

Entretien : Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval

Marie-Claude Loiselle

Number 135, December 2007, January 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18985ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

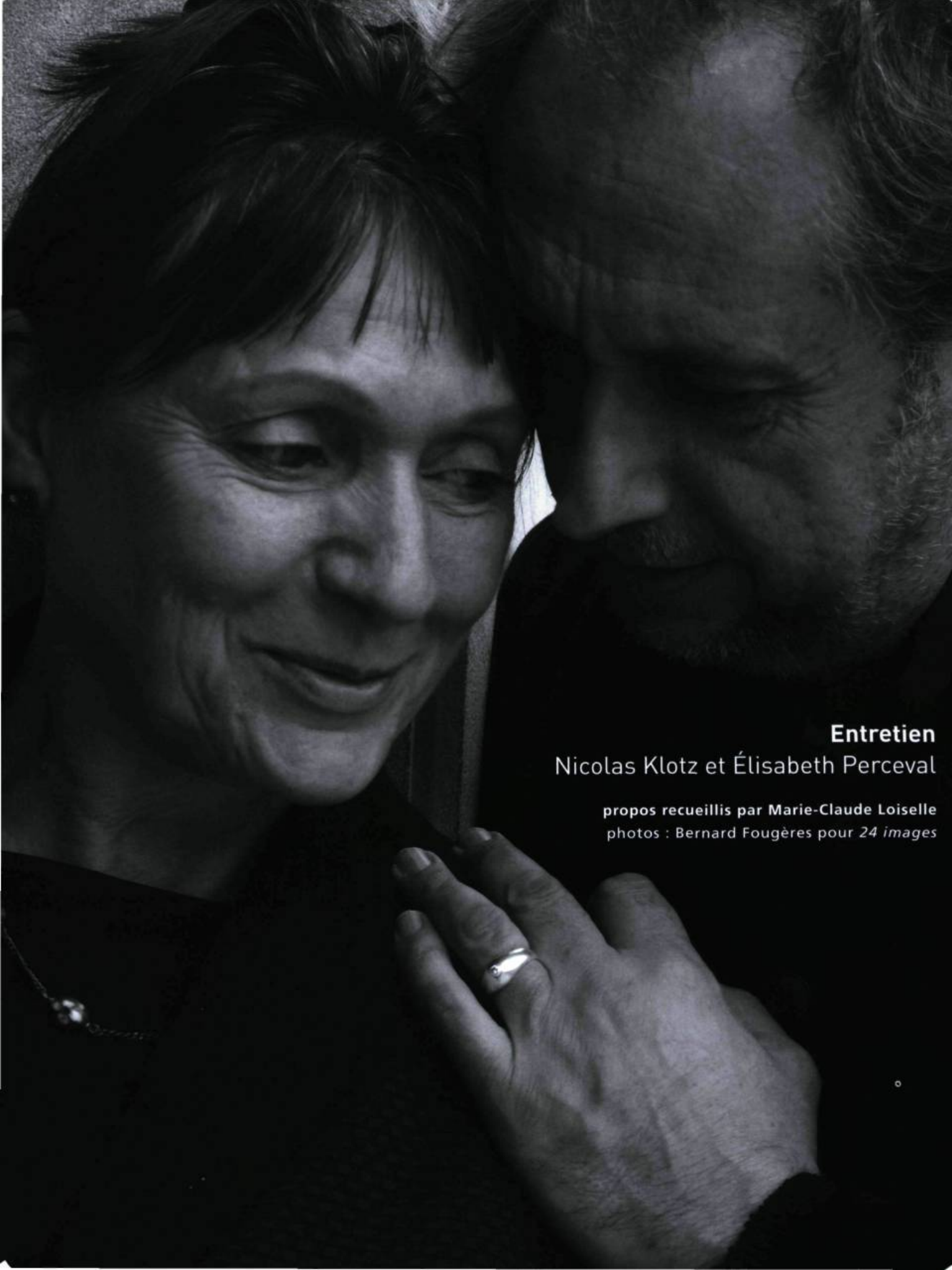
0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Loiselle, M.-C. (2007). Entretien : Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval. *24 images*, (135), 38–46.



