

POSITIF

DOSSIER

NEW YORK AU CINÉMA

ACTUALITÉ

NURI BILGE CEYLAN

Les Trois Singes

ULRICH SEIDL

Import Exports

PAOLO SORRENTINO

Il divo

Cy Endfield, l'exil

Agnès Varda

STEVEN SODERBERGH | Che

M 02462 - 575 - F: 7,00 €



ULRICH SEIDL

Il aura donc fallu près de deux ans avant qu'Import Export, le deuxième long métrage de fiction d'Ulrich Seidl, découvert au festival de Cannes 2007, sorte enfin en France. S'y retrouve la radicalité du cinéaste autrichien dans son approche sans fard du réel pour donner à voir les choses telles qu'elles sont, qu'il s'agisse du quotidien d'un service de gériatrie ou de commerce sexuel. Mais, comme dans Dog Days, sa première fiction qui nous avait donné l'occasion

d'une première rencontre (n° 500, octobre 2002), c'est toujours le tendre et l'humain que Seidl se plaît à traquer derrière l'horreur des comportements. Ce que prouvent encore ses documentaires, qui vont connaître eux aussi les honneurs d'une distribution en salles.



Import Export

Import Export

Étranges étrangers

Yann Tobin



Import Export



Import Export

Découvert en compétition à Cannes en 2007, cet extraordinaire long métrage de l'auteur de *Dog Days* sort en France avec un an de retard. Cela aura permis à son distributeur de concocter, en même temps, une rétrospective des documentaires inédits et corrosifs d'Ulrich Seidl, connus sous leurs titres anglais de festivals, l'occasion de replacer *Import Export* dans l'œuvre de ce cinéaste majeur : *Animal Love* (*Tierische Liebe*, 1995) sur les animaux domestiques, *Models* (1998) sur les mannequins anorexiques, *Jesus, You Know* (*Jesus, du Weisst*, 2003) sur les fidèles d'une église.

Pauli est autrichien. Olga est ukrainienne. Ils sont jeunes, blonds, pouvant correspondre à l'image qu'on se fait de deux héros de cinéma. Mais l'environnement dans lequel nous les découvrons déboulonne d'emblée cette apparence en déséquilibrant leurs corps : elle marche avec des bottines à talons aiguilles dans un paysage glacial troué de cheminées d'usine ; il se fait humilier par un *coach* vociférant dans un terrain vague où s'entraînent des vigiles.

Avec le vague espoir de s'en sortir, chacun des deux personnages va se transplanter dans le pays de l'autre : import, export. Olga est infirmière dans une maternité. Elle élève un bébé, tout en ayant sa mère à charge, ainsi qu'un jeune homme (le frère d'Olga ?) que l'on ne verra qu'endormi au lit. L'établissement public où elle travaille étant quasiment en cessation de paiement, après un pitoyable essai dans un peep-show par internet, elle débarque pleine d'espoir en Autriche. Pauli perd à peu près tout, à savoir sa fiancée qui ne supporte pas les chiens (il lui a ramené un effrayant molosse), puis son emploi de vigile après avoir été humilié dans un sous-sol par une bande de loubards éméchés. Endetté, il accepte d'accompagner son beau-père dans une expédition en Europe de l'Est, pour livrer des flippers et des machines à sous. Import, export.

La scène tant attendue ne se matérialise pas : à aucun moment

Pauli et Olga ne se croisent. Mais, tout au long du film, Ulrich Seidl alterne leurs histoires. Il dépeint un double calvaire, que la puissance hyperréaliste de la mise en scène pourrait rendre insupportable, mais que le regard du metteur en scène transcende : ironique sans condescendance, compassionnel sans pathos, cru et direct sans complaisance. Au plus profond du désespoir, de la bassesse et de la décrépitude, au pire de l'horreur, Olga comme Pauli gardent leurs capacités de réaction, d'indignation, de survie morale. Olga, devenue femme de ménage en Autriche, au terme d'une formation pitoyablement comique (complétée par une leçon de brossage de dents à des trophées de chasse), reporte la tendresse du nourrisson qu'elle a laissée en Ukraine sur les enfants de la bourgeoise qui l'engage, puis sur Erich, le vieillard amoureux d'elle ; dans ces deux exemples, son comportement sera interprété comme de la provocation sociale. Pauli refuse d'entrer dans le jeu de son beau-père qui humilie une prostituée dans sa chambre d'hôtel (reproduisant ce qu'Olga subissait devant la webcam) ; il se retrouvera seul, dans un pays inconnu, mendiant un boulot sur les marchés.

Derrière son aspect de chronique documentaire, *Import Export* est une fable rigoureusement construite. Fable morale, sociale et économique : c'est à la fois le portrait incroyablement fouillé de deux personnages qui révèlent leur intégrité dans les circonstances les plus humiliantes, et la condamnation sans appel d'un système qui s'emploie (sans y réussir) à les broyer. On l'aura compris : un grand film politique. La « morale » de la fable ? Dans nos sociétés, l'individu le plus exploité, le plus opprimé, trouvera toujours quelqu'un de plus vulnérable à exploiter et à opprimer. C'est un avertissement : l'opprimé d'hier peut alors devenir l'oppresser d'aujourd'hui. Ou encore, l'opprimé d'ici peut devenir l'oppresser de là-bas : import-export.



