

Entretien avec Manuel Poirier

Philippe Gajan

Number 90, Winter 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23718ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gajan, P. (1998). Entretien avec Manuel Poirier. *24 images*, (90), 32–35.

Manuel Poirier

PROPOS RECUEILLIS PAR PHILIPPE GAJAN

Manuel Poirier poursuit une démarche qui se veut constante, hors des modes ou des règles, en marge d'un cinéma qui cherche désespérément une visibilité. Auréolé pourtant de son prix à Cannes, le cinéaste parle avant tout de l'amour qu'il éprouve pour ses personnages, dont il défend farouchement le libre arbitre. Rencontre donc avec un réalisateur qui brandit l'étendard de sa liberté, celle de raconter des histoires peuplées d'êtres humains enfin vivants.

24 IMAGES : *L'une des caractéristiques principales de Western semble être que les personnages provoquent toujours les situations plutôt qu'ils ne les subissent?*

MANUEL POIRIER : Mon film ne fonctionne pas dans un «enfermement d'histoire». Autrement dit, les personnages ne sont pas prisonniers de leur destin. Il y a toujours une ouverture possible. Lorsque l'on construit un film, il y a toujours plusieurs histoires possibles, et donc plusieurs choix possibles. C'est comme dans la vie où il n'y a pas qu'une solution, positive ou négative. Bien au contraire il y en a toujours plusieurs.

Il n'y a jamais un destin déterminé où tout serait perdu d'avance. À mon avis, ceci n'est pas la réalité et ça ne m'intéresse donc pas. Les personnages sont porteurs de quelque chose. Ils sont viscéralement attachés à la vie, à la survie et ça leur donne des possibilités d'ouverture vers autre chose, des possibilités de se déterminer par rapport à ce qui leur arrive. Je ne me sens alors pas le droit de les enfermer dans une prédestination quelconque.

Ces choix sont pourtant au départ, mais aussi à tout moment, ceux d'un cinéaste.

Ça ne suffit pas. Le choix du cinéaste fonctionne ou ne fonctionne pas. Par contre, si ce choix fonctionne c'est qu'il appartient aux personnages du film. Et bien sûr il faut que le spectateur puisse y croire. L'important finalement, c'est que ce choix soit accepté.

Vous affirmez avoir réalisé un road movie. Qu'est-ce que ce terme signifie pour vous?

Le road movie, pour moi, c'est un film qui se déroule sur la route, avec quelque chose qui ressemble à la liberté. Le fait que ce soit un film de genre inscrit dans le cinéma américain m'est complètement



égal. C'est une façon d'utiliser une expression qui existe et qui veut dire faire un film sur la route, et pour moi ça s'arrête là. À la limite, ce qui me vient à l'esprit quand je pense à road movie, c'est une grande distance géographique parcourue, les grands espaces, et des voitures, puisque forcément sur de grandes distances il y a des voitures. Mais moi, je parcours une distance ridiculement petite, quinze kilomètres, et j'élimine les voitures. Je ne sais plus alors ce qui reste de ce que l'on appelle le road movie. Je sais donc seulement que je fais un film sur la route.

Pourtant, comme dans le road movie américain, vos personnages semblent poursuivre une quête, sans pour autant être capables de la définir.

Ils cherchent en apprenant au fur et à mesure de leur démarche ce qu'ils sont en train de chercher, c'est-à-dire l'amour tout simplement, quelque chose qui ressemble au bonheur, en découvrant quelque chose qui ressemble à l'amitié puisqu'ils sont en train de faire un bout de chemin ensemble. Ce sont tous ces éléments qui s'ajoutent les uns aux autres, qui font la particularité du film, et qui font que *Western* n'est pas en référence, ni en accord, ni en opposition avec un genre.

Vous refusez donc l'enfermement dans un genre cinématographique, mais en même temps vous intitulez votre film Western.

Encore une fois, j'utilise un mot qui existe et qui dépasse le cinéma. Est-ce que les cow-boys et les Indiens n'existent qu'au cinéma? Au début, c'est un mot avec lequel je me sens libre, parce que je n'ai pas de culture cinématographique approfondie et donc pas de point de référence précis avec le film de genre, western américain ou western spaghetti à l'italienne. Je prends le mot western avec ce qui me reste de l'adolescent, ou la notion de cow-boy qui me fait penser à deux mecs sur la route. Ou encore l'ouest de l'Europe par



Nino (Sacha Bourdo) et Paco (Sergi Lopez).
Quand tout est possible...

rapport à l'ouest américain. Ce ne sont que des petites associations d'idées comme ça. Et puis on vit une époque un peu «western», il y a des bons et des méchants. Je pense que le mot western dépasse maintenant la signification américaine.

Le couple Paco/Nino décrit un large spectre social qui va de la normalité du voyageur de commerce à la marginalité du vagabond.