Entretien

Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval

propos recueillis par Marie-Claude Loiseau
photos : Bernard Fougères pour *24 images*

Il y a des films qui sont comme des jalons, des feux dans la nuit, qui nous obsèdent et nous travaillent de l'intérieur longtemps après les avoir découverts. Dans le paysage actuel pauvre et dévasté, ces œuvres nous sont infiniment nécessaires, un peu comme les films d'un Pasolini l'ont été en perturbant nos sens et bousculant notre compréhension du monde. **La question humaine** de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval, sa compagne et scénariste depuis **La nuit sacrée** en 1992, est de ceux-là. Par le biais du personnage de Simon, psychologue dans une grande entreprise, tous deux posent un regard d'une implacable lucidité sur notre monde contemporain dominé par l'obsession du rendement, de l'efficacité et la soif de profit; regard qui n'exclut pourtant pas la tendresse à l'égard de tous ces hommes qu'ils regardent vivre et qui ne sont jamais uniquement ce qu'ils voudraient laisser voir d'eux-mêmes. Le film devient ainsi à la fois plongée vertigineuse au cœur de l'Histoire et au plus profond de la conscience de Simon, ébranlée par tout ce passé qui resurgit jusqu'à lui. Attentifs comme toujours à ceux que l'on oublie, que l'on ne veut pas voir, que la société jette hors du système parce qu'ils perturbent son bon fonctionnement (si l'on pense à **La blessure** et à **Paria**, leurs deux précédents films), Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval nous offrent un film complexe et troublant où les hommes qui font l'Histoire et ceux qui la subissent ne peuvent plus se tourner le dos.

La question humaine prend l'affiche à Montréal le 11 janvier 2008.

24 images : *Les lectures qui ont été faites de La question humaine ont surtout insisté sur la déshumanisation qui règne dans les grandes entreprises et que le film révèle. Cet aspect y est certes présent, mais il m'apparaît que ce qui davantage encore est mis en relief, c'est la part irréductible de l'homme, ce qui résiste à toute volonté de contrôle des systèmes totalitaires. Ainsi, malgré tout ce qui dans le film peut donner matière au découragement, chaque personnage porte pourtant en lui une faille, une blessure, cette part humaine qui fait que subsiste un espoir.*

Élisabeth Perceval : Nous n'aurions pas pu faire un film qui tente de parler de l'époque contemporaine et d'une machine reposant sur le rationnel, ou en tout cas qui offre une représentation du monde par le biais de l'entreprise, sans tenir compte de cette dimension humaine. Aujourd'hui, la représentation du monde passe beaucoup par l'entreprise, et on voit comment une part de l'humanité se trouve mise à mal, placée dans une sorte de moule de déshumanisation. Par le pervertissement du langage notamment, on tente d'éliminer la part sensible de l'humain pour le déresponsabiliser d'un certain nombre de choses qu'il est amené à faire, en tout cas dans une entreprise. Mais nous voulions aussi faire un film qui parle de la « question de l'humain » : il fallait donc, comme vous le dites, qu'elle transpire partout dans le film. Et on retrouve ce trait même chez quelqu'un comme Karl Rose, dans sa maladresse et dans cette manière qu'il a de recevoir Simon au début, de le faire asseoir à côté de lui. Tout ça, c'est un jeu : un jeu d'envoûtement, de manipulation. Mais on n'entre pourtant pas dans la faille de ce personnage.

24 images : *On y entre plus vers la fin du film, puisque malgré les apparences, malgré son attitude très froide et implacable, il y a en réalité quelque chose de très émotif dans sa façon de dire à Simon : « Vous n'êtes qu'un subalterne... »*

É.P. : « ... certes obéissant, mais sans imagination ».

Nicolas Klotz : Nos trois derniers films : **Paria**, **La blessure** et **La question humaine** proposent en quelque sorte une description du contemporain en tant que bloc historique. Même si le film se passe aujourd'hui et est ancré dans le présent, que nous n'avons eu recours à aucune reconstitution, nous avons essayé de faire sentir que le présent du film est un bloc temporel qui va des années 1930 à aujourd'hui, dans lequel l'Histoire s'insinue en permanence. Les trois films tournent autour de ces questions : Qu'est-ce que le contemporain ? Comment décrire ce monde contemporain où les hommes ont mis au point des machines conçues pour exterminer tout ce qui résiste à la machine, c'est-à-dire l'humain ? Et l'on retrouve ces questions face aux gens de la rue dans **Paria**, face aux demandeurs d'asile africains qui tentent d'entrer en France et d'y reprendre le cours de leur vie dans **La blessure**. Tous doivent affronter une machine qui cherche à les exclure. Avec **La question humaine**, on se trouve au cœur de la machine libérale très performante. D'ailleurs, nous n'avons pas voulu faire un film sur une seule entreprise, avec un souci de réalisme. L'entreprise qu'on voit dans le film est une hypothèse d'entreprise, mais qui se veut l'incarnation de cette machine libérale dans laquelle nous vivons, qui transforme le langage des êtres humains, leur rapport au corps, leur sensibilité, pour faire d'eux de petits serveurs qui