Import Export

Ulrich Seidl ne se défend pas d'« exploiter » des images pour les besoins de sa fiction. C'est même l'exploitation qui est le thème principal de ce film : comment faire un très beau film, en ne montrant choses très laides ? La question est vieille comme la création artistique, comme la « consommation » de cette création par un public. L'une des fonctions de l'art est de montrer l'immontrable, pour l'exorciser : tuer son père, épouser sa mère, cela s'appelle du théâtre. Question éthique : faut-il « embellir » les choses afin de les rendre acceptables ? faut-il refuser de les embellir, et donc courir le risque d'être irrecevable par le public ? Troisième option, celle qu'a choisie Ulrich Seidl, et qu'il explore sans cesse depuis ses premiers films : ne pas juger, laisser la voie ouverte, faire en sorte que *le spectateur lui-même* se pose ces questions. Lui renvoyer la balle, le faire participer à la création. Lui faire poursuivre le travail du cinéaste. Pour accomplir cette démarche, la mise en scène nous fait épouser le point de vue de deux personnages qui luttent pour s'en sortir, et sur lesquels Seidl à aucun moment n'adopte une attitude supérieure : cette justesse de regard est le fruit d'une maîtrise absolue du cadrage, de la direction d'acteurs et du montage.

En explorant la personnalité de ces deux protagonistes, le cinéaste nous fait partager sa réflexion sur le cinéma. Depuis la naissance du cinéma, les films en tant que produits (d'import-export ?) exploitent inlassablement le goût du public pour le sexe et la violence, dont la représentation se fait marchandise alléchante. Dans *Import Export*, les deux personnages sont victimes de cette représentation : il leur est proposé de gagner leur vie en exploitant l'image même de leur corps, elle dans un peep-show (le sexe), lui dans un emploi de vigile (la violence). En changeant de pays, leur statut pour ainsi dire s'inversera : Olga, dans l'hospice de vieillards, pourrait exercer

son pouvoir sur les corps affaiblis ou grabataires des pensionnaires (la violence) ; Pauli pourrait profiter du corps d'une fille qu'on lui offre dans un taudis slovaque, puis dans une chambre d'hôtel ukrainienne (le sexe). Tous deux non seulement refuseront ce qui s'offre à eux, cette revanche dérisoire, mais se trouveront grands, libérés par l'expérience de ce refus.

Pour Olga, une berceuse chantée au téléphone et un tango slave dansé avec un vieillard ; pour Pauli, l'énergie de quitter un beau-père méprisable et de partir sur les routes à la recherche d'un travail. Ces moments nous indiquent qu'ils arrivent à préserver, contre toute attente, leur lucidité et leur liberté d'action. C'est peu, mais c'est déjà beaucoup. De film en film, Ulrich Seidl reste un observateur impitoyable de notre monde. Impitoyable, certes, mais nihiliste ? Sûrement pas.

Import Export

Autriche (2007). 2 h 15. Réal. : Ulrich Seidl. Scén. : Ulrich Seidl, Veronika Franz. Dir. photo. : Ed Lachman, Wolfgang Thaler. Déc. : Andreas Donhauser, Renate Martin. Son : Ekkehart Baumung, Mont. : Christof Schertenlab. Mus. orig. : Hans Zimmer. Prod. : Tim Bevan, Eric Fellner, Brian Grazer, Ron Howard. Cie de prod. : Ulrich Seidl Film Produktion GmbH. Dist. fr. : Solaris Distribution. Int. : Ekateryna Rak (Olga), Paul Hofmann (Pauli), Michael Thomas (Michael), Maria Hofstätter (Maria, l'infirmière), Georg Friedrich (Andi, l'infirmier), Natalya Baranova (l'amie d'Olga en Ukraine), Natalja Epureanu (l'amie d'Olga en Autriche), Patra Morzé (la mère d'Olga), Dirk Sterman (le formateur de femmes de ménage), Erich Finsches (Eric Schlager), Herbert Fritsch (le père de Pauli), Susanne Lothar (la mère de Pauli).

Voir aussi n° 557-558, p. 84, Cannes 2007.

Stratégies de sortie de solitude

Matthieu Darras

Le cinéma d'Ulrich Seidl est décrit, à tort, comme misanthrope, car ne donnant à voir que des gens qui le sont, et définitif car sûr de son fait, en apparence, dans ses choix de mise en scène. Peuplée de vaniteux intéressés par leur propre personne et rien d'autre, l'Autriche vue à travers l'œil sans concession du réalisateur de *Dog Days* n'est a priori pas belle à voir. Elle révélerait un pays non seulement ultra-fragmenté, mais comme arrêté, composé d'agrégats d'ego hermétiques les uns aux autres. Or, malgré une caméra souvent fixe, les situations décrites ne sont pas figées. À y regarder de plus près, Ulrich Seidl ne filme pas tant l'état de vacuité des âmes que leur peine et leur agitation. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas de dresser le constat, assez évident à faire, du profond malaise de nos sociétés occidentales, ni d'établir un inventaire exhaustif des terribles solitudes qui les accablent. Le cinéaste autrichien va bien au-delà, se proposant plutôt d'analyser les multiples stratégies déployées par tout un chacun pour s'échapper, pour sortir d'un sentiment de solitude qui est la norme, une sorte de ligne de départ commune à tous. En cela, les personnages de Seidl, même tirés vers le bas par les forces de la nature, sont toujours à la recherche d'un mieux. Ils se battent avec leurs moyens, parfois ridicules, parfois obsessionnels, pour s'extirper d'une situation synonyme de souffrance. Que ce soit à travers la religion, à travers l'argent, voire à travers les animaux, en permanence ils se servent de vecteurs pour essayer d'établir le contact avec l'autre, et ainsi se sauver soi.

