

Leos Carax... entre irrémédiable et inespéré

Carlo Mandolini

Number 159-160, September 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50161ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Mandolini, C. (1992). Leos Carax... entre irrémédiable et inespéré. *Séquences*, (159-160), 35–39.

LEOS CARAX...

entre irrémédiable et inespéré.

une entrevue
réalisée
par
Carlo
Mandolini

Je m'étais préparé une entrevue d'enfer, avec des questions en béton sur le postmodernisme, l'existentialisme et tout le reste. J'avais l'impression que si Leos Carax avait quitté l'école à seize ans pour s'enfermer dans les arcades vidéo, c'était pour mieux comprendre la vie, l'amour, la mort. Mais très rapidement, la fraîche naïveté de ce jeune homme timide et fragile assis devant moi, dans son chandail troué, a eu raison de toute dialectique sur l'esthétique du cinéma. Alors j'ai rangé mes questions et je me suis laissé aller à la découverte de cet auteur fascinant, humble et extrêmement renfermé sur le secret de sa créativité. Dans cette entrevue bousculée par le feu roulant des journalistes se relayant dans un hôtel du Vieux-Montréal, Carax fait tomber plusieurs mythes nourris par son silence, avec la plus grande simplicité et un peu d'ironie.



Séquences — Je ne veux pas revenir sur la saga du tournage des Amants du Pont-Neuf (sourire de Carax). Mais que se passe-t-il dans la tête d'un créateur lorsque de tels événements se produisent et que vous reste-t-il, aujourd'hui, de cette épreuve?

Leos Carax — Ça amène un dégoût, un sentiment d'injustice, surtout pour les acteurs. Quand les acteurs s'impliquent comme ça dans des rôles douloureux et que, du jour au lendemain, on leur dit «stop! y a plus d'argent», c'est pour eux très pénible. Le film leur doit beaucoup. Non seulement pour leur travail, mais aussi pour leur entêtement. Ils ont refusé de tourner autre chose pour que le film puisse aller jusqu'au bout. D'un autre côté, on peut dire que plus la pression était forte plus nous étions tous solidaires. Donc, on a ressenti un sentiment d'injustice, parfois un sentiment de détresse, la peur qu'on n'y arriverait pas. Et à l'arrivée, le soulagement. Je ne sais pas ce qu'on serait devenu si le film ne s'était pas terminé.



Les Amants du Pont-Neuf

— Et aujourd'hui de la fierté?

— Non, pas de fierté... Enfin, c'est sûr qu'il y a toujours un petit côté «*couillon*» qui fait dire que ça aurait fait trop de plaisir à trop de gens que le film ne se termine pas. Alors, le film, c'est comme un pied de nez. Mais trois, quatre ans de sa vie, c'est bien plus que ça.

— Ce qui m'a particulièrement fasciné dans votre film c'est cette opposition entre documentaire et fiction, entre lyrisme et hyperréalisme. Pourquoi un affrontement plutôt qu'une harmonisation du style?

— Ça ne s'est pas posé de façon préméditée. Je ne suis pas écrivain, alors j'écris des scénarios de façon un peu impressionniste. C'est à la fois des notes, un peu d'images rêvées, des choses qui peuvent remonter à il y a dix ans. Je suis arrivé à Paris à 17 ans et je ne connaissais personne. C'est vrai qu'aujourd'hui les villes sont un peu arrogantes pour les étrangers. Je crois que c'est vrai de toute grande ville.

— Votre film, quoique très parisien, garde une portée universelle.

