

ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

Quel a été votre parcours avant d'en arriver à La Part animale, votre premier long-métrage ?

Je n'ai pas fait d'études de cinéma. J'ai découvert le cinéma assez tard. Je voyais des films comme tout le monde mais le vrai déclic est venu pendant mes études de sciences politiques à Bordeaux. J'ai commencé à fréquenter assidûment l'une des salles art-et-essai de la ville, le Jean Vigo. Puis l'idée m'est venue de bifurquer vers le cinéma : je suis parti suivre des cours de cinéma au Brooklyn College à New York. Rattrapé par mes obligations militaires, j'ai réussi à faire mon service au cinéma des armées. Cela a été un peu mon école. Là-bas, j'ai fait un court-métrage assez potache qui était le détournement d'une commande et qui s'appelait *La Légendaire épopée de Neptune sur le mont virtuel*. J'en suis très fier ! J'ai pu tourner mais aussi avoir accès aux archives de l'armée. J'avais découvert le cinéma de montage : Vertov, Marker, Godard, Péléchian... J'ai imité, dans une certaine mesure, ces cinéastes pour tourner en dérision la manière dont les militaires utilisent les archives. Par la suite, j'ai fait aussi pas mal de courts-métrages de recherche. Pour ces films, j'ai souvent collaboré avec des musiciens, des chorégraphes, des danseurs... C'étaient souvent des films sans dialogue, parfois avec utilisation d'images d'archives. Plus tard, alors que je travaillais sur le scénario d'un long métrage, on m'a proposé de lire *La Part Animale*, le premier roman d'Yves Bichet. Le livre m'avait intimement dérangé, au sens fort du terme. Je n'y pensais pas pour moi, mais finalement, je suis tout de même parti sur l'adaptation de *La Part animale*...

Vous avez travaillé sur l'adaptation du roman avec Yves Bichet ?

J'ai commencé à travailler avec l'auteur. Puis on a repris le projet avec Isabelle Coudrier, une scénariste, et la version produite à ce moment-là est celle qui a obtenu l'Avance sur recettes et la Fondation GAN. Cette version de scénario était presque trop efficace pour moi. J'avais l'impression qu'on était trop loin de l'animalité. On a mis du temps à travailler sur une deuxième version et quand on a changé de production, Yves Bichet est revenu dans le jeu. La version définitive du scénario est le fruit de ces différents moments. J'étais content de travailler avec lui car je n'avais pas à me poser la question de l'adaptation. Mais également parce que Yves était moins rompu à l'exercice du scénario, ce qui me permettait de faire la jonction plus facilement avec mes films d'avant. En fait, ça s'est très bien passé avec lui. Je lui ai montré le film très tard. Il reste très proche du projet.

Comment avez-vous abordé le tournage de ce film qui pose pas mal de questions ? Notamment, les dindons, le paysage... C'est-à-dire une technique et un espace très précis qui comportent une dimension pratiquement documentaire.

La fiction et le documentaire se mélangent en permanence à travers les partis-pris que j'ai adoptés... Il y a des choix assez arbitraires et plutôt théâtraux... J'ai fait des repérages assez longs. Je n'avais pas du tout envie d'une représentation archétypale de

la campagne française qui me paraissait trop réductrice. J'avais envie de paysages abstraits et intemporels. Si j'avais été trop à la campagne, je ne me serais pas senti à l'aise pour faire le film... Du coup, il n'y avait pas de bâtiments d'élevage sur place. Nous en avons utilisé deux dont un que nous avons fait construire pour le situer au mieux dans les décors que j'avais choisis. Et pour les intérieurs, on a tourné dans un véritable élevage mais en fin de cycle, c'est-à-dire au moment où les bêtes deviennent moins fertiles et sont sur le point de partir à l'abattoir... C'était le seul moment possible parce qu'une équipe de cinéma perturbe tout... Pour la partie élevage, nous avons décidé de tourner dans des conditions documentaires. La séquence la plus documentaire de toutes est celle qui montre les bêtes partant à l'abattoir. Nous nous sommes greffés sur le calendrier réel. Mon intervention a consisté à choisir les tenues des figurants qui étaient des gens qui travaillaient réellement dans l'élevage. J'ai aussi demandé aux acteurs de jouer le jeu, c'est-à-dire de faire leur travail en continu sans leur dire quand je les filmerai.