Dans *Animal Love* (*Tierische Liebe*, 1995), un jeune SDF achète un lapin comme outil de mendicité. Une tactique émotionnelle tout à fait calculée : l'empathie que le passant éprouvera pour l'animal aura sans doute plus d'impact que la faible compassion pour l'être humain. Assez vite, on s'aperçoit que le jeune homme est tout autant désireux d'accrocher une conversation que quelques pièces de monnaie... *Animal Love* donne à voir par la suite toute une gamme de comportements, plus ou moins misérables, plus ou moins choquants, liant des Autrichiens de tous âges à leur animal de compagnie. Mais ces jugements de valeur sont accessoires. Ce qui est intéressant, ce sont les stratégies de transfert ou de substitution déployées, consciemment ou non. Les animaux, symboliquement marqués comme des réservoirs émotionnels, sont transformés suivant la perception qu'en ont leurs maîtres. Ils peuvent servir de confidents, d'amis intimes... À vingt, quarante ou soixante-dix ans, les propriétaires d'*Animal Love* adoptent des attitudes qui ne sont pas si éloignées de celles des enfants s'inventant un ami imaginaire. Mais, quand il n'est plus socialement accepté pour un adulte de se confier à une création de l'esprit, le chien ou le chat constituent des instruments de remplacement tout indiqués pour un amour



Animal Love



Animal Love

perdu, ou qui n'a jamais existé. Ulrich Seidl semble dire que si ces phénomènes de projection existent, c'est qu'ils sont nécessaires. Des sortes de soupapes pour réguler la vie sociale. Jamais il ne jette l'opprobre sur un tel ; et peu importe si ces comportements sont qualifiés de marginaux ou considérés comme tabous. La morale et la dignité ne sont pas vraiment l'affaire du cinéaste, éventuellement celle du spectateur. L'animal, s'il peut se voir être chargé d'affections, peut tout aussi bien faire figure de partenaire sexuel. *Animal Love* se confronte sans détour avec cette forme de fétichisme : à plusieurs reprises, des maîtres et leurs chiens sont filmés ensemble dans le même lit, adoptant des postures assez équivoques, sexuellement parlant.



Jesus, You Know



Jesus, You Know

Aliénés, déboussolés peut-être, les personnages des films d'Ulrich Seidl, s'ils appartiennent souvent à des classes sociales « défavorisées », s'ils habitent souvent des zones en déshérence, ne sont pas nécessairement des marginaux. On trouve même parfois des gens riches. En ce sens, la déviance n'est pas un fait social ; c'est une réalité qui transcende les différences de classe. En fait, il n'y a pas de déviance comme on l'entend d'habitude, ni même de symptôme. L'anormalité n'existe pas, mais différentes manières de faire face et de réagir au sentiment d'esseulement qui pointe, aussi invariable que les lois du mouvement de Newton.

Une solution parmi d'autres : prier ! Seuls à l'écran face à la caméra, les personnages de *Jesus, You Know* (*Jesus, du Weißt*, 2003) se confient à leur prophète dans une église. Le dispositif est similaire à celui qui met en scène les mannequins de *Models* (1998) discutant tout en se regardant dans le miroir. Dans les deux cas, en priant ou en s'admirant, il s'agit de relativiser ses soucis personnels et d'apaiser ses angoisses. Pas du tout la critique acerbe sur le fait religieux à laquelle on pouvait s'attendre, *Jesus, You Know* semble montrer une voie possible, même illusoire, même faite de faux-semblants, même temporaire, pour transcender son mal-être. En tout cas, elle réussit à certains.