Au départ, l'idée de *Western* est de construire une amitié entre deux personnes que tout sépare ou que tout oppose. Le jeu, c'était que cette amitié devienne forte et réelle alors que tout semble s'y opposer. Il est vrai que dire que l'on construit une amitié entre deux personnages, c'est, *a priori*, penser à des affinités, à des ressemblances. Pour moi, construire une amitié c'est l'inverse, c'est mettre les protagonistes en opposition. Donc, quelle est l'opposition la plus grande pour moi? C'est celle de quelqu'un qui est sur la route par rapport à quelqu'un qui a un travail, une voiture, qui se situe dans la norme. Ces personnages s'opposent aussi par leur origine: espagnole catalane de l'un, avec le sang un peu chaud, le côté méditerranéen, russe de l'autre, avec quelque chose de slave.

Au-delà même de cette opposition entre les deux personnages principaux, l'inversion, la substitution sont les figures majeures de votre film.

Pourquoi pas puisque tout est possible? Je pense que la vie est comme ça. Ce qui rapproche les gens ce sont les différences, les oppositions. Ce qui fait exister quelqu'un ce sont ses contradictions, ce qui le fait évoluer c'est d'aller voir l'envers de ce qu'il est. Voilà ce qui m'intéressait dans le film.

Est-ce cela aussi qui vous fait vous intéresser principalement au quotidien tout en ne le banalisant jamais?

Le quotidien n'est jamais banal. Il l'est peut-être dans l'esprit des gens, car aujourd'hui il a pris cette définition-là. Dans la réali-

té, ce n'est pas ça à moins de prendre celui d'une personne dans la norme qui s'ennuie. Alors là oui, le quotidien est ennuyeux. C'est un peu Paco au départ, la norme, un boulot, une voiture.

Votre film est construit autour de microévénements, pas forcément reliés entre eux, notamment par des rapports de cause à effet.

Les deux éléments qui font un film, ce sont les personnages et l'action. Faire un film c'est définir ses priorités, faire un choix. Moi je mets les personnages avant l'action. L'action en soi ne m'intéresse pas. Je pense qu'il y a plus de choses à découvrir dans les personnages que dans une action. Ce qui m'intéresse dans le quotidien justement, c'est qu'il y a peu d'action. Je mettrais un écran entre le personnage et celui qui le regarde, un écran d'action, seulement parce que j'aurais peur d'ennuyer? Il se passe énormément de choses à l'intérieur des personnages, dans leur cheminement, dans leur évolution, leurs sensations, leurs émotions, leurs sentiments, dans leur violence intérieure, dans tout ça, et finalement il ne se passe pas énormément de choses dans l'action pure. On ne peut pas servir les deux de manière égalitaire, il faut forcément faire un choix, et j'assume le choix que j'ai fait de «raconter» d'abord des personnages.

C'est peut-être pour ça que Paco et Nino ne servent jamais de prétexte à un quelconque discours, disons sociologique.

Ils ne peuvent pas être un prétexte puisqu'ils sont à l'origine du film, de cette histoire. Ils ne fonctionnent pas comme révélateurs, ils sont dans leur existence humaine, ils sont l'histoire du film. Ils vont donc aussi raconter le contexte dans lequel ils évoluent, leur parcours intérieur, les gens qu'ils vont rencontrer. Ils sont l'essence même de ce que j'ai envie de faire. Paco et Nino ne sont pas victimes, ils sont acteurs.

Western est pourtant tout sauf un drame psychologique.

À partir de la même trame, j'aurais très bien pu faire un drame psychologique. Mais Paco et Nino sont plus forts que l'histoire car ils sont en train d'exister, d'abord par rapport à leur personnalité. Ils ont un attachement viscéral à la vie, au fait de croire que quelque chose est toujours possible, au fait d'avancer. C'est cela qui fait que ce n'est pas un drame psychologique. Si d'un seul coup l'un devenait victime des situations, des éléments, du contexte, alors là ce serait un vrai drame psychologique. Ils sont toujours forts, même dans leur détresse, dans leur perte, parce qu'ils existent avant tout.

La place de la femme est très particulière dans votre film. Sorte de figure tutélaire, elle semble moins hésitante que vos personnages masculins.

La femme est peut-être plus ancrée dans le réel, elle a besoin de plus de concret. C'est aussi ce qui lui donne plus de force. Encore

une fois, je ne détiens aucune vérité, ce sont pour moi des sensations, des approches tout à fait personnelles. Mais je pense aussi que quelqu'un qui manque de stabilité affective, de stabilité dans la vie et qui cherche à s'intégrer, voit l'amour comme une façon de se stabiliser. En cela mes personnages féminins ne sont pas différents.

Et pourtant Marinette n'accepte pas le retour de Paco. Pourquoi?