— Il n'y a pas qu'à Paris où l'on chasse petit à petit les classes moyennes et les petites classes. Finalement, il ne reste plus que la bourgeoisie et les clochards. Donc, je disais que lorsque je suis arrivé à Paris, j'étais pauvre mais pas un clochard. Dans ces cas-là, les seules personnes avec qui il peut y avoir contact, ce sont les clochards. C'est un contact d'échanges, de regards plutôt que de paroles. L'échange de regards est très puissant. Ça m'a donné l'envie d'écrire une sorte de partition sentimentale qui se balancerait entre deux sentiments. D'un côté, il y aurait un sentiment d'irréparable, puisque les clochards, comme nous tous au fond, vivent quotidiennement dans l'irréparable. Nous ne nous en rendons pas toujours compte. De l'autre côté, un sentiment plus proche de celui amoureux, un sentiment d'espérance. Donc, je ne vois pas mon film en terme de style ou de clivage entre la fiction et le documentaire. Le film partait d'une réalité, qui était celle des gens de la rue. Mais je savais que les personnages s'échapperaient vers ce qu'on appelle fiction ou imaginaire, ou des choses comme ça.

— Cet éclatement est-il une réaction à votre film précédent, Mauvais Sang?

— Oui, tout à fait. Je n'étais pas très content de moi au sujet du rapport entre la réalité des choses et le film tel que je le présentais. Sur mes deux premiers films, c'est peut-être un signe de jeunesse, j'avais tendance à trop vouloir tout maîtriser. Je n'arrachais pas les choses au réel, je les recomposais. Il y avait quelque chose qui me rassurait dans cette recomposition. J'aimais bien maîtriser la lumière, le cadre, la chorégraphie des acteurs, l'écriture, les dialogues... Mais ça fait des films un peu claustrophobiques. Pour *Les Amants...*, j'avais envie de refaire un film avec ces mêmes acteurs, mais beaucoup plus ouvert, plus ouvert au risque, plus physique, où la chair est vive, où il y a la transpiration, mais moins bavard. C'est vrai, de toute façon, qu'on rebondit d'un film à l'autre. Un film naît souvent du dégoût qu'on ressent à la fin du tournage précédent. Là, c'a été particulièrement le cas.

— Peut-on maintenant qualifier vos trois films de trilogie?

— Je crois. Mais, encore une fois, tout ça n'était pas prémédité. Maintenant je peux dire qu'en dix ans j'ai fait trois films: trois scénarios originaux, avec les mêmes acteurs et les mêmes techniciens. Dans les trois films, le garçon s'appelait Alex, mais ce n'est pas le même personnage. Aujourd'hui je peux dire que ça forme une sorte de trilogie. Un moment j'ai pensé donner un titre à la trilogie. Je voulais l'appeler «Vingt ans et des poussières», ensuite j'ai pensé à «L'Amour de la fille et du garçon». Finalement, je n'ai pas mis de titre. Pour moi, c'est désormais une page terminée. Je vais forcément passer à autre chose.

— Ce que vous venez de dire est très intéressant, parce qu'on a déjà comparé Alex/Denis Lavant à Antoine Doinel/Jean-Pierre Léaud. Mais, tel que vous venez de le dire, ce n'est pas le même homme que vous suivez.

— Non, non. Ce sont trois Alex absolument différents. Ce qui est perturbant pour les gens, c'est le fait qu'ils s'appellent tous Alex. Denis a le même âge que moi et nous vieillissons en parallèle. Alors forcément, quand j'écris, c'est pour lui. Pour

Juliette Binoche aussi. Et quand on écrit pour des gens de son âge, on a tendance à écrire assez proche de soi.

— **Comment écrivez-vous vos scénarios? Respectez-vous un rituel, vous isolez-vous? Comment ça vient?**

— Ça marche par accumulation au fil des années. Ce sont de petites notes que je garde dans les poches, quand elles ne sont pas trop trouées. Je n'ai pas de techniques de narration. Il y a un moment où le tout s'impose et où l'ordre vient de faire le film.