Dans *Losses to Be Expected* (*Mit Verlust ist zu rechnen*, 1993) et *Die Letzten Männer* (1994), des hommes achètent littéralement leurs conjointes pour ne pas se retrouver seuls. La marchandisation des rapports humains, une réalité choquante, peut-être, mais pas si nouvelle, et surtout généralisée. Car, en définitive, il n'y a aucune différence de nature avec ce qui se joue au quotidien dans des milieux plus civilisés. Mais une situation exacerbée permet de révéler avec plus de clarté des mécanismes universels, cachés ailleurs par une certaine sophistication. Le ridicule dont fait preuve Sepp Paur, le veuf de *Losses to Be Expected*, en essayant de convaincre grossièrement une femme habitant dans un village de l'autre côté de la frontière (en République tchèque) à le rejoindre, fait écho à tout type de flirt amoureux qui ne peut se départir de considérations pratiques. Ces dernières sont simplement plus visibles chez Seidl : pour le vieil homme, il apparaît naturel que sa future femme viendra s'asseoir à son côté sur le canapé, repasser ses chemises ou faire sa popote, parce qu'il a une belle maison et une bonne retraite. Avouables ou non, les motifs pour se mettre ensemble peuvent même donner naissance, au final, à un sentiment véritable. Et si les mariages arrangés n'étaient pas mauvais en soi, mais juste une forme archaïque pour combler un manque, assouvir un besoin ? En l'occurrence, dans *Die Letzten Männer*, les hommes qui se marient avec des jeunes femmes philippines ou thaïlandaises qu'ils ont choisies sur catalogue sont très honnêtes sur le sujet. S'ils ont choisi d'aller voir ailleurs, c'est qu'ils en ont eu assez des femmes autrichiennes, capricieuses et trop indépendantes. Pour sexistes et rétrogrades que puissent paraître ces propos, ils peuvent aussi être interprétés comme le désir d'établir un lien, après la désillusion d'avoir été seuls à deux. Pragmatiques et réfléchis sur les raisons qui les ont poussés à agir de la sorte, « ces derniers hommes » ne semblent pas si éloignés de la philosophie sous-jacente aux films de Seidl. La recherche du partage, et plus largement du bonheur, pour vaine qu'elle soit, est une chose trop importante pour se trouver encombrée par des considérations morales. ★



Losses to Be Expected

Entretien avec Ulrich Seidl

Quelque chose de très humain*

Michel Ciment et Philippe Rouyer



Import Export

Michel Ciment et Philippe Rouyer : *Quel a été le point de départ d'Import Export ?*

Ulrich Seidl : J'en vois deux. L'envie de tourner un film ou une partie de film en Europe de l'Est où j'avais fait plusieurs voyages et où je me sentais proche des gens et des mentalités. D'autre part, il y avait ce film à épisodes que j'avais tourné en 2001, *Zur Lage*, en référence à la situation politique en Autriche, où je brossais le portrait d'une famille de sept membres, les deux parents et cinq enfants, tous au chômage. Un des fils m'a donné envie d'en faire un personnage de fiction et c'est ainsi que j'ai créé Paul.

Mais ce n'est pas lui qui joue Paul ?

Non, il m'en a juste donné l'idée. J'ai commencé à écrire plusieurs histoires qui portaient de l'Est pour aller à l'Ouest ou le contraire, avant de me recentrer dans le scénario sur seulement deux histoires.

Tous vos films sont des récits parallèles de plusieurs destinées. Ici, vous n'avez gardé que deux personnages qui évoluent en parallèle et ne se rencontrent jamais. C'est nouveau chez vous.

Pour chaque film, j'essaie de proposer quelque chose de différent. Je me suis dit qu'il serait plus intéressant cette fois de se limiter à deux histoires qui auraient ainsi plus de poids. Dans le scénario, il était prévu que les deux personnages se rencontrent, mais j'ai renoncé à tourner cette scène.

Avez-vous choisi vos acteurs avant d'écrire le scénario ?

Non, j'ai écrit sans savoir qui allait jouer et je n'ai cherché mes interprètes qu'une fois le scénario achevé. Mais, comme toujours, le casting a ensuite influencé les personnages. Le rôle écrit se transforme de manière à s'enrichir des caractéristiques de

l'acteur. L'exemple le plus marquant, c'est le personnage du beau-père qui n'existait pas dans le scénario. Parmi les nombreuses personnes qui ont défilé devant la caméra lors des essais, il y a eu Michael Thomas ; je l'ai trouvé tellement impressionnant que j'ai voulu lui donner un rôle. C'est pour lui que j'ai imaginé le beau-père.

Vous avez sans doute procédé de même pour la partie à l'hôpital en concevant des personnages à partir des patients que vous y avez rencontrés ?

La grande différence, c'est qu'il était impossible de faire composer un rôle aux vrais patients de ce service de gériatrie. Le vieux monsieur qu'Olga songe à épouser est joué par un des acteurs de *Dog Days*.

* Entretien réalisé à Paris le 9 juillet 2007. Nos remerciements à Isabelle Wiegand pour sa traduction de l'allemand.

À l'opposé de votre précédent film qui se déroulait sous une chaleur torride, là, c'est la brume, la neige et le grand froid...

J'aime bien me poser ce genre de défi qui rend le travail plus excitant. De toute façon, pour moi l'Europe de l'Est, c'est toujours l'hiver.

Est-ce pour ne montrer que la période froide que vous avez échelonné le tournage sur deux ans ?

On avait prévu de ne tourner que sur un hiver, de novembre à mars. Mais nous avons tardé à boucler le financement et nous n'avons pu commencer les prises de vues qu'en février. Il a donc fallu poursuivre l'hiver suivant. Cela m'a obligé de renoncer à ma méthode habituelle de filmer dans l'ordre chronologique. Pour l'histoire d'Olga, j'ai dû commencer par la partie autrichienne avant de partir tourner en Ukraine.

Avez-vous filmé en bloc l'histoire d'Olga et celle de Paul, ou alterniez-vous les deux au tournage ?