Il n'y a pas d'explication. C'est dans le film, son destin lui appartient. À elle de l'expliquer ou de ne pas l'expliquer. Les personnages ne m'appartiennent pas en fait. Je fais tout ce qu'il faut pour les imaginer, leur donner une existence, les faire vivre, les regarder, et bien sûr m'attacher à eux. Je ne vais pas en plus les enfermer dans quelque chose de strict, de didactique.

C'est vrai qu'au départ c'est moi qui décide et que je peux faire faire à Marinette ce que je veux, mais en même temps c'est faux. J'ai commencé à la faire exister d'une certaine manière, et je suis bien obligé de m'y tenir. Marinette est un personnage qui doute, qui a déjà été trahi plusieurs fois, qui cherche l'amour, qui a besoin de stabilité, etc. Voilà le personnage que j'ai eu envie de faire exister. Si je la fais exister de cette manière-là, je ne peux pas d'un seul coup parce que ça m'arrange, dire: «ça y est, elle reprend Paco». Si je l'amène au bout de ce qu'elle est, au bout de ce que j'ai commencé à faire exister chez elle, elle peut très bien ne pas le reprendre et ce pour plein de raisons. Pour nous c'est facile, on a vu tout ce que Paco a vécu. Elle n'a rien vu de cela, pourquoi croirait-elle alors à ce qu'il lui raconte? Sa réalité, sa vérité s'exprime à travers ce qu'elle a vécu, son histoire, ses doutes, ses craintes. Un homme est passé, il a menti, elle a besoin de se reprendre. Il va repartir et elle va probablement garder ses doutes. Si j'avais continué le film en l'axant sur Marinette, j'aurais pu complètement oublier Nino et Paco sur la route.

Les personnages vous échappent alors d'une certaine manière.

Je vais au bout de ce que j'ai commencé. J'ai trop de respect pour les personnages, d'abord, pour leur faire faire n'importe quoi. Quand un personnage commence à exister, il y a un moment où il existe aussi malgré moi. Et c'est tout ce que je demande, qu'il existe à part entière et qu'il ne m'appartienne plus. Et ce n'est pas seulement un personnage par rapport à ce qu'il est, c'est aussi un personnage par rapport à un autre personnage. Si après tout le trajet qu'ont accompli Paco et Nino, Marinette reprend Paco, Nino trouve la femme de sa vie, et tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes. Mais il y a alors quelque chose qui n'est plus vrai. C'est sûr que moi ça m'ennuie, que j'aurais aimé que Paco retrouve Marinette, mais il y a un moment où c'est bien de ne pas se voiler la face.

Je sais que je fais des films parce que j'ai un attachement sincère au réel, mais aussi parce que je refuse toute forme d'enfermement. Cet attachement ne doit pas servir à m'enfermer dans quelque chose qui s'appellerait réalisme. De plus, je ne peux pas décrire toutes les réalités du monde. Alors je filme celles qui me ressemblent, qui sont ma vie. Je ne vis plus à Paris, je n'ai pas envie de le raconter, donc je ne le raconte pas. C'est aussi simple que cela.

Le film que j'ai fait auparavant était un film sur l'enfermement, avec tout le rapport qu'il peut y avoir avec l'extérieur. Donc *Western* est venu en contrepoint. *Marion* était un film claustrophobe qui se jouait entre deux maisons. C'est l'inverse de *Western*, mais ce n'est



Marinette (Élisabeth Vitali) et Nino (Sacha Bourdo).

pas l'enfermement de la pensée, l'enfermement du réalisme. Au contraire, c'est une ouverture sur l'enfermement d'un lieu, un film qui parle des gens dans un village.

Nino et Paco font un peu penser, par leur relation, à Laurel et Hardy.

Je l'ai souvent entendu et je pense que c'est une très bonne comparaison dans la mesure où aucun duo ne ressemblera jamais à Laurel et Hardy. Jamais parce que c'est trop particulier, trop attaché aux deux personnalités, trop original, trop fort. Et si c'est la seule comparaison qui vient à l'esprit, cela veut dire que le duo de *Western* est à son tour tellement original que si l'on cherche un équivalent on ne peut penser qu'à un autre duo qui... n'en a pas. Je trouve ça forcément très bien.

Pourquoi le choix du cinémascope?