— **Cet ordre semble vous dicter de constamment filmer le début d'une relation amoureuse, la rencontre. Pourquoi?**

— C'est vrai que les trois films sont des histoires de rencontres. Mais, pour moi, il s'agissait de parler de la jeunesse de l'amour. Cela dit, quatre films sur cinq parlent d'histoires de rencontres. Je ne sais pas si j'arriverai à me débarrasser de cette chose-là. Mais ce que j'aimerais maintenant, c'est de raconter des histoires qui se passent sur trente ou quarante ans. C'est-à-dire d'illustrer la rencontre, les retrouvailles, l'évolution des rapports. Déjà, dans *Les Amants*, j'ai essayé de l'exploiter davantage que dans mes deux premiers films où tout gravitait autour de la rencontre. Rétrospectivement, je me dis que c'est chaque fois l'histoire de quelqu'un qui essaie de prendre de l'élan et qui se casse la figure. Dans la relation amoureuse, le garçon, une fois qu'il entre dans la relation, a tendance à vouloir que le couple se referme et que le monde devienne le couple. La fille, elle, regarde vers l'horizon...lui, il regarde ses pieds, comme dit Juliette dans le film.

— **Vous faites d'Alex et Michelle, littéralement, des figures de proue. Deviennent-ils pour vous le symbole du jeune couple des années 90? Quel rapport pouvons-nous faire avec le couple de mariniers?**

— Dans le film, il y a trois acteurs, ce sont les trois personnages qui habitent le pont. Tous les autres ne sont pas comédiens. Ce sont, soit des clochards, soit des mariniers. Je trouve magnifique ce couple qui a vieilli ensemble, qui travaille ensemble sur la même péniche. Évidemment, pour les gens, ce n'est pas une image du bonheur que de voir deux mariniers un peu miséreux conduire une péniche de sable dont ils ne sont même pas propriétaires. De plus, ils vont vers Le Havre, qui n'est pas un paradis non plus. Je crois qu'il y a quelque chose de forcément très beau là-dedans. Je voulais mélanger ce jeune couple qui était plus proche de la passion avec cette histoire *installée* depuis longtemps, dans cette péniche qui coule doucement vers Le Havre. On a dit que c'était une fin heureuse, un happy end. Moi, je ne le vois pas comme ça. C'est davantage une solution provisoire qu'ont trouvée Alex et Michelle en cette habitation en mouvement. C'est d'ailleurs un problème qu'ont beaucoup de gens. Comment à la fois habiter ensemble et avoir de l'élan?

— **Cette séquence rappelle, peut-être à tort, L'Atalante de Vigo. C'est ce qui m'amène à discuter de l'importance de la citation dans votre cinéma.**

— Ça, c'est un truc qu'on me sort depuis dix ans!

— **...Justement, j'aimerais que vous en parliez.**

— Je n'ai jamais eu le souci de la citation. Pour *Les Amants*, on

n'a eu recours à aucune béquille, tellement j'étais paumé après *Mauvais Sang*. Ce qui ne veut pas dire qu'on reprenne tout à zéro. Il n'y a aucun film qui puisse repartir à zéro. Chaque art a son histoire, on ne peut pas être amnésique. On a cité souvent Vigo pour mes films, mais, moi, je n'avais jamais vu *L'Atalante*. Je l'ai vu sur le tournage des *Amants*, bien après avoir écrit cette fin. C'est vrai qu'aujourd'hui je n'ai plus le droit de mettre une péniche sans qu'on ne cite quelqu'un. Mais ça, c'est un des problèmes, une des maladies de la critique actuelle. C'est la tendance à enterrer les cinéastes plus jeunes sous l'arbre généalogique des références. C'est une maladie contemporaine qui n'est pas que dans le cinéma.

— **Justement, vous le connaissez bien le milieu de la critique cinématographique, puisque vous avez été critique pour *Les Cahiers du cinéma*.**

— Mais moi je ne dis pas que j'ai été critique. J'ai travaillé dans une revue de cinéma pendant un an, mais j'étais très jeune. J'ai



Mauvais Sang

très peu écrit, très mal. J'étais plutôt une espèce de profiteur sournois. Je tirais les avantages d'aller voir les films gratuitement, piquer des photos de films dans la photothèque. Mais ce n'était pas très sérieux.