Avez-vous fait une enquête sur ces techniques d'élevage qui ne sont pas très connues ?
Yves Bichet a travaillé pendant dix ans dans un élevage. Le livre et le scénario étaient donc très bien documentés. Ensuite, j'y ai passé du temps pendant les repérages. Puis, nous y sommes allés avec Sava Lolov pour qu'il trouve ses marques en ce qui concerne la masturbation des dindons et l'immobilisation des dindes.

C'est un film sur le dérèglement dans un monde très réglé...

La plupart des protagonistes sont des êtres en fuite. Ils cherchent à tout maîtriser, à occulter la mort et ils ne savent plus pourquoi ils font les choses, même s'ils les font avec une forme de jusqu'au-boutisme. Que ce soit Chaumier dans sa frénésie d'innover, de développer son élevage, de gagner de l'argent... Que ce soit Brigitte dans son goût de la romance... Que ce soit le marchand de biens dans son cynisme. Finalement, même s'il y a une espèce d'entente entre ces gens pour préserver un semblant d'équilibre, c'est tout de même un univers dérégulé. Je vois Etienne comme une sorte d'ange, un personnage candide sans le moindre a priori qui entre dans ce monde en ayant l'impression que tout est justifié. Il ne se pose pas de questions éthiques, il part du principe qu'il est juste là pour bien faire son travail. Etienne a un rapport privilégié aux bêtes, il apprend à leur contact et a un vrai respect pour le travail, de la même manière qu'il a un respect pour les gestes de Maria. Le seul personnage du film qui n'est pas dérégulé, c'est sans doute Maria. C'est le seul être qui assume son animalité et sa condition d'être humain avec énormément d'humilité. Elle regarde la mort en face, elle la voit arriver, elle profite de chacun des instants qui lui reste et continue de manifester du désir jusqu'à la fin.

Quelle est la signification de ce beau titre, La Part animale ? Est-ce qu'il fait allusion à la mort, au sexe, aux pulsions non maîtrisables ? Ou est-ce que il est réellement lié à la question de l'animal ?

C'est le titre du roman et il est lié à une citation d'un poème de Rilke. J'adorais l'idée que le poème soit dans l'almanach des Postes, qu'un personnage peu lettré le découvre par hasard, qu'il le lise sans comprendre, mais qu'il ait finalement l'intuition qu'il y ait des résonances entre un texte qu'il a lu et sa propre trajectoire. C'est sans doute une des vocations du langage poétique, cette manière de s'adresser aux gens d'une manière subconsciente ou musicale. Par ailleurs, nous ne confondons pas la part animale et la bestialité. Pour Yves Bichet comme pour moi, entre l'humain et l'animal, le plus sage des deux n'est pas forcément celui qu'on pense. Il y a une capacité d'acceptation chez les bêtes que les hommes auraient perdues. Ce que nous refoulons, notamment la mort, les animaux vivent avec quotidiennement. Pour eux, c'est beaucoup plus banal et cela peut leur permettre d'atteindre une autre dimension, d'être beaucoup plus disponible à la vie. C'est ce qui m'a profondément touché dans le livre. Et c'est ce qu'Etienne apprend au contact des bêtes et de la boulangère, Maria. Dès l'écriture, j'ai très vite eu envie de suivre Etienne, d'en faire le personnage principal, de faire un film intérieur, parce que j'avais l'impression que c'était la bonne manière de parler du consentement. Etienne met très longtemps à juger qui que ce soit. Curieux de cet univers très différent de ce qu'il connaissait jusqu'ici, il est même disponible avec Chaumier jusqu'au bout, malgré ce qu'il découvre peu à peu sur ce personnage. Malgré une ou deux réactions de rejet, Etienne garde une tendresse pour Chaumier jusqu'à la fin et reste curieux de ses raisons, de sa trajectoire, de sa déchéance...