D'abord parce que j'aime les contradictions. Au départ, j'avais deux personnages tout simples, humbles. Ça me plaisait de raconter cette histoire avec ces deux personnages et de leur donner le cinémascope qui est souvent associé aux stars, aux grosses productions. De plus, je voulais systématiquement associer mes personnages au contexte, au paysage, et le format du scope capte cela de façon idéale. Si j'avais utilisé un format moins large, je me serais davantage concentré sur les personnages. Il m'aurait alors fallu filmer des plans de paysage pour ensuite revenir sur les personnages, etc. Là, ils y sont toujours associés. Lorsque je fais des images d'un champ du Finistère, même si on ne voit personne, on sent les gens, on sent le travail de la terre. De la même manière, le plan d'un port où il n'y a pas de pêcheur capte à la fois la poésie du port mais aussi la notion de travail, la réalité de la région. Tout cela ressort de façon très forte. Et justement le meilleur moyen pour moi de filmer ça, c'est de ne pas être démonstratif, évidemment de ne pas faire de cartes postales. Cela me permet de toucher au lien qu'il y a entre ce que peut dégager une région et ceux qui l'habitent.

On imagine alors un tournage plus lourd. Quelle attitude avez-vous adoptée sur le tournage?

En fait c'est un faux scope. Je voulais évidemment l'effet du scope mais pas la lourdeur d'utilisation. J'ai donc trouvé le scope qui me



Paco (Sergi Lopez) et la femme aux enfants (Marie Matheron).

convenait par rapport à la mobilité que je souhaitais au tournage et par rapport au rendu du format. Je travaille vite, je ne fais pas de répétitions et pas beaucoup de prises. Je recherche la spontanéité. De même, je fais beaucoup de repérages tout en me gardant une certaine liberté par rapport aux lieux.

Vous parlez de spontanéité. Est-ce que cela veut dire que votre scénario est peu dialogué ?

Au contraire, l'ensemble des dialogues est très écrit sauf peut-être pour certaines séquences qui ont été rajoutées ou qui étaient écrites mais pas dialoguées. Ma liberté est là. C'est de déconstruire si j'en ai envie. Mais pour cela, il faut que ce soit construit d'abord. Désorganiser oui, mais alors il faut que ce soit très bien organisé sur le papier.

Mais qu'en est-il alors de la liberté de l'acteur dans un cadre aussi construit ?

Mais elle est totale ! La liberté n'existe que par rapport à des points de repère, par rapport à des barrières, à des schémas. Ce n'est pas ne pas avoir de limites. Au contraire, c'est avoir le choix de transgresser ou non ces limites. La liberté pour moi, c'est de décider, si je veux m'en aller, de sortir de la pièce, d'ouvrir une porte. Si je suis dans un lieu où il n'y a ni porte ni mur à franchir, rien, je n'ai pas de liberté, je suis en perte. J'ai donc besoin de mettre en place une pièce précise avec ses portes, ses fenêtres. Ensuite seulement, je peux exercer ma liberté, passer par la porte si j'en ai envie ou encore casser le mur.

N'êtes-vous jamais confronté alors au problème d'un dialogue trop littéraire ?

Ça se rééquilibre de toute manière au tournage. Si c'est trop littéraire, ça tombera de soi-même au tournage, dans la mesure

bien entendu où mon travail est cohérent. De même certains plans disparaîtront tout simplement parce qu'ils n'ont pas leur place, parce que cela n'aura pas été mesuré de façon assez précise au moment de l'écriture. L'important de toute manière reste le tournage, puisque c'est là que l'écriture prend son sens. Donc, si c'est trop littéraire, cela se replacera au tournage. Cela prendra une autre forme ou, tout simplement, disparaîtra.

Il y a autant de manières de faire un film qu'il y a de réalisateurs. Je n'aime pas beaucoup les règles établies, mais je ne veux pas dire par là que c'est bien ou mal. Certains réalisateurs vont faire des films qui sont écrits au sens strict du terme, c'est-à-dire que même l'écriture cinématographique va enfermer les comédiens dans un cadre. Et puis il y a la démarche inverse. L'important pour moi est de me sentir libre, libre de réorganiser ou encore de rester fidèle à la virgule près à ce qui est écrit si ça doit rester comme ça. Dans *Western* c'est le cas, certaines séquences sont respectées à la virgule près, et d'autres ont explosé sur le plan des dialogues parce que je ne pars pas du principe qu'une séquence doit forcément être réécrite au moment du tournage ou l'inverse. La seule règle est de sentir que ce qui doit se passer se passera.

Votre film est souvent drôle. Est-ce une façon d'alléger le propos ou cela dépend-il encore une fois de votre conception de la vie ?

La vie peut être très drôle, parfois même dans ses moments les plus dramatiques. Et puis, il y a parfois l'envie d'alléger. Mais c'est avant tout parce que les personnages appellent cela. Lorsque Nino se fait casser la gueule, on peut comprendre que sa première réaction, malgré tout, soit inspirée par la gratitude puisque Paco n'a pas prévenu la police du vol de sa voiture. C'est en écoutant les personnages, dans la situation dans laquelle ils sont, situation dans laquelle je les ai mis, que l'on se rend compte qu'ils peuvent dire ça et que du coup, cela devient drôle. ■

Paco et Nino. Construire une amitié à laquelle tout s'oppose.

