



ALBERT SERRA

HISTOIRE DE MA MORT



REVUE DE PRESSE

PRESSE ECRITE

LE MONDE - Jean-François Rauger
LE MONDE MAGAZINE - Clémentine Gallot
LIBÉRATION - Bruno Icher & Gérard Lefort
LES INROCKUPTIBLES - Romain Blondeau
TÉLÉRAMA - Mathilde Blottière
POLITIS - Christophe Kantcheff
ART PRESS - Jacques Henric
NUMÉRO - Olivier Joyard
SOFILM - Albert Serra
TRANSFUGE - Damien Aubel
TROIS COULEURS - Laura Tuillier
LE MAGAZINE LITTÉRAIRE - Hervé Aubron
PREMIÈRE - Isabelle Danel
LES FICHES DU CINÉMA - Nicolas Marcadé
CHRONICAR'T - Jérôme Momcilovic

PRESSE INTERNET & BLOGS

CULTUROPOING - William Lurson (ITW et article)
REVUE ZINZOLIN - Arnaud Hallet (ITW et article)
PROJECTION PUBLIQUE - Jean-Michel Frodon
ARTE.TV - Le blog d'Olivier Père
TIME OUT - Alexandre Prouvèze
ACCRÉDS - Nathan Renaud
VERSATILE - Carlos Solano
LA VIE - Frédéric Théobald
SNES - François Dubois
MEDIAPART - Quentin Mével (ITW vidéo)

TV & RADIO

CINÉ +, La Semaine du cinéma - Jeanne Dressen
et Emmanuel Pey (Emission du 23 octobre)
FRANCE CULTURE, La Dispute -
Arnaud Laporte (Emission du 29 octobre)

AU CINÉMA LE 23 OCTOBRE 2013

Le dialogue crypté de Dracula et Casanova

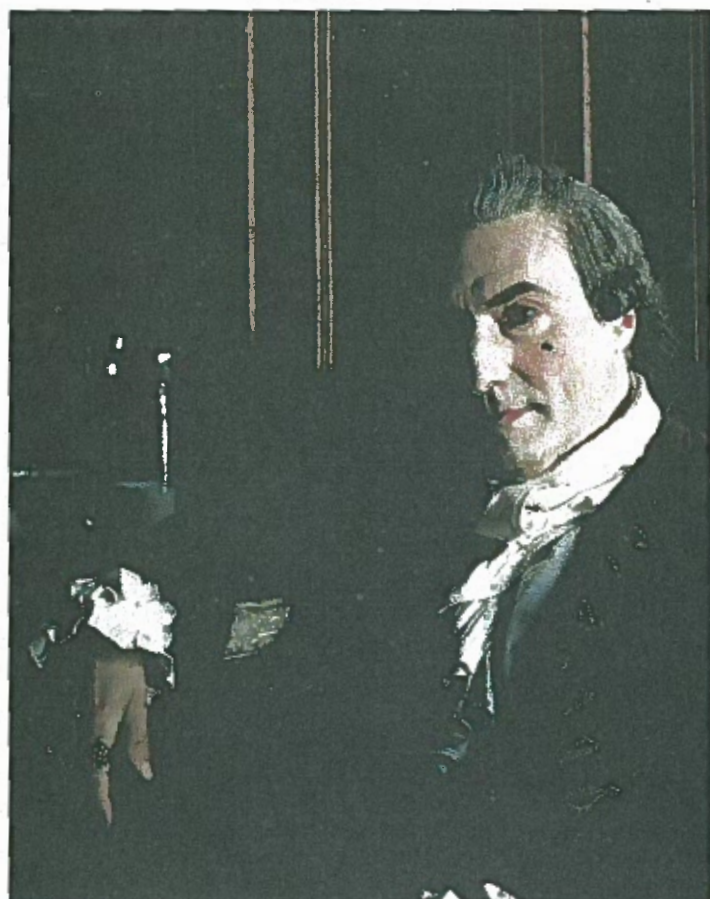
Le réalisateur espagnol Albert Serra invente un récit languide où le temps semble arrêté

Histoire de ma mort

Qui a entendu un peu parler du troisième long-métrage d'Albert Serra, *Léopard d'or* du dernier Festival de Locarno, sait vraisemblablement que Casanova et Dracula en sont les deux personnages principaux. La rencontre entre les deux caractères se fera pourtant dans les dernières minutes et donnera sa signification, sans doute, au titre du film.

Qui a vu les deux précédents films d'Albert Serra, *Honor de Cavalleria* (2006) et *Le Chant des oiseaux* (2008), se doute, de toute façon, que cette évocation prendra la forme d'une expérience particulière, d'un voyage singulier vécu par le spectateur, où transe, expérience sensorielle, récit languide, instants quelconques s'entremêlent inextricablement. Il devient ainsi quasiment impossible de résumer *Histoire de ma mort* tant la narration n'en représente qu'une dimension, non pas négligeable, mais guère suffisante pour le qualifier. Le sens ne réside pas uniquement dans l'anecdote dans les films du réalisateur catalan, dont les figures et les personnages sont aussi des projections du spectateur lui-même.

