

## Le Bulletin 8

Le Quai, Ecole d'art de Mulhouse et de Haute-Alsace

### Véronique Goël et Radlan Titus (1995)

RT- Comment élabores-tu un projet de film? Est-ce le côté narratif ou formel qui intervient d'abord?

VG- Plutôt formel. Le narratif c'est une part du quotidien, du vécu, même si elle est distancée, objectivée, tout peut être matière narrative, c'est plus facile. Au niveau formel par contre, c'est pour chaque film une expérience un peu différente, une accumulation avec le temps, de données qui s'enrichissent, se développent, se transforment. Des idées de structure, ce qui va se jouer là, au niveau de l'image et du son.

RT- La ville, l'architecture sont omniprésentes dans tes films. Quelle importance leur accordes-tu?

VG- Ce n'est pas un rapport direct à l'architecture mais plutôt à la ville, au territoire. Comment ça fonctionne, ou pas, comment on s'y déplace, comment on s'y inscrit. C'est très important pour moi. La ville, parce que je suis fondamentalement citadine... Je crois que je ne saurais pas filmer la campagne. Bien sûr je pourrais l'utiliser superficiellement comme un décor séduisant, mais filmer la terre, vraiment, comme dans le *Dalla Nube alla Resistenza* des Straubs par exemple, j'en serais sûrement incapable; c'est un film dont le premier public devrait être les paysans. Bien que je puisse en apprécier visuellement la beauté et l'intensité, il y a là quelque chose qui me reste étranger. Pourtant c'est bien ce type d'implication que je recherche dans mes films, mais centrée sur la ville.

Sur *Perfect*, par exemple il m'a fallu beaucoup de temps pour trouver comment filmer le quartier de Genève que je voulais. Le scénario avait été écrit à Berlin en 87 et je vivais à Londres depuis plusieurs années. Il était absolument impossible de cadrer comme j'avais décidé de le faire à Berlin. Ne serait-ce qu'à cause de la largeur des trottoirs et des voitures qui doivent bien occuper ici, les trois-quarts de la «surface» des rues. Il fallait prendre en considération cette réalité-là, la mettre en images, en faire le centre du regard.

Ce qui m'intéressait aussi, c'était la violence de cette ville. Pas une violence directe où l'on pense meurtres, agressions, insécurité, (à ce niveau là Genève est plutôt calme) mais quelque chose de plus ténu et de permanent. Par la manière dont c'est filmé, par le bruit, la masse des voitures, leur agressivité, le clinquant, la richesse toc. Dans une ville comme Genève, tu te déplaces le plus rapidement possible d'un point à un autre. Tout est laid... une absence totale d'illusions.

RT- Comment se traduit ta perception de l'espace dans tes images?

VG- Je n'introduis pas de hiérarchisation entre les différents éléments qui constituent un film. La bande son (ambiance, dialogue, musique et voix-off), et les images (espace et personnages) sont

traités de façon à ce qu'aucune de ces composantes ne domine l'autre. De plus à l'intérieur même des images, la relation entre l'individu et l'espace est aussi traitée de cette manière; dans *Précis* par exemple, nous nous approchons ou nous quittons les personnages par des mouvements panoramiques très lents et très descriptifs. Dans *Un autre été*, où il n'y a que des longs plans séquences fixes, cadrés très large, les personnages traversent l'espace dans toute sa profondeur perspective. Ce qui crée une tension très forte pour le spectateur. Dans *Perfect*, trois types d'images se confrontent: les intérieurs, les extérieurs et les scènes dans le café. Pour les extérieurs, on est en travelling, on suit les personnages qui ne sortent pas du champ; en intérieur c'est plutôt des plans séquences larges fixes ou panoramiques. Dans le café, par contre, la caméra est toujours en mouvement, en gros plan, et le découpage est, pour moi, très serré. Ces choix se font en premier lieu et on peut dire que c'est à partir d'eux que s'élabore le scénario. Tous mes films fonctionnent sur ces principes.

RT- Mais en dehors de ces choix y a-t-il de ta part un travail un travail d'écriture à proprement parler?

VG- IL faut parler des trois longs-métrages. Pour les courts, je ne fais pas vraiment de scénario. J'ai collaboré pendant plusieurs années avec Tenret, qui faisait aussi partie de la «famille». Pour *Un autre été* il a non seulement écrit les monologues et les dialogues mais nous avons aussi pas mal travaillé ensemble sur les choix de structure. Pour *Précis*, par contre j'ai «pioché» dans son roman pour les voix off et je lui ai demandé d'écrire des dialogues, certains en fonction de gens que nous connaissions tous les deux. C'était pour moi une situation idéale mais plus difficile pour lui. On a fini par avoir un conflit insoluble et je me suis retrouvée seule devant ma page blanche pour *Perfect*. Finalement, c'était plutôt intéressant, car pour la première fois j'ai dû écrire des dialogues et je ne croyais vraiment pas que je pourrais le faire.

RT- Tu cultives une certaine idée de la famille dans les équipes qui t'entourent pour la fabrication des films, et peut-être pourrait-on dire que cette idée se retrouve dans tes personnages qui, me semble-t-il, appartiennent aussi à des familles...

VG- Disons que cette première «famille», celle constituée des personnes avec lesquelles je travaille, est d'ordre électif; la seconde, si on peut vraiment en parler ainsi, serait plutôt une catégorie sociale que l'on pourrait qualifier de «marginale». Ce groupe se constitue, dans *Perfect*, comme un substitut de famille. Les personnes avec lesquelles je travaille, c'est des proximités de sensibilités, d'idées. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de remises en questions ou de conflit. Elle change aussi, certains s'éloignent, d'autres arrivent.