Nicolas Klotz et Mathieu Amalric sur le plateau de *La question humaine*

mettent à l'écart leur humanité, jusqu'à ce que ce ne soit plus tenable. Et c'est là le sens de la séquence de la *rave*, où justement l'humanité tente de reprendre le dessus, mais de façon très compulsive, très cathartique. Et Simon fait lui-même ce trajet qui le conduit, lui, serviteur obéissant qu'il est au début du film, petit fonctionnaire bureaucrate – ou *golden boy*, c'est la même figure –, vers sa propre humanité. Or, cette part irréductible de l'humain dont vous parliez, c'est en fait la part la plus subversive de l'homme. En fait, les personnages du film sont des héros, comme Hector ou Achille.

É.P. : Mathias Jüst demande aussi à Simon : « Comment faites-vous pour combiner le facteur humain avec les exigences de l'entreprise ? » On sent que c'est un personnage hanté par cette question, hanté par le passé de son père, par l'histoire et hanté par ce qu'il fait au sein de l'entreprise. Visiblement il souffre. Il ressent un mal-être qu'il n'arrive pas à exprimer, puisqu'il est aussi très dur envers lui-même. On le voit lorsqu'il écoute la pièce *La jeune fille et la mort* qu'il avait enregistré, on voit la douleur qu'il ressent à entendre les erreurs qu'il a faites, parce c'est un homme qui ne se donne pas le droit à l'erreur. Or, il en est à une période de sa vie où l'hiver arrive pour lui, c'est un vieil homme, et la tentative de suicide qu'il fait vient de ce qu'il ne veut pas disparaître sans marquer son désaccord avec quelque chose qui l'opprime. Il se sent en rupture profonde avec cette chose, mais sans avoir su l'exprimer. Alors que toute la vie d'Arie Neumann, qui est fils de SS, a consisté à être en rupture avec le fascisme ou, en tout cas, à faire en sorte que le fascisme ne passe pas par lui, une part du fascisme s'est perpétuée à travers Jüst – le fascisme non pas au sens propre, mais plutôt dans la rationalité de la méthode qu'il applique dans sa fonction de chef d'entreprise. Or il aurait pu se dire : « Je vais mourir tranquille... », pourtant il a besoin de marquer son profond désaccord avec l'histoire dont il n'a pas été capable de résoudre une faille. C'est pour ça qu'il transmet à Simon un document, une page d'histoire, en lui disant : « Fais-en ce que tu veux, ce que tu peux, moi je n'ai rien pu faire de ce passé dégoûtant, avec lequel je n'ai rien à voir ». Et en même temps il se dit : « Mon père a participé à cette horreur. » Il est hanté par ça. Et l'on voit un homme qui est resté humain.

24 images : Cette irrépressible part d'humanité est d'autant plus frappante dans votre film que la représentation que l'on fait généralement du monde de l'entreprise montre d'un côté les gens déshumanisés et froids, et de l'autre ceux qui tentent de résister et qui apparaissent plus humains que les autres. Dans *La question humaine*, tout est mêlé.

N.K. : Oui, tout est mêlé... Ce film est une expérience chimique. C'est comme si on prenait ce bloc de présent des années 1930 à aujourd'hui, qu'on y versait une goutte de révélateur et qu'on filait ce que ça provoque.

É.P. : C'est vrai qu'habituellement, il y a les bons d'un côté et les méchants de l'autre. Là, on ne peut pas dire qu'un personnage comme celui de Simon soit un être bon ou mauvais. C'est la complexité de l'humain qui est intéressante, et il est nécessaire de pouvoir y comprendre, y lire quelque chose qui ne soit pas de l'ordre de la morale ou du jugement. Il ne s'agit pas de juger Simon, mais d'essayer de voir comment la nature humaine, dans sa complexité, peut, dans des circonstances particulières, conduire à commettre des actes monstrueux, sans que celui qui les commet soit un monstre. Et ça, c'est la grande leçon de ce moment d'histoire que constitue la Shoah. Günther Anders en a très bien parlé.]

N.K. : Et Hannah Arendt...