Je les ai filmées en parallèle. C'était nécessaire pour voir au fur et à mesure comment les deux histoires fonctionnaient ensemble, aussi bien sur le plan émotionnel que visuel. Sinon il y avait le risque qu'une histoire se développe sans qu'on sache ensuite comment l'autre puisse lui répondre. Pour la même raison, on a commencé le montage pendant le tournage. On visionnait tout le matériel et on le rassemblait grossièrement sous forme de blocs : par exemple toutes les scènes d'Olga dans la famille autrichienne avec les enfants.

J'ai ainsi constaté que le personnage de Paul s'imposait d'emblée, alors que celui d'Olga paraissait plus faible. Commencer sur elle avec la partie autrichienne faisait que j'avais du mal à cerner son personnage, et je ne savais pas si j'avais fait le bon choix pour l'actrice. À la fin du premier tiers du tournage, je me demandais encore si je ne devrais pas en changer. Je trouvais Ekateryna Rak trop distante. Et puis j'ai préféré travailler davantage avec sa copine en Autriche qui, du coup, apparaît dans le film plus que prévu. Détail amusant : Natalja Epureanu, qui joue cette copine, était femme de ménage dans ma société de production. Un jour, je lui ai demandé son parcours et il s'est avéré qu'elle avait eu un destin voisin de celui que j'avais écrit pour Olga. Je l'ai donc auditionnée pour le rôle principal. Finalement, j'ai préféré

prendre quelqu'un qui n'avait jamais voyagé à l'Ouest et n'avait pas eu trop de contact avec la culture de l'Ouest. Mais j'ai gardé Natalja pour le rôle de la copine.

Quien est-il des principaux lieux. Les aviez-vous repérés avant d'écrire le scénario ?

C'est très variable selon les lieux. J'ai d'abord écrit les scènes de gériatrie avant de chercher, dans les environs de Vienne, un établissement qui pourrait nous accueillir. En ce qui concerne les décors d'Europe de l'Est, je ne savais même pas au départ dans quel pays j'allais tourner : Roumanie, Slovénie... j'ai beaucoup voyagé avant d'opter pour l'Ukraine parce que c'est dans ce pays que l'écart avec l'Ouest était le plus grand. J'ai trouvé l'hôtel de tourisme en voyageant avec Paul Hofmann et Michael Thomas, avant le tournage. Je voulais voir comment ils fonctionnaient ensemble dans un environnement qui leur était inconnu.

La cité des gitans ne figurait pas dans le scénario. Je l'ai découverte en recherchant des lieux où les personnages pourraient installer des machines à sous. Alors que je m'y étais arrêté dans un bar, des hommes sont venus me proposer des femmes à acheter et j'ai repris cette anecdote dans l'intrigue. Enfin, la scène du peep-show était bien prévue dans le scénario et je voulais la tourner en Ukraine. Mais, comme la pornographie y est illégale, j'ai préféré la filmer en Tchéquie, dans les bâtiments d'un authentique service de peep-show sur le net.

Comment écrivez-vous avec Veronika Franz qui avait déjà cosigné le scénario de Dog Days ?

On écrit à tour de rôle. Je commence par rédiger quelque chose que je lui envoie par e-mail. Elle le transforme, me le renvoie, et ainsi de suite. Si on n'arrive pas à se mettre d'accord, c'est moi qui tranche. Ne serait-ce que parce que les voyages et recherches diverses que j'ai menées en amont me permettent de prendre ces décisions.

Tout est-il écrit avant le tournage ou vous laissez-vous une marge d'improvisation ?

Même quand c'est écrit, je me réserve le droit de tout changer sur le plateau. C'est en voyant les premiers rushes qu'on découvre ce qui marche ou pas. La fin de l'histoire d'Olga était écrite de deux manières différentes : soit elle épousait le vieil homme, soit elle retournait

en Ukraine. Mais je n'ai filmé aucune de ces deux fins : le mariage aurait été trop banal et le retour en Ukraine aurait marqué un échec. On avait aussi prévu un autre dénouement pour Paul : pour gagner de l'argent, il devenait acteur de film pornographique. Les derniers jours de tournage, il était encore prévu qu'on filme cette fin. Mais, en revoyant ce qu'on avait tourné, j'ai compris que le film fonctionnait sans. Il faut dire que, par rapport au scénario, j'avais rajouté le personnage du beau-père, et la relation qui se noue entre eux deux a tellement apporté qu'elle a changé beaucoup de choses dans l'intrigue.

Votre premier long métrage s'appelle Good News, mais ce titre exprime tout le contraire de votre cinéma. Vos films sont pleins de « bad news »...