Il y a une dimension un peu abstraite dans le film, liée au paysage, aux courants souterrains, au son...

Je suis très curieux du langage cinématographique et de ses possibilités. Comme spectateur, ce que j'aime le plus c'est lâcher prise. J'aime énormément les films dont je ne maîtrise pas les règles, qui parviennent, à un moment, à me déstabiliser et qui me sollicitent beaucoup. La première fois que j'ai pris conscience que j'aimais ce genre d'expérience, c'est en voyant *Crash* de Cronenberg. Je suis sorti du film complètement perturbé. Cela m'a passionné de ne pas maîtriser ce que j'avais compris du film, de sentir qu'il m'avait travaillé au corps, qu'il avait provoqué en moi des choses très précises. J'ai le désir que le film provoque quelque chose qui ne marche pas au même endroit pour chacun, de travailler à chacune des étapes du film à déstabiliser le spectateur et de faire en sorte qu'il libère des choses qui lui appartiennent afin que ces choses viennent se mélanger au film. Cela passe notamment par le montage et une certaine déconstruction. Il s'agit aussi de faire en sorte que les images ne soient pas seulement le support du scénario. Il y a un vrai désir que l'information ne soit jamais une fin en soi. J'avais très envie de faire un film très subjectif. D'un côté, je regarde souvent les êtres de loin, le plus objectivement possible. C'est une façon de se positionner sans forcément détenir les clés de la psychologie des personnages, comme si je ne savais pas exactement ce que les personnages allaient faire. D'un autre côté, sur la peinture d'une communauté, d'un monde, je revendique une totale subjectivité. Et là, je voulais vraiment entrer progressivement dans la tête d'Etienne. Le spectateur

est pratiquement obligé de s'identifier à un personnage dont il ne se sent pas forcément proche.

Je suis aussi parti de l'idée du rêve diurne, du cauchemar éveillé, avec ce sentiment que les choses s'agencent trop bien ou trop mal et qu'on pourrait se réveiller. J'ai énormément joué avec la symétrie, comme avec le deuxième adultère qui est, d'une certaine manière, improbable. C'est d'ailleurs à ce moment qu'Etienne se rend compte qu'il ne peut pas être seulement spectateur de l'histoire. Il est à l'intérieur de l'histoire. J'ai aussi essayé de restituer la manière dont Etienne a vécu les choses, comme si c'était déjà du passé. Le paysage du film est comme un paysage mental, c'est au fond ce qu'Etienne a gardé en mémoire du paysage du film : un barrage, quelques poteaux électriques... C'est comme un récit lacunaire, troué et le spectateur est obligé de combler les lacunes.

Quel est le rôle du son et de la musique dans ce processus ?

Je ne peux pas dissocier l'un de l'autre. On ne se comporte pas de la même manière face à la musique et face au cinéma. J'aime énormément la façon dont la musique peut être d'une précision chirurgicale dans la manière de me raconter des choses et, en même temps, de ne pas me dire ce qu'elle me raconte. De mon point de vue, le son est stratégique. C'est ce qu'on maîtrise le moins et c'est ce qui se rapproche le plus de la musique. L'important c'est le rythme. Là, il y a quelque chose qui nous échappe et qui nous travaille vraiment de l'intérieur. Donc, j'avais le désir de ne pas avoir un traitement naturaliste du son. J'ai voulu aussi faire travailler le compositeur du film très tôt, dès le scénario... Au bout d'une semaine de montage, j'ai commencé à lui passer des commandes. Ce n'est pas forcément simple pour le compositeur d'intervenir très tôt. Il ne faut pas se lasser. Le film continue d'évoluer et il faut avoir l'humilité de remettre en question des choses qui semblaient acquises. Mais pour moi, c'était indispensable de travailler de cette manière. On a commencé à désynchroniser le son et l'image, à anticiper ou à prolonger les scènes. C'est devenu une forme d'écriture sonore. On a eu une approche assez musicale, on a travaillé sur les silences, on a été très sélectif sur les sons... Comme la post-production du film a été longue, le mixage avec Jean-Pierre Laforce a été une vraie renaissance. On aurait pu avoir le sentiment de tout savoir sur le film, que tout était déjà joué. Au contraire, on eu l'impression qu'au mixage on rejouait le film, qu'il y avait un nouveau co-scénariste, qu'on rentrait dans la matière sensible.