É.P. : Oui, Hannah Arendt aussi. Elle montre que les actes les plus monstrueux ne sont pas nécessairement commis par des monstres, mais qu'ils peuvent l'être par des hommes ordinaires, de bons pères de famille, et qu'à un moment particulier, il peut s'avérer que ces hommes ordinaires participent du crime. *La question humaine* est construit un peu comme un film noir, avec un suspense, comme Fritz Lang pouvait le faire en élaborant tout au long d'un film une sorte de montée de la peur, de la terreur, qui aboutit non pas à une résolution, mais au crime qui est commis. Dans *La question humaine*, la montée de la terreur, le suspense, est portée par le crime de masse. Chacun des rouages de la machine participe de ce crime et Simon est un de ces rouages. Brusquement placé devant une page d'histoire de la Seconde Guerre mondiale par un document d'archives qu'il reçoit – qui est en fait une note technique comme il en a vu passer beaucoup dans son travail, et comme il en a lui-même rédigé –, eh bien, il reconnaît dans cette note technique de 1942, non pas un parallélisme simpliste entre le passé et le présent, mais perçoit en quoi ce passé éclaire quelque chose de son présent et de lui-même. C'est un ingénieur, qui aurait pu être un collègue, qui a écrit à l'époque cette note technique des plus monstrueuse, destinée à améliorer le rendement des camions à gaz pour éliminer le maximum de Juifs, note où toute référence à l'humain se trouve gommée, reléguée au hors champ, comme s'il y était question de morceaux de bois. Et cette note a été écrite avec d'autres personnes intelligentes, des chimistes, des constructeurs ; ce ne sont pas des fous. Bien sûr que ce que contient ce document n'a strictement rien à voir avec la restructuration de l'entreprise où Simon travaille et avec le renvoi d'une partie des employés auquel il participe, mais pourtant, à un moment particulier de l'histoire, Simon pourrait écrire une note technique comme celle-là. Il est formé pour faire ça et il pourrait le faire. Il voit bien que dans le langage d'entreprise qu'il emploie, il parle d'« unités » (plutôt que de travailleurs ou d'employés).

Or, s'il ne s'agit pas de dire que l'extermination de masse pendant la Seconde Guerre mondiale et les restructurations d'entreprise sont la même chose, il fallait trouver comment monter ces deux moments de l'Histoire pour qu'ils communiquent quelque chose qui éclaire le passé et le présent. Le cinéma, c'est l'art du montage, de la mise en rapport. Comment rendre visible par le montage la transformation dans la relation de l'homme avec l'homme qui est à l'œuvre dans la déshumanisation, et qui est rendue possible par l'application de méthodes, de technologies, ainsi que par la transformation de la langue elle-même ? Derrida parle beaucoup du fait que le nazisme, c'est aussi le meurtre de la langue allemande. Le pervertissement de la langue existait hier et existe encore aujourd'hui, mais dans le langage des communications, où il s'est installé de façon organique.

24 images : *L'intelligence du film est justement d'éviter de créer une analogie entre la Shoah et les méthodes de gestion des entreprises, pour mettre plutôt en lumière cette sorte de flux historique qui circule de l'une aux autres. Vous nous permettez ainsi de mieux voir comment ce qui a permis la Shoah existe encore dans nos sociétés, et cela, même si l'histoire ne se reproduit jamais deux fois de la même façon...*

É.P. : Oui, parce que ce qui a permis la Shoah, c'est l'industrie, c'est la logique industrielle. Et l'histoire industrielle se prolonge jusqu'à nous, elle est encore là.

N.K. : La Shoah a en fait été une étape dans l'histoire industrielle. Une étape parmi d'autres étapes, mais qui n'est pas tombée du ciel. L'être humain est aussi gouverné par une dimension irrationnelle très

forte à laquelle on ne peut pas se soustraire. Dans le bureau de Karl Rose, on aperçoit un masque africain : c'est peut-être lui qui rêve le film, je ne sais pas (*rires*), mais ce masque met toute l'entreprise et le film sous l'ordre de la magie noire, de la sorcellerie, de l'envoûtement. Le pouvoir aussi fonctionne comme une drogue. C'est quelque chose de profondément irrationnel, qui fait en sorte que des êtres humains sont prêts à se sacrifier, à se donner corps et âme à une machine qui avale les êtres humains comme une nourriture.

24 images : *Et c'est ce qui fait que le film n'est froid qu'en apparence. En fait, il est totalement habité par une force pulsionnelle qui le traverse tout entier.*

N.K. : Ça correspond bien à ce qu'est pour moi la *cold wave*, qu'on entend dans le film lors de la *rave* avec les jeunes cadres. J'aime cette musique des années 1980 dont personne ne parlait à l'époque, mais qui est maintenant devenue très à la mode, comme celle de Joy Division ou de New Order. Cette musique, née à Manchester, était issue du punk. La *cold wave* a des allures de musique très froide, exécutée par des boîtes à rythmes, mais ce qui la traverse, par les paroles et par la voix – celle de Ian Curtis par exemple –, est d'une immense violence humaine.