— **Cette même critique cinématographique semble mettre sur vos épaules l'avenir du cinéma français d'auteur? Que répondez-vous à cela?**

— C'est un mouvement très naturel qu'on voit partout. Les médias ont besoin de chair fraîche. Ça se voit mieux dans le sport, parce que c'est plus physique. À vingt ans, les sportifs font des prouesses qu'ils ne referont plus à trente ans. Ces histoires de médias sont à la surface des choses. Ils aiment bien faire du surf et trouver des nouvelles vagues.

— **On a beaucoup parlé de l'influence de la Nouvelle Vague dans votre oeuvre. Quel autre cinéma vous a influencé?**

— Le cinéma qui reste le plus important pour moi, qui m'a le plus impressionné, est le cinéma muet. Il y a des mouvements dans le cinéma, la Nouvelle Vague, le néo-réalisme qui ont

Photos de tournage du film *Les Amants du Pont-Neuf*

chacun leur beauté. Mais on ne peut pas vraiment parler d'influence.

— Vous avez déjà déclaré que cette période de découverte du muet a coïncidé avec votre propre période de silence.

— Oui. C'est un peu facile de dire ça, mais il se trouve que ça été synchrone, effectivement.

— Et pourquoi ce silence?

— Ça a été une période. Comme beaucoup d'adolescents, j'ai très peu parlé de treize à vingt ans. C'est vrai que de découvrir le cinéma muet, à la cinémathèque à Paris, c'était extrêmement réconfortant. Quand on est seul dans une salle, qu'on a seize ans, qu'on ne connaît personne dans la ville et qu'on se retrouve face à une oeuvre comme ça, c'est extrêmement puissant.

— Mais encore aujourd'hui, vous demeurez dans le silence. Vous accordez peu d'entrevues, vous refusez de vous faire photographier...

— Ce n'est pas le même silence. Les gens appellent silence le refus de parler à la presse. Moi, je n'appelle pas ça du silence, c'est un droit absolu. Je suis comme tout le monde. Je parle à qui je veux, quand je veux. Mais la presse estime que lorsqu'on se tait c'est une arrogance, ou je ne sais quoi. Comme si le monde passait par la presse. Ce n'est pas ma façon de voir les choses.

— Peut-être tentez-vous d'éviter les pièges de l'image publique. Mais justement, ce public, dans quelle mesure y pensez-vous quand vous faites un film?

— C'est une abstraction totale.

— Vous n'y pensez pas du tout?

— Sur les deux premiers films, certainement pas. Mais dès que l'argent rentre en ligne de compte, comme ce fut le cas de façon si terrible pour *Les Amants*, les autres y pensent pour vous.

— Et l'influence des autres arts, la musique, la peinture, la littérature? Qu'y a-t-il à l'extérieur du cinéma pour Leos Carax?

— Bizarrement, on m'a collé tous ces intérêts. Je suis extrêmement peu cultivé. La peinture, je l'ai un tout petit peu découverte grâce à Juliette, mais je connais très, très peu ça. Pour la littérature, j'en lisais beaucoup plus lorsque j'étais enfant. Maintenant je me remets à lire un peu. C'est un complexe pour moi, une frustration. C'est vrai que le cinéma est plus facile, c'est un peu du bluff. On peut toujours prétendre qu'on sait faire du cinéma, personne ne peut vous dire le contraire. L'écriture, la peinture, la musique sont des choses beaucoup plus rigoureuses et ça restera toute ma vie un complexe de ne pas être parvenu à ces autres manifestations.

— *Les Amants du Pont-Neuf* parle de feu, d'ombres, de lumière, d'eau, d'air...Doit-on y voir les symboles d'une certaine spiritualité?