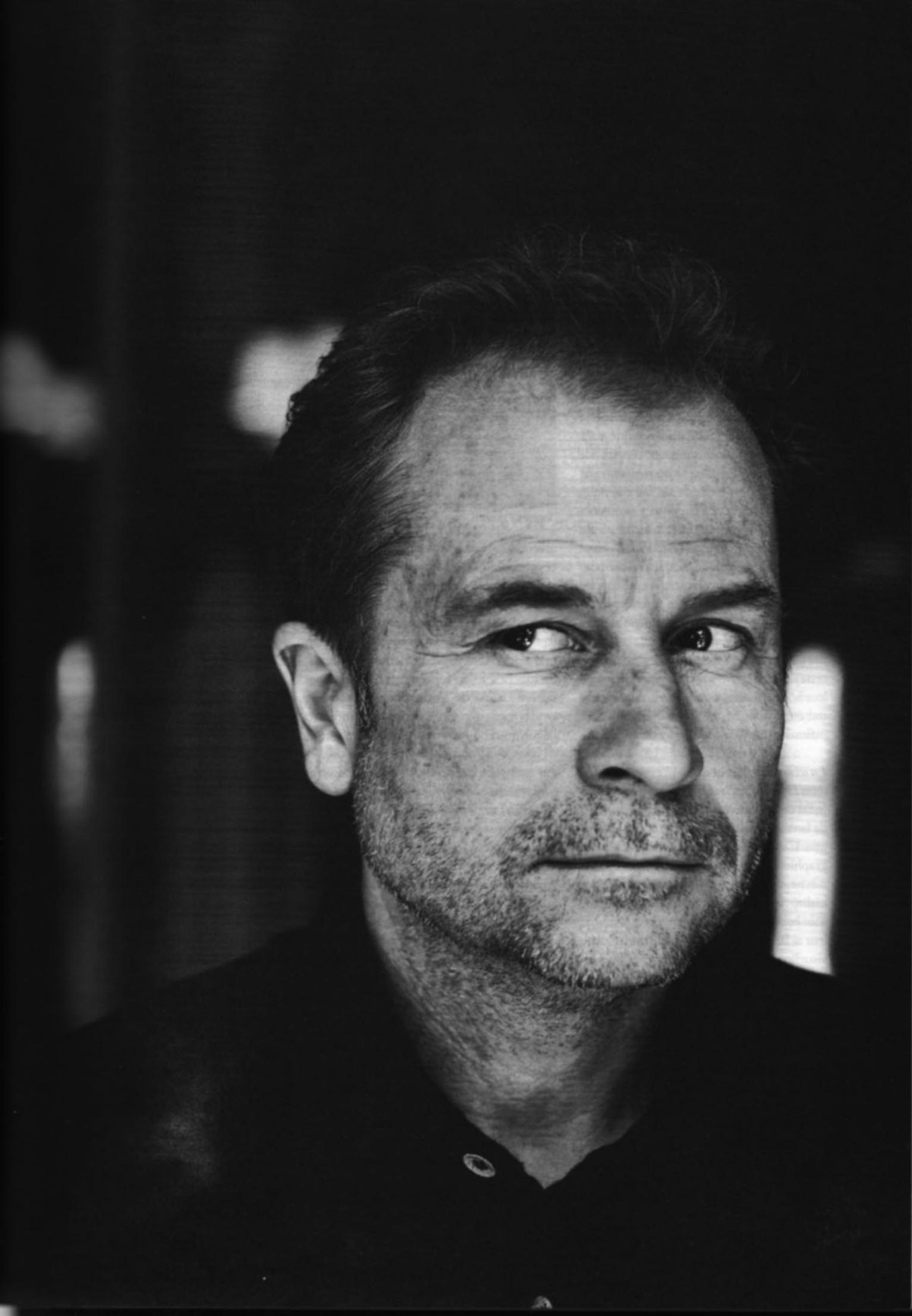
En fait, ce ne sont pas des *news* mais des choses qui existent et que les spectateurs connaissent ou devraient connaître, comme le quotidien d'un service de gériatrie. L'effet choc tient à ce qu'on voit les choses telles qu'elles sont et non embellies par le regard.

Chaque fois, vous partez de quelque chose qui peut paraître bien. Par exemple, dans Import Export, le fait qu'il n'y ait plus de frontière et que les gens puissent circuler librement. Et vous montrez que, dans la réalité, c'est un cauchemar.

C'est qu'on tient toujours à nous présenter les choses de manière positive, alors que souvent la réalité est autre. Pour reprendre votre exemple, l'abolition des frontières nous est présentée comme une avancée parce qu'on ne se place que sur un plan économique et politique. Mais dans les faits, les seules personnes intéressées en Autriche par la liberté de voyager à l'Est sont les entrepreneurs. L'Autrichien moyen, lui, est très négatif vis-à-vis de tout ce qui vient de l'Est. Ce sont des préjugés car il n'a aucune idée de ce qu'est la vie à l'Est. Et, même si ce n'est pas loin géographiquement, il n'ira pas voir.

Depuis vos débuts, vous aimez mélanger comédiens professionnels et non professionnels. C'est le cas ici des scènes dans l'hôpital où vous confrontez à de vrais patients Maria Hofstätter et Georg Friedrich, que vous aviez déjà dirigés dans Dog Days. Comment ça se passe sur le plateau ?