É.P. : Mais la froideur ne concerne qu'une partie du film, celle qui se passe dans l'entreprise et qui s'exprime par les tons, les couleurs, les matières, le verre, la transparence, les costumes, etc. Mais vous avez aussi le contre-champ de cette froideur que sont tous les lieux populaires, mais également le chant flamenco, qui est totalement à l'opposé de cette langue technique de l'en-



Tavera (Nicolas Maury) et Simon (Mathieu Amalric) après la *rave* dans *La question humaine*



Simon (Mathieu Amalric) dans *La question humaine* (2007)

treprise, de cette langue de l'efficacité. Le chant, c'est un lieu de résistance et c'est ça que représente la musique dans le film, ce lieu du vivre ensemble, du rassemblement, ce lieu de la poésie, de la sensibilité et de la douleur aussi. Le flamenco, par exemple, est un chant très ancien, un chant d'ouvrier, de forgeron. L'homme qui chante dans le film donne voix à la douleur, et c'est par lui que l'humain reprend le dessus, on le sent dans tout ce qui s'exprime sur son visage. Le chant flamenco, c'est l'exposition du sentiment et on a pu voir comment certains spectateurs ont été gênés par la force de la sensibilité que l'on lit sur ce visage. Trop d'émotion, trop d'humanité éclate soudainement après une demi-heure passée dans l'entreprise, et cela provoque parfois une sorte de rire un peu hystérique né du malaise devant l'expression des sentiments. On voit alors que les masques, ceux de Simon ou de ses collègues de l'entreprise, sont plus facilement supportables pour certains spectateurs qu'un surcroît d'émotion, parce que ces masques ressemblent en fait à ceux qu'on peut voir à la télévision. Si vous regardez les présentateurs du journal télévisé, ils peuvent passer du sport à un meurtre, vous annoncer les pires horreurs, et leur visage changera à peine. On a donc l'habitude des visages masqués, ils font partie de notre quotidien, comme on a l'habitude aussi du langage masqué. Or, quand le flamenco surgit, c'est justement l'humain sans masque qui apparaît, l'humain nu. Et il y a aussi ce vieil homme de 80 ans qui répond par le fado en chantant une chanson sur l'amour, l'utopie, la relation amoureuse alors que l'on aperçoit le visage de la jeune fille,

Louisa. En fait, c'est un peu à elle que s'adresse le chanteur. Tous ces chants bouillonnent d'humanité et c'est cette humanité qu'il ne faut surtout pas perdre. La question qu'on doit se poser c'est : Jusqu'où peut-on aller et mettre cette humanité en péril ?

24 images : *Une très grande attention est portée non seulement aux corps, mais aux visages également. Et même lorsque ces visages prennent, comme vous le dites, l'aspect de masques, il y a toujours une part plus trouble qui perce. Les visages apparaissent véritablement comme les miroirs des âmes.*

N.K. : Je filme beaucoup les visages, parce que des visages jaillissent la voix et les regards, et que le cinéma, c'est beaucoup filmer les regards et faire entendre les voix. Ce qui est troublant dans le travail que nous faisons avec les acteurs, c'est que nous avons beau savoir que nous sommes dans la fiction, parce qu'il y a des personnages, des costumes, de l'éclairage, il y a toujours un aspect très « documentaire » que l'on capte sur le visage ou dans le regard de tel ou tel acteur, et je passe beaucoup de temps à le chercher. Je photographie beaucoup avant de trouver justement ça. Et lorsque je fais un gros plan sur un visage, j'essaie de placer la caméra là où cette part de la présence de l'être doit passer, et si je me mets au bon endroit, je vais arriver à la saisir. Mais si je me mets un peu trop à gauche, un peu trop au-dessus, je ne verrai rien, ça ne passera pas. Le film prend forme par le mélange de la part de fiction, qui appartient au personnage, et de ce que vous appelez l'âme, qui relève du documentaire.

24 images : *Cette « âme » qui ne peut appartenir qu'au comédien...*

N.K. : Voilà! et à ce comédien-là. C'est pourquoi Godard, et Spinoza aussi, ne se demandent pas : « Est-ce que mon corps a une âme? » Ils posent plutôt la question : « Est-ce que mon âme a un corps? » et du coup le corps devient mystère, il apparaît beaucoup plus énigmatique, plus complexe que l'esprit. On considère toujours que l'esprit est compliqué, mais le corps est une énigme totale. Donc, filmer une présence humaine, un corps et une voix, tout le cinéma est là.