Parlons des acteurs. Comment les avez-vous choisis ? Que leur avez-vous demandé ? Qu'ont-ils apporté au film ?

Ce sont essentiellement des comédiens de théâtre. Sava Lovov, qui joue Etienne, vient du Théâtre du Soleil. Il avait fait un peu de cinéma, il avait notamment joué dans *Dien Bien Phu* de Pierre Schoendörffer, dans *Toutes peines confondues* de Michel Deville... La technique des acteurs de théâtre me convient parfaitement. Je ne le savais pas à l'avance. Dans ma manière d'apprendre à être metteur en scène, j'ai une manière de travailler assez proche d'un plateau de théâtre. A terme, j'adorerai m'enfermer dans les

décors du film avec les comédiens, répéter les scènes avec eux, et définir la mise en scène en les faisant se déplacer dans un décor, plutôt que de travailler de manière théorique sans connaître les décors. J'avais envie d'un casting de gueules. Ma référence c'était la peinture de Caravage. Dans certains films ou certaines peintures, j'ai l'impression que les personnages sont consanguins. Et c'est ce que je voulais. Qu'il y ait une sorte de filiation entre les personnages. Et d'envisager le film en terme de présence physique et de présence sonore. J'aime beaucoup le cinéma de l'Europe de l'Est et il y a un certain nombre de comédiens qui viennent de cette région : Dora Doll est d'origine russe, Sava d'origine bulgare... Les acteurs étaient souvent d'origine étrangère et c'était important pour que ça fonctionne. J'avais envie que le pays du film soit un pays théorique, que le spectateur le vive de manière assez abstraite. Le physique des personnages a un rôle à jouer dans cette sensation. Je n'avais jamais vraiment dirigé des comédiens. Sur le jeu, je me suis concentré sur les faits davantage que sur la psychologie. Je leur ai demandé de jouer très concrètement. Je n'ai pas hésité à retravailler les dialogues avec eux. Niels Arestrup retouche régulièrement ses dialogues, Rachida Brakni également. Parfois, quand on relit une scène, on a l'impression d'être piégé par les dialogues. Il est donc indispensable de les retravailler. La mise en scène c'est une obligation de se coltiner au réel. Le personnage d'Etienne étant plus spectateur, plus passif, son rôle était donc très imbriqué à la mise en scène. Avec lui, je discutais davantage des intentions, du mouvement des scènes. On avait une relation très privilégiée. J'ai eu la chance d'avoir des comédiens qui ont joué le jeu. Pour Rachida, par exemple, une fois qu'elle était en phase avec la mécanique, c'était plus facile d'incarner la scène parce qu'il y avait très peu d'indécision sur les choses concrètes, sur la place de la caméra, sur l'action. Elle pouvait être plus facilement dans une logique d'incarnation avec un metteur en scène qui devenait un spectateur et qui ajustait la scène en fonction de ce qu'il avait vu. Avec Niels, on s'est dit des choses, il m'a écouté, il a peu commenté. Il dit qu'au théâtre, il a l'impression de servir un texte, alors qu'au cinéma c'est davantage le réalisateur. Il accepte de faire des choses qui vont à l'encontre de ses intuitions. Notre relation était assez fine et assez respectueuse. Anne Alvaro c'est la personne qui m'a le plus appris sur ce que pouvait être la direction d'un comédien et ce qu'il pouvait offrir. L'éventail de ce qu'elle peut proposer est incroyable. C'est une funambule. On peut vraiment lui demander des choses qui seraient vécues comme des contraintes par d'autres comédiens. Elle s'accapare ces contraintes et elle crée un formidable échange avec la mise en scène.