À l'hôpital, on avait envisagé la possibilité de tourner avec le vrai personnel médical, mais



ça ne s'est pas fait. Donc les deux acteurs que vous citez se sont entraînés à leur rôle en travaillant sur place pendant des mois. Il fallait non seulement qu'ils acquièrent les gestes d'authentiques infirmiers, mais encore que les patients se soient habitués à eux et les considèrent comme des membres du personnel de l'hôpital à part entière. Ce que je n'avais pas prévu, c'est que Maria est entrée en conflit avec le personnel de l'hôpital. Ils avaient peur que le film donne une mauvaise image de leur établissement. De fait, l'infirmière campée par Maria n'est pas aussi douce et aussi aimante que celle qu'ils auraient aimé voir sur l'écran. Et pour Maria, à laquelle j'ai immédiatement pensé quand on a décidé de faire appel à une actrice de métier, ce fut très dur. Alors qu'un comédien joue d'habitude en toute liberté au sein d'un monde artificiel, elle se retrouvait là intégrée au monde réel avec des « collègues » lui reprochant sa manière de les représenter. Il faut dire que dans le service de gériatrie où j'ai tourné, plusieurs affaires d'euthanasie avaient fait scandale au cours des vingt dernières années. C'est à cause de cette méfiance envers notre représentation de leur hôpital que les autorisations de tournage ont été si difficiles à obtenir et que les vrais infirmiers ont refusé de jouer dans le film.

La scène de carnaval avait-elle vraiment lieu dans l'hôpital ou l'avez-vous mise en scène ?
Je l'ai créée pour le film, mais en m'inspirant de la vraie fête qu'ils organisent pour Mardi gras. C'est d'ailleurs en en voyant des photographies que j'ai eu l'idée de la scène. Je me suis néanmoins permis de modifier un peu la réalité : quand ils font cette fête, les patients sont habillés normalement, alors que moi, je leur ai laissé leurs vêtements de nuit. Ce qui visuellement crée une tout autre ambiance.

Une fois encore, vous poussez les situations à leurs limites, qu'il s'agisse des séquences à l'hôpital ou de l'humiliation de la jeune femme à l'hôtel. Cette humiliation est justifiée dans votre film par la rupture qu'elle occasionne entre Paul et son beau-père, comme si ce dernier devait aller aussi loin dans l'abjection pour que le jeune homme se révolte. Mais êtes-vous conscient du rejet que peut occasionner ce genre de scènes chez certains spectateurs ?

Bien sûr, j'en suis conscient. Mais je pense qu'il y a une limite à trouver pour que le spectateur, même s'il a envie de regarder



Import Export

ailleurs, continue à regarder l'écran. Car c'est en obligeant le spectateur à regarder ce genre de scènes que je peux l'amener à se préoccuper de choses qu'il n'a pas envie de connaître. Comme le sort réservé aux vieux. En même temps, les séquences de gériatrie ne sont pas seulement provocantes ou moches. Si on les accepte, il s'y joue de quelque chose de tendre et de beau. C'est vrai, la mort n'est pas esthétique, mais il y a là quelque chose de très humain.

En tant que réflexion sur l'Occident, votre film présente une forme d'abstraction. Mais c'est aussi un film sur le corps, avec deux personnages principaux qui sont dans des activités très physiques.

On peut voir ça maintenant, *a posteriori*. Mais au départ, je n'avais pas l'intention de faire un film sur les corps. Paul Hofmann et Michael Thomas qui joue son beau-père dégagent quelque chose de très physique qui se retrouve à l'écran. Paul, qui vit beaucoup dans la rue, fonctionne un peu comme un animal. Par exemple, j'ai remarqué en marchant avec lui que, dès qu'on croisait un jeune de son âge, il ressentait le besoin de se positionner par rapport à lui. Cette personne peut-elle être dangereuse pour moi ? suis-je plus fort que lui ? Cela tient presque de l'instinct.

Travailler avec des non-professionnels, cela n'accentue-t-il pas cet aspect physique ? Dog Days était déjà axé autour des corps...

Je ne sais pas si c'est dû aux non-professionnels. Dans *Dog Days*, le personnage de Georg

Friedrich était déjà très physique alors que c'était un acteur professionnel. Il en va de même ici pour Michael Thomas. C'est donc plutôt quelque chose que je recherche parce que ça m'intéresse.

Ce côté physique et animal se retrouve dans l'omniprésence des chiens dans votre cinéma. Dès Good News, vous montrez un chirurgien qui pique les chiens ; dans Animal Love, il est question de rapports presque sexuels avec les chiens. Il y en a encore un chien dans Dog Days et dans Import Export où cet animal précipite la rupture de Paul et de sa petite amie.

En fait, je m'intéresse moins aux chiens qu'à leurs maîtres. Les chiens sont souvent pour eux la compensation de quelque chose qui leur manque. Dans la scène où Paul va chez sa petite amie, le chien augmente sa force, il devient comme une arme. Mais cette scène n'était pas écrite ainsi. J'en ai eu l'idée parce que, dans la vie, Paul Hofmann avait un chien. Pour cette scène de Paul chez sa copine, j'avais prévu toute une journée de tournage afin de pouvoir expérimenter mes diverses idées. On en a filmé trois versions très différentes. Dans la première, Paul a décidé de rester aimable avec la fille, et tout se passe bien. Dans la deuxième, il se montre jaloux, et, dans la troisième, il vient avec son chien. Il s'est avéré que la scène était plus forte dans la variante avec le chien. Dans une version plus longue de film qui durait trois heures trente, la copine de Paul avait un rôle plus important. On la voyait à plusieurs reprises avant leur rupture. Notamment, elle lui rendait visite sur son lieu de travail quand il était vigile.