— C'est beaucoup plus concret. J'ai écrit le film pour Denis et Juliette. Juliette peignait durant son adolescence, avant de faire du cinéma. Comme le cinéma l'avait éloignée de la peinture, je voulais que le cinéma la lui rende. C'est pourquoi j'ai décidé que son personnage serait peintre. Il y avait une sorte d'évidence, presque mélodramatique et classique, qu'elle soit un peintre croyant devenir aveugle. Alors j'ai pensé que le garçon, qui ne sait rien faire, qui a toujours été un clochard, qui sait à peine parler, pourrait cracher le feu. C'est une chose que l'on voit souvent faire par des jeunes clochards, dans Paris. Tout ça s'est lié pour aboutir à une histoire d'éblouissement. C'est-à-dire que la première fois que la fille aurait vraiment regardé ce garçon, à partir du moment où il y avait une certaine séduction, elle serait éblouie par sa générosité. Mais un éblouissement qui lui brûlerait l'oeil de façon insoutenable.

— On parle peu dans votre film, pourtant vous semblez accorder beaucoup d'importance au lapsus. Je pense notamment à Dan le clochard qui dit à Alex de partir «pendant qu'il est trop tard», ou à Michelle qui va visiter

Alex en prison et qui lui dit «tu vois, il n'y a rien d'imméré...d'irrémediable».

— Avec Dan, un véritable clochard, ce fut l'un des plus beaux moments de tournage de toute ma carrière. Cet homme devait convaincre Denis de descendre avec lui dans le Sud. À chaque prise, ce Dan tentait vraiment de convaincre Denis et était désespéré de ne pas y arriver. Après chaque prise, il venait me voir en me disant: «Faut changer d'acteur, j'arrive pas à le convaincre celui-là». J'avais écrit un texte, mais ce que lui faisait était beaucoup mieux. Au bout d'un moment, ce qui a été assez incroyable vu le sentiment d'irrémediable que je voulais exploiter, Dan a eu ce lapsus en disant: «Alex, il faut que tu viennes avec moi dans le Sud, réfléchis, réfléchis même une seconde, pendant qu'il est trop tard», au lieu de dire «avant qu'il ne soit trop tard». Pour ce qui est de celui de Michelle, je trouve que les filles font beaucoup de lapsus. J'aime aussi cette façon qu'elles ont de rigoler en racontant une blague, avant même que la blague soit terminée.

— La présence et l'esprit de Juliette Binoche ont semblé très importants dans Les Amants... Il semblerait même que ce soit elle qui vous ait convaincu de tourner cette fin.

— Absolument. Je voulais qu'il y ait égalité entre Denis et Juliette. Je voulais pour Juliette un rôle actif. L'aventure du film a été telle que ce partage s'est accentué durant les trois années de tournage. Le film s'est ouvert et est devenu généreux, grâce à Juliette et grâce à Denis. La fin, je l'avais écrite pour toucher l'argent. Je croyais tourner une autre fin, plus douloureuse. Cela

dit, après trois ans dans ces rôles douloureux, je ne pouvais pas laisser Juliette et Denis tomber comme ça, sur une fin difficile. Il fallait que la conclusion soit ouverte, sinon heureuse, au moins ouverte. C'est bien volontiers que j'ai tourné cette fin déjà écrite, même si j'en aurais quand même préféré une autre.

— Maintenant que cette trilogie est terminée, qu'y a-t-il devant vous?

— Y a-t-il une vie après *Les Amants...*? (rires) Il y a un sentiment de liberté, la possibilité de repartir à zéro. Je ne retournerai pas tout de suite ni avec Denis ni avec Juliette. Je n'ai plus de producteur. Je ne ferais pas tout de suite de films à partir de scénarios originaux. J'ai envie de faire un film ou deux en adaptant le texte de quelqu'un d'autre. Oui, s'éloigner de soi, en passant par un roman ou un texte.

FILMOGRAPHIE

- 1978: La Fille rêvée (cm)
- 1980: Strangulations blues (cm)
- 1983: Boy Meets Girl
- 1986: Mauvais Sang
- 1991: Les Amants du Pont-Neuf

Les Amants du Pont-Neuf