Ce qui est intéressant avec Chaumier, c'est qu'il est un prédateur, un peu le méchant du film mais qu'en même temps, il a d'autres facettes. Il arrive à exister en dehors de ce seul déterminisme.

Je le dois vraiment à Niels. C'est lié à des discussions préliminaires. Il y a des personnages qui sont sacrifiés par l'histoire. Par exemple, je ne prends pas la mesure de Mornands, le marchand de biens, ainsi que l'enfant. En revanche, je voulais vraiment être le plus respectueux possible avec l'humanité de chacun des personnages

et les suivre le plus loin possible. Avec Chaumier, on pouvait avoir le sentiment d'avoir en face de soi un sale type. Pour moi, c'est plutôt une victime. C'est un prédateur mais sa première victime c'est lui-même. Il n'y a rien de plus touchant que des gens qui finissent par ne plus savoir pourquoi ils font mal, pourquoi ils provoquent... J'ai dit à Niels que j'avais envie d'être touché par son personnage, qu'il ne fallait pas l'enfermer dans son rôle de méchant, qu'on soit curieux de son passé même si on ne le raconterait pas. J'avais envie qu'on puisse croire que Brigitte soit un jour tombée amoureuse de Chaumier et qu'il soit d'autant plus dangereux. Il y a toujours un souci d'avoir une tendresse pour Chaumier. Le choix de Niels aurait pu être dangereux dans le sens d'un personnage trop manichéen, trop manipulateur. Et je ne crois pas que ce soit le cas.

Claire, le personnage de Rachida Brakni est un peu extérieur aux autres. Elle est un peu en rivalité avec le monde dans lequel évolue Etienne...

Quand je réfléchissais au film, je pensais à un livre que j'avais beaucoup aimé, *Lettres à un jeune poète* de Rilke. En particulier à ce qu'il écrit sur l'amour et sur la difficulté pour les êtres qui n'ont pas encore vécu de manière indépendante d'aimer vraiment, comme s'il fallait apprendre à vivre seul avant d'envisager une vraie relation amoureuse. Et j'ai l'impression que le couple formé par Etienne et Claire rentre parfaitement dans ce cas de figure. Ils n'ont pas vraiment eu d'épreuves à affronter jusque-là. C'est Chaumier qui va orchestrer la manière dont Claire va apprendre le métier d'Etienne. Pour elle ce nouveau travail est immédiatement un rival. Le fait que Claire l'apprenne dans la première séquence du film conditionne la trajectoire du couple. Chaumier le fait de manière perverse et joueuse. Il mate son employé en le bizutant. Elle voit surtout un rapport de force, c'est-à-dire un patron qui humilie son employé devant sa femme. Et la tablée laisse faire. D'emblée, Claire prend la mesure du personnage. Elle désapprouve instinctivement le métier d'Etienne. Elle a l'impression que ce n'est pas naturel, que cela pourrait se passer autrement et les justifications d'Etienne ne font qu'attiser son exaspération. Je la vois comme une femme gagnée par l'angoisse, qui fait entièrement confiance à son intuition. Très vite, la communication est impossible entre eux et Etienne cherche à la préserver en mettant sa vie familiale entre parenthèses. Dès qu'il commence à découvrir la comédie humaine autour de la ferme, il décide de garder les choses trop violentes pour lui. L'appartement du couple devient une vraie caisse de résonance du dérèglement général. Là où on pouvait penser que le métier d'Etienne allait débrider sa sexualité, au contraire, ça la bride. C'est la part d'animalité de Claire qui est réveillée par l'histoire parce qu'elle est obligée de fantasmer le métier de son mari. Elle bute contre un Etienne presque asexué pendant tout un pan du film. Elle reste instinctive jusqu'au bout. Elle ne fuit pas la réalité, elle cherche plutôt à provoquer les êtres et les choses. Contrairement à Brigitte, Claire n'est absolument pas dans le renoncement. Elle est dans le corps-à-corps.

Entretien réalisé par Thierry Jousse