaire pour moi, c'est d'avoir pu retravailler en postproduction les éclairages, la qualité de la lumière. Dans ces moments-là, j'avais l'impression d'être à nouveau un peintre avec son pinceau. Ça, c'est révolutionnaire. J'ai passé trois semaines comme un peintre, à modifier les couleurs, morceau d'image par morceau d'image.

J'ai lu quelque part que vous vouliez retrouver une texture qui pouvait rappeler le Technicolor des années 50, avec des couleurs très rehaussées.

Contrairement au «photo-réalisme» d'aujourd'hui, il y avait à l'époque une qualité de couleur extraordinaire. C'était plus cru et moins banalement littéral que maintenant. La couleur existait en soi et dans une relation paradoxale avec une pellicule pleine d'imperfections, qui avait une vraie texture et qui laissait entrer la lumière. On sentait que ce n'était pas homogénéisé. Avec le numérique et les logiciels de gonflage en 35 mm, tout ce rapport à la couleur est bouleversé. J'ai travaillé avec un gars extraordinaire chez Swiss Effect, un certain Tommaso Vergalo. C'est un des pionniers du numérique et il a monté sa propre boîte à Paris. C'est un artiste, un



Alec et sa fille (Ashley Remy).

documentariste qui aborde la technologie par le biais de l'humain. En fait, il a beaucoup plus à voir avec la qualité de l'image dans mon film que Yorgos Arvanitis, le directeur photo. Car j'ai retravaillé ce qui avait été fait sur le plateau. C'est au niveau de la peinture numérique et du gonflage en 35 mm (le kinescopage) que les choses se sont vraiment passées. Et Tommaso a été la clef de toute cette exploration. Le metteur en scène peut ainsi maintenir un lien vivant avec son travail tout au long des différentes étapes de la création.

Qu'en est-il du travail avec les comédiens? J'imagine que cette caméra crée un rapport de proximité différent. Les comédiens vivent-ils cela comme une prise de risque supplémentaire?

C'est une intimité paradoxale qui se crée. Avec la maniabilité de la caméra numérique, et même de la DV professionnelle, le metteur en scène-cadreur (ce qui était mon cas) peut se permettre de faire sortir tout le monde du plateau et de rester là avec les comédiens et l'ingénieur du son. On peut aussi bouger avec les comédiens. On a une plus grande liberté, ce qui est magnifique. Et le spectateur ressent sans doute cette intimité. Mais il faut faire attention, car c'est aussi une fausse intimité. Parfois, ce qui est ressenti comme une grande émotion au moment du tournage n'apporte rien au spectateur, alors que ce qui semble glacial, méchant, féroce ressort au contraire comme une sorte de cadeau. C'est comme dans les histoires d'amour, en fait. On sait très bien que ce n'est pas dans les moments de passion où on dit «je t'aime» ou «tu es la plus belle» que les vraies choses se passent. Ce genre de discours est souvent très narcissique. Parfois, ce sont les non-dits qui expriment tout. La DV permet un autre genre d'intimité, mais celle-ci comporte autant de pièges que quand on filme en 35 mm. En fait, tout tient au mystère des relations humaines et au mystère du cinéma. L'avantage de la DV, c'est

qu'on peut faire plus de prises et que ça ne coûte que le temps, pas la pellicule. Dans *Signs and Wonders*, j'avais 125 heures de rushes (contre 20 pour *Sunday*). Et je ne peux pas dire que j'avais plus de possibilités avec *Signs and Wonders*. Donc, ces chiffres comme le chiffre du budget, ça ne veut rien dire. C'est vrai que la multiplication des prises permet aux acteurs d'essayer des choses différentes. Et c'est parfois merveilleux, surtout dans le cas de grands comédiens comme Stellan Skarsgård ou Charlotte Rampling. Cela dit, la rigueur du 35 mm, le fait que ça coûte cher et qu'on soit limité par le temps, tout ça crée une sorte de pression qui peut animer une prise et lui donner un aspect presque sacré. Cette dimension peut être perdue avec le numérique. Il faut faire attention de ne pas basculer dans la complaisance.

Terminons avec le travail sur la bande sonore et votre collaboration avec Adrian Utley du groupe Portishead. La séquence du centre commercial aux États-Unis, avec la grande roue en arrière-plan, m'a paru particulièrement époustouflante. On a vraiment l'impression, grâce à la bande-son, de plonger dans le «cauchemar climatisé» américain dont parlait Charles Bukowski.

J'étais très mécontent de la qualité de l'image de cette séquence. En voyant les rushes, j'avais l'impression d'être passé à côté de ce que représente effectivement le cauchemar de vivre dans un endroit comme celui-là. En fait, le résultat aurait été bien meilleur en 35 mm, parce qu'il y a des relations dans l'espace que le numérique n'est pas encore capable de saisir. Donc, j'étais déprimé en regardant les rushes. J'ai travaillé moi-même sur une quinzaine de pistes pour cette séquence du centre commercial et le monteur son (qui était aussi celui de *Sunday*) travaillait de son côté sur une trentaine de couches différentes, tout en dialoguant avec moi. Adrian Hutley, le compositeur, venait au montage pour écouter ce que nous faisons. Puis, je suis allé à mon tour à Bristol pour travailler avec Adrian. Il a composé des sons pour ajouter au dialogue sonore déjà établi. C'était une sorte de «calling response». On délirait chacun sur le cauchemar ou le rêve de l'autre. On a fini avec une cinquantaine de pistes pour arriver à cette expression. On a aussi utilisé des sons pris en direct, dans le centre commercial. Le travail de Portishead est beaucoup basé sur le «sampling». Adrian a pris des sons de Neal Riha, mon monteur, pour créer des «samplings» et composer sa musique. Moi, de mon côté, j'ai pris des choses d'Adrian et je les ai défaits, déconstruites. J'ai retravaillé ensuite avec Neal pour créer une espèce de bibliothèque sonore, trouver des échos. Ça été un travail sans fin, et le mixage a été une autre étape déterminante. Un vrai labyrinthe! ■