24 images : *Comment travaillez-vous avec les acteurs, avec leur présence physique, celle des corps, que l'on ressent si fortement dans votre film? On a l'impression non pas qu'ils interprètent leur rôle, mais qu'ils le vivent.*

É.P. : Comme ce sont de grands acteurs, ils ne se cachent pas derrière une sorte de construction un peu caricaturale, l'image d'un patron par exemple. Ils ont bien su voir que leur travail était d'enlever tout ce qui était inutile pour que la sensibilité, le sensible se révèle. Quelqu'un comme Michael Lonsdale travaille énormément avant le tournage et quand il arrive sur le plateau, il est en état de grande fragilité. On a l'impression qu'il ne sait plus son texte par exemple, et on le laisse travailler avec cette fragilité. Mathieu Amalric travaille beaucoup, est d'une grande générosité et très instinctif. Il avait aussi une immense confiance en toi, Nicolas. Lorsque tu lui disais : « Non, non, tu fais tout simplement ce geste-là. En dehors de ça, ce n'est pas la peine », il était attentif à ces indica-

tions. Nicolas a amené Mathieu à travailler sur l'épure. Pour aller chercher la présence dans tout son rayonnement, il faut justement travailler dans l'épure.

N.K. : Il n'y a que quelques gestes par plans qui sont importants, pas plus. S'il y a trop de gestes, on s'y perd, on ne sait plus ce que l'on filme.

24 images : *Il y a également un travail presque chorégraphique fait sur la présence des corps dans le cadre, mais aussi sur les gestes auxquels une importance est accordée jusque dans leurs moindres détails. On le ressent très fortement lors de la rave par laquelle s'exprime le dérèglement total de la société dans laquelle on vit, mais aussi, par exemple, dans les gestes que fait Tavera le matin après la rave où, de façon tout à fait inattendue, on le voit laver le corps épuisé de Simon.*

N.K. : Le côté chorégraphique vient de ce que l'on aime bien travailler l'idée de la meute. Dans *La blessure*, par exemple, il y a beaucoup de scènes de groupe, ce qui impliquait de se demander : « Qu'est-ce qu'un groupe? », « Qu'est-ce qu'une communauté? », « Qu'est-ce que cinq personnes dans un cadre? », « Est-ce qu'une communauté s'inscrit dans le corps des Africains que l'on veut filmer? » Un peu comme lorsque John Ford filme des Indiens ou des membres de l'armée américaine, il y a aussi cette idée de groupe et de communauté – ou d'une hypothèse de communauté.

Par contre, dans *La question humaine*, c'est beaucoup plus la question de la meute qui nous intéressait. Ces jeunes cadres que l'on voit, ces *golden boys*, fonctionnent comme une meute. Une meute qui s'aime elle-même et dont les membres s'aiment (ou se



Michael Lonsdale, interprète de Mathias Jüst, pendant le tournage de *La question humaine*

détestent) les uns les autres ; et ça donne les trois hommes qu'on voit aller pisser ensemble, qui mangent ensemble et s'embrassent dans la boîte de nuit au début du film. Mais ces hommes peuvent aussi être une meute qui tue. Ce sont alors des prédateurs qui s'unissent pour dominer et détruire. Et c'est ça qui donne le côté chorégraphique lors de la *rave*, puisqu'une meute a une manière propre de se mouvoir. Une meute, c'est une collectivité constamment en déplacement, quelque chose de très instinctif l'organise. Et nous, nous n'avons jamais dit à ces jeunes gens de faire ceci ou cela. Nous leur avons simplement donné les indications nécessaires pour que cette meute, qui existe réellement chez l'être humain, puisse être filmable.

É.P. : Et ce qui est intéressant, c'est que tous les jeunes cadres du film sont ou des étudiants des H.E.C. ou de vrais cadres. Ils ont donc tous une très grande connaissance des rapports hiérarchiques, de la manière de se déplacer, et il est vrai qu'il y a un côté chorégraphique dans toute cette série de gestes très habiles qu'ils font.

24 images : *On remarque ces détails : fermer la porte ou la laisser entrouverte...*

É.P. : ... oui, ou encore passer avant ou après quelqu'un, même aux pissotières. Ils appliquent dans leur fonction tout un code de représentation, un savoir-faire qu'ils possèdent parfaitement et qu'ils ont intérêt à connaître pour éviter de commettre des fautes graves. Ces codes sont aussi une forme de langage.