Si je pense à *Perfect*, où les maillons centraux de cette «famille» manquaient, je me suis sentie très déstabilisée. Cela m'a par contre forcée à me redéfinir, à établir des relations et un mode de fonctionnement différents. Il est vrai qu'il me serait très difficile de travailler avec un technicien qui ne serait qu'un technicien, même si finalement un film reste l'ouvrage d'une seule personne. Il y a dix ans entre *Un autre été* et *Perfect*. Si je les compare, je crois que j'ai un peu de nostalgie pour l'extrême simplicité du premier. Son côté minimal. Les films, avec l'expérience qui s'accumule peuvent devenir trop amples, trop maîtrisés. C'est un risque. Si je pense à la bande son de *Perfect*, il m'arrive de lui trouver un côté baroque, une charge expressive trop grande, qui reste assez éloignée de ma sensibilité. Il faut être attentif à ne pas se laisser emporter par ce que l'on sait faire.

RT- Il semble que les critiques parlent aux sujets de tes films, plus de forme que de fond...

VG- Lorsque les critiques - enfin certains critiques - parlent d'une volonté de ma part de pousser le spectateur à bout, il ne parlent en réalité pas vraiment de la forme mais du fond; si vraiment il y avait volonté de parler de la forme, ils pourraient s'interroger sur la manière de cadrer, et pourquoi un cinéaste décide d'utiliser une perspective centrale avec point de fuite à l'infini comme point de vue unique de tous les extérieurs par exemple. La première impression, au cinéma, elle est esthétique: des images et des sons organisés, «mis en scène». Le sens, par contre, se développe et se perçoit plus lentement. Il faut négocier avec ça. Et je pense que c'est là, où ça fait problème.

RT- Reste ta vision du monde, je pense à la misère des personnages dans *Perfect Life*...

VG- Il ne faut pas confondre la banalité du quotidien avec la misère. Si tu prends comme référence notre mode de vie, le tien le mien, celui des gens que nous connaissons, si tu mets ça à distance, comme un sociologue par exemple, tu verrais que ce dont mes films parle n'est pas si éloigné de ta propre réalité. J'ai choisi cet aspect-là plutôt qu'un autre, une sorte de refus du spectaculaire... C'est certain que cela n'a rien à voir avec le dernier Frears, sa comédie chez les pros. On est dans la merde jusqu'au cou mais on se sert les coudes et qu'est-ce qu'on est gentils et qu'on rigole bien! C'est extraordinaire non ?

RT- Ne serait-ce pas ta perception de la société anglaise que tu connais bien qui te fais voir ce film ainsi...

VG- Non, c'est d'un genre narratif dont je parle. Tu n'as pas besoin d'avoir vécu où que ce soit pour te rendre compte de cette codification du récit. Le pire c'est que plus la société s'atomise, plus l'insécurité augmente, plus ce genre de film est voué à avoir du succès... et encore tu pourrais dire qu'au moins les cinéastes anglais ont un certain ancrage dans la réalité: chômage, sous-prolétariat, problèmes ethniques etc., ce qui semble avoir complètement disparu des préoccupations des cinéastes français, en tout cas dans ce qu'on peut voir sur les écrans.

RT- Et cette volonté de mettre ensemble deux chefs opérateurs avec des styles complètement différents, Dwoskin et Hassler...

VG- La première tentative, c'est dans Précis. Dwoskin et Van Hensbergen, un cameraman hollandais. Bien que l'apport de Dwoskin était quantitativement restreint - deux séquences au centre du film - la confrontation était fulgurante. Dans *Perfect Life*, les séquences tournées par lui sont plus nombreuses, c'est toute la partie bistrot. Elles sont beaucoup plus «coulées» dans l'ensemble. Mais c'est chaque fois un travail sur le gros plans.

RT- Pourquoi les gros plans?

VG- J'avais toujours pensé que je n'utiliserai jamais de gros plans. C'était une sorte de réaction contre une conception que je trouve assez figée, inhumaine de la beauté, en tout cas au niveau féminin. Puis il y eu la découverte des films de Dwoskin qui m'ont fait changer d'avis. J'y ai trouvé des parallèles avec mon travail, bien que chez lui tout passe justement par le corps et la

proximité physique et donc que nous sommes, formellement, complètement opposés. Il y a le même type de démarche .

RT- La vie serait là et vous captez.

VG- Non ça n'a rien à voir, c'est le mauvais documentaire qui s' imagine que la vie est là et qu'on peut la capter comme ça. Lui comme moi travaillons à casser l'apparence, lui principalement sur le corps, la chair, comme si l'extérieur n'avait aucune espèce d'importance alors que chez moi l'extérieur, ce qui est autour est fondamental. Il désarticule... Pour faire émerger du sens.

RT- Mais aussi la réalité de ses protagonistes.

VG- Non, SA vision de la réalité. Et c'est là ou ça se passe. Je pense que Hassler est quelqu'un qui a une belle sensibilité lorsqu'il filme des corps, des visages, mais c'est plus en demi-teinte, plus immobile aussi. J'ai besoin d'un regard plus perçant, plus aigu, et c'est chez Dwoskin que je trouve ça.

RT- Parce qu'il est au-delà du gros plan.

VG- Parce qu'il est au delà de l'esthétique... Tu as vu le papier sur Cuny dans le Monde, il dit, bon, qu'il y a deux, trois cinéastes qui font le poids, mais il dit surtout ceci, à propos de Fellini : «Si l'on regarde le cinéma à l'aune de la peinture, on y voit souvent des formes débilantes, si vous comparez tout cela à la grandeur d'un chapiteau dorique qui vous transporte, vous verrez qu'il n'en reste pas grand chose...»