Dog Days

Par rapport à cette version longue, vous avez préféré couper des scènes entières plutôt qu'essayer de tout raccourcir ?

On ne pouvait pas procéder autrement. La scène chez la copine avec le chien dure six minutes. Si vous la réduisez à deux minutes, elle perd toute sa force.

La question de la durée est au cœur de votre cinéma. Est-ce que vous la maîtrisez complètement au tournage, ou est-ce que vous la réduisez au montage ?

Je tourne plus que ce que je retiens. Pour ce film, j'ai tourné pas moins de quatre-vingts heures. Le premier bout à bout faisait cinq heures trente. Pour autant, sur le plateau, rien n'est laissé au hasard. La décision de comment tourner une scène relève de choix très conscients. Par exemple, j'ai voulu filmer avec une caméra fixe la scène où Olga et l'infirmière se battent en plan-séquence, pour augmenter son authenticité. Le spectateur voit alors que je ne lui cache rien. Ce qui n'est jamais le cas dès l'instant qu'il y a du montage.

La photographie de vos films est très reconnaissable avec son aspect frontal, son hyperréalisme et ses couleurs froides. Mais cette fois vous avez décidé de travailler avec le chef opérateur Ed Lachman. Pourquoi et comment s'est déroulé votre collaboration ?

Les cadrages et les mouvements de caméra ont tous été élaborés par Wolfgang Thaler et moi-même. Ed Lachman avait en charge la lumière. Il s'intéressait à mon travail depuis plusieurs années, et, quand on s'est rencontré,

il a manifesté le désir de participer à ce film alors qu'il savait qu'il ne disposerait que de moyens techniques très réduits pour la lumière. Je crois d'ailleurs que c'est ce qui le motivait : ne pas avoir le luxe des productions hollywoodiennes et créer des effets à partir de presque rien.

Quand il travaille avec Larry Clark aussi, il navigue entre fiction et documentaire, avec de la semi-improvisation...

J'ignore comment ils ont travaillé, mais ils devaient avoir plus de moyens que nous. De toute façon, Lachman a tourné des documentaires avec Herzog et Wenders au début de sa carrière.

Ce qui frappe en regardant l'ensemble de vos films, c'est la difficulté de distinguer documentaires et fictions. Quand Wenders ou Scorsese tournent des documentaires, on les distingue immédiatement. Chez vous, tout se mélange : Models est classé comme un documentaire, mais il ressemble à vos fictions.

C'est tout à fait vrai et je trouve ça très bien. Pour reprendre votre exemple de *Models*, il a été budgété comme un documentaire, mais vendu comme une fiction. Ce qui change radicalement les prix de vente à la télévision, bien sûr.

Pour finir, pourriez-vous nous parler de Jesus, du Weißt ? Comment est née l'idée du film ? Comment avez-vous gagné la confiance de ces gens que vous filmez quand ils s'adressent à Dieu ?

Ce fut la première fois de ma vie qu'un pro-

ducteur est venu me voir en me proposant un sujet de film. À l'origine, il était prévu de faire un film un peu original d'une durée de soixante minutes, destiné à la télévision. Mais, en cours de production, le projet a pris de l'ampleur et il m'est apparu évident qu'il fallait faire une version de quatre-vingt-dix minutes pour le grand écran.

Mon idée de départ était de montrer comment les gens prient. Mais ça devait être authentique et non joué. Se posait alors la question de trouver des gens qui accepteraient de collaborer. En outre, jusqu'au premier jour de tournage, j'ignorais si ça allait fonctionner ou pas. Et de fait, le premier jour, ça n'a pas fonctionné. Les gens que j'ai filmés n'ont prié qu'en disant des choses banales. Or je les avais choisis en fonction de leurs problèmes et de leurs préoccupations dans la vie qui ne se retrouvaient pas du tout à l'écran. Ils m'ont expliqué qu'ils ne pouvaient pas se dévoiler publiquement à cause de ce que pourrait penser leur entourage. C'est finalement grâce à Jésus que le film a pu se faire. Je leur ai expliqué que notre entreprise n'avait de sens que s'ils priaient vraiment, que je voulais montrer quelque chose de jamais vu à l'écran. Ils ont alors pensé que si je voulais faire le film ainsi, c'est que Jésus le voulait, et c'est ce qui les a décidés à accepter.

Votre film paraît se situer entre Bergman et Buñuel. Du premier, il a l'austère spiritualité, les décors très dépouillés et le silence de Dieu qu'il combine avec l'ironie du second vis-à-vis de la religion...

Vous avez sûrement raison. Ce ne sont pas des réalisateurs auxquels j'ai pensé quand j'ai tourné ce film, mais ils ont beaucoup compté pour moi.

Vous êtes nés dans une famille très religieuse et vous auriez pu être prêtre. Quel est votre rapport à la religion ?

Je me sens très enraciné dans la religion chrétienne. J'ai passé la moitié de ma vie à essayer de m'en libérer et de me rebeller contre mes parents, mais cette révolte contre une éducation très religieuse, avec internat chez les jésuites, m'a aussi profondément marqué. Je porte certainement en moi quelque chose comme une pensée de chrétien de base. Mais la falsification de cette pensée par l'Église est quelque chose que je refuse. ★