24 images : *En fait, il y a quelque chose de presque érotique dans les jeux de regards, les jeux entre les corps, dans la façon de se glisser devant l'autre ou de le laisser passer. Jeux qui établissent aussi un rapport de soumission/ domination. À chaque instant intervient la question : Qui domine qui ? Selon les situations, celui qui se retrouve en position de domination va devenir, face à quelqu'un d'autre, en position de soumission.*

É.P. : Vous avez là exactement le cas de Karl Rose et de Simon au début du film. Ce dernier est alors en position de soumission – on lui commande une enquête, il pourrait dire non, mais il se soumet à cette demande parce qu'il y a une forte pression de la part de ce patron qui l'envoûte. Puis, quand vous retrouvez Simon face à Tavera, il prend le rôle du dominant. À ce moment, il parle presque comme Karl Rose en lui disant : « Monsieur, nous allons moins insister sur votre expérience professionnelle que sur votre expérience humaine... » Puis, il change de place et vient s'asseoir à côté de Tavera de façon encore plus sensuelle, plus érotique, pour lui dire : « Vous me parliez de votre carrière... » En même temps, on voit que Tavera représente une nouvelle génération encore plus dure que celle de Simon, qui sent que ce jeune a les dents encore plus longues que lui. Ça pourrait être celui qui sera plus tard le plus fort. S'établit alors plus tard dans la barque un rapport de domination qui reproduit les rituels de bizutage que l'on pratique dans les grandes écoles, et qui sont des rituels d'humiliation parfois très violents. Et après la *rave*, ce jeune homme vient effectivement laver Simon.



Noëlla Mobassa et Adama Doumbia dans *La blessure* (2004)



La blessure

24 images : *Mais ils sont prêts à jouer ce jeu, sans même tenter de résister à cette force de contrôle. Tavera accepte de se soumettre à Simon et va jusqu'au bout...*

É.P. : ... pour pouvoir être plus tard le dominant. Il accepte cette soumission, et ce comportement est très connu dans les grandes écoles. Tout est basé là-dessus...

24 images : *Votre cinéma est très politique et, en même temps, c'est l'anti-cinéma engagé, au sens où on l'entend habituellement, dans la mesure où vous mettez en place par la forme une poésie du politique. Vous avez déjà souligné, en faisant référence à des philosophes comme Deleuze, Rancière et Nancy, qu'on ne peut dissocier la métaphysique de la question du politique.*

N.K. : Le cinéma militant est un cinéma dont la forme ne nous intéresse pas du tout. En même temps, des films comme celui de Chris Marker, *À bientôt, j'espère*, qui fait entendre la parole ouvrière des usines, est magnifique parce que Marker filme les gens et qu'on se fout alors que ce soit ou non du cinéma militant. Il y a quelque chose dans la parole des ouvriers et qui dépasse de loin la question militante. Or le rapport avec le spectateur passe par le regard, donc par la forme qui échappe au cadre strictement politique pour rejoindre la dimension métaphysique. Le problème du cinéma militant, c'est qu'il est très volontariste et qu'il a justement évacué la métaphysique.

É.P. : Je crois très profondément que ce n'est jamais par le sujet qu'on est politique. On écrit à ce moment-là un tract. C'est par la forme, par l'esthétique qu'on devient subversif et qu'on crée avec le public

une relation qui, elle, est politique. Un film comme *La question humaine* n'impose pas un discours, il offre un regard sur le monde et propose au spectateur une expérience cinématographique, et c'est au spectateur de construire son film. Chaque personne exprime quelque chose de très différent sur le film, c'est ce qui est passionnant. Si on avait réalisé un film reposant sur un message politique, qui dirait ce qu'on pense et ce qu'il faut penser, et qui porterait un jugement sur ses personnages, à ce moment-là, le film mettrait en avant notre vision du monde. Mais il ne s'agit pas de *notre* vision du monde. Nous nous interrogeons sur une certaine vision en nous demandant comment l'aborder par la matière cinématographique. C'est le spectateur qui construit ensuite sa relation au film, qui se trouve d'autant plus enrichi que le spectateur lui renvoie sa propre humanité. Et c'est ce qui nous intéresse : de construire quelque chose avec le spectateur et cela ne peut se faire qu'à travers la forme, pas par le biais d'un discours ou d'une thèse.

24 images : *En ce sens, votre démarche apparaît très proche de celle de Pedro Costa, si on pense par exemple à son plus récent film, En avant, jeunesse! où il y a un formidable travail sur la forme pour arriver à nous faire comprendre et sentir presque physiquement la condition d'immigrant et mettre en valeur l'humanité des personnages qu'il filme.*

N.K. : Nous avons aussi en commun avec lui un rapport avec l'histoire du cinéma. Nous sommes tous les deux très habitués par l'idée qu'il existe une histoire du cinéma avec laquelle nous travaillons pour trouver des formes qui nous sont propres, des formes contemporaines. *En avant, jeunesse!* par exemple me fait beaucoup penser à Ozu,



Paria (2001)

dans la manière qu'ont les personnages plus âgés de tourner en permanence autour des plus jeunes. Ozu investit aussi toujours les mêmes lieux, les mêmes décors... Je crois que nous avons un rapport semblable à Fritz Lang, par exemple, ou à Jacques Tourneur, dans notre façon d'explorer la peur dans sa dimension collective. Mais il y a Ford aussi... Pedro Costa et nous deux sommes fordien.

24 images : *Mais vous avez aussi comme Costa de la difficulté à produire vos films. En avant, jeunesse!* n'est même pas sorti en salle en France. Pour *La blessure*, vous avez dû aller jusqu'à vous endetter personnellement pour terminer la version cinéma.

É.P. : *La blessure* était produit par l'unité fiction d'Arte, tout comme *En avant, jeunesse!*, mais étant donné que notre film faisait 2 h 40, il n'entrait pas dans la grille télévisuelle. Donc, nous avons dû faire deux films, un pour la télévision, de 1 h 40, qui amputait le film d'une heure, et un pour les salles. On nous laissait la liberté d'avoir une version de 2 h 40, mais il fallait la payer. Les produc-

teurs du film, eux, avaient gagné leur argent et n'étaient pas intéressés à financer cette copie. Le film a été sélectionné à Cannes, à la Quinzaine, et la productrice nous a même dit : « Vous n'avez qu'à le présenter en DVD ! » Nous avons donc coproduit la version cinéma en nous endettant. C'est très difficile. On ne pourrait pas le faire aujourd'hui... En même temps, c'est ce qu'on nous dit chaque fois que nous terminons un film : « Vous ne pourriez plus financer ce film aujourd'hui. » Et chaque fois, on y parvient.

24 images : *En effet, il semble à peu près impossible aujourd'hui d'obtenir l'aide de la télé, même d'Arte, pour produire des films comme ceux que vous faites, plus exigeants envers le public.*

N.K. : Arte n'a pas voulu coproduire *La question humaine*, mais nous avons pu le faire avec une chaîne câblée qui s'appelle Cinécinéma. Nous avons aussi obtenu l'avance sur recette et de l'aide des régions. Où je trouve Pedro Costa assez fort, c'est qu'il a trouvé un mode de production qui lui permet d'échapper à Paulo Branco, qui a une mainmise complète sur le cinéma portugais. C'est d'ailleurs lui qui devait produire *La question humaine* et l'on s'est rendu compte qu'on n'y arriverait pas, entre autres parce qu'il n'est plus en mesure de produire un film comme celui-là. Il peut produire des films à petits budgets, tournés à la va-vite.

24 images : *La question humaine est pourtant un film à petit budget...*

N.K. : Oui! Nous avons eu à peu près la même somme que pour *La blessure*, soit 1,3 M€ (plus, cette fois, un investissement de nos producteurs). Branco voulait qu'on fasse le film pour 600 000€. Une chose fondamentale pour les cinéastes est d'être partie prenante de chaque production – et là-dessus, Pedro Costa et moi on se retrouve complètement –, parce qu'il n'existe plus de producteur comme on aimerait en avoir, qui sont vraiment très proches des réalisateurs, comme au moment où Godard tournait *À bout de souffle* ou *Le mépris*. À cette époque, les producteurs aimaient le cinéma et ses auteurs; maintenant, avec la place qu'a prise la télévision, leur principal collaborateur, ce ne sont plus les auteurs, ce sont les responsables de production des chaînes de télé auxquels les producteurs ont pieds et poings liés. Chaque fois, c'est un film en soi de trouver comment faire le film... La possibilité de le produire repose en fait toujours sur un petit nombre de personnes. Mais ce sont ces quelques personnes qu'il faut trouver...

É.P. : Il y a aussi l'engagement des acteurs qui a été fondamental. Ils ont accepté de travailler en étant très peu payés. C'est quand même intéressant de savoir que Mathieu Amalric a reçu pour 34 jours de tournage ce qu'il touche en une seule journée sur un autre film. Sans cet engagement de leur part, on n'aurait pas pu faire le film, et tous se sont engagés. Nous leur devons beaucoup. 🎬