En allant sur ses vieux jours, Casanova (incarné par l'étonnant Vincenç Altaïo) entreprend, en compagnie de son serviteur Pompeu un voyage aux Carpates. Chuchoteur et ricanant, l'homme semble en savoir plus qu'il n'en dit sur l'évolution des temps, être conscient de sa place dans l'Histoire tout en s'en retirant inexorablement. Il rencontre un alchimiste, capable de transformer la « merde



Vincenç Altaïo incarne un Casanova vieillissant. ROMAN YNAN

en or» (!) et sa fille. Parallèlement, la nuit, le comte Dracula, austère vieillard à la barbe grisâtre, agresse, dans la profondeur des bois obscurs, des jeunes femmes, qu'il pousse au parricide.

Pour en arriver là, le cinéaste semble prendre son temps, le récit fait du surplace, la caméra s'attarde sur des situations atones et des événements anodins, voire carrément triviaux. Des situations et

des événements durant lesquels s'entend un dialogue rare, allusif et parfois crypté. Le gentilhomme vénitien, symbole d'un XVIII^e siècle à la fois éclairé et encore léger, est confronté au vampire, figure tardive et crépusculaire du romantisme. Il est impossible ainsi de ne pas interpréter cette « rencontre » apocryphe et théorique comme un questionnement dialectique de l'Histoire.

Le film d'Albert Serra paraît s'attarder. Durant deux heures vingt-huit, il arrête le temps, s'abreuve des éléments et de la nature, des arbres et du vent, de la matière même saisie dans son inertie. Sa durée prend ainsi un sens particulier. L'ennui en est une dimension essentielle. La radicalité du cinéma de Serra ne réside pas dans l'apparente « inactualité » de ses sujets (*Don Quichotte* ou *Les Rois mages* pour les précédents titres) ou dans le refus de tout traitement natura-

Le gentilhomme vénitien est confronté au vampire, figure crépusculaire

liste ou académique. Mais bien plutôt dans la mise en condition d'un spectateur surpris dans une forme d'« attention flottante », perdu face à l'opacité sémantique des faits enregistrés mais susceptible d'interpréter tout événement obtus comme signifiant.

Histoire de ma mort devient ainsi une œuvre conceptuelle où le récit en soi serait enrichi par l'invention d'une durée inédite. Même si *Histoire de ma mort* sollicite un effort particulier, il peut donner aussi, après le générique de fin, l'envie d'une deuxième vision, sachant que celle-ci sera subjectivement vécue différemment que la première par le spectateur. Comme une autre expérience à tenter. ■

JEAN-FRANÇOIS RAUGER

Film franco-espagnol d'Albert Serra. Avec Vincenç Altaïo, Clara Visa, Noelia Rodenas (2 h 28).

Trois questions au réalisateur Albert Serra



Pourquoi avoir choisi de tirer votre film entre deux pulsions, désir et morbidité ?

Le film a deux origines distinctes. D'abord, il m'a été inspiré par la lecture en français d'*Histoire de ma vie*, de Casanova. J'ai une affinité naturelle avec ses écrits car mon imaginaire est proche de la littérature du XVIIIe siècle. Au même moment, un producteur roumain m'a contacté pour écrire un film sur Dracula, moi qui n'ai jamais vu de film de vampire. J'ai donc mélangé ces deux histoires, dans une œuvre à la frontière entre installation vidéo et fable fantastique.

Pourquoi insister sur la fin de la vie de Casanova et son parcours d'homme de lettres ?

Il faut savoir que cette fin de vie est un épisode imaginaire puisque ses écrits s'arrêtent bien avant sa mort. Casanova est avant tout un personnage compulsif et un brillant théoricien, ce qui me plaît. Mais le film concilie deux visions : une partie, légère, autour de la sensualité au XVIIIe siècle, puis le basculement de Casanova dans une nouvelle esthétique, une atmosphère plus sombre, romantique et ésotérique.

Quelle est votre place dans le cinéma espagnol ?

Je suis tout seul. Dans le cinéma espagnol, hormis Pedro Almodovar, qui vient des marges, la plupart des réalisateurs sont très académiques et n'ont aucun sens de l'avant-garde. Ils courent après le succès et sont déconnectés de l'actualité du cinéma d'auteur international. C'est étrange et assez ennuyeux.

CINEMA



LIBÉRATION
MERCREDI 23 OCTOBRE 2013

SERRA, VAMPIRE DES SENS

CROCS Rencontre avec
le furieux cinéaste
catalan Albert Serra,
auteur d'«Histoire
de ma mort»,
où Casanova se fait
sucrer par Dracula.

SERRA, VAMPIRE DES SENS

HISTOIRE DE MA MORT d'ALBERT SERRA

avec Vicenç Altaió i Morral, Lluís Serrat Masanellas, Noelia Rodenas... 2 h 28.

Albert Serra est né en 1975 à Baryoles (Catalogne), fils unique d'une famille petite bourgeoise dont le père est distributeur en charcuterie et la mère couturière. «*Ma famille est d'origine paysanne, chez moi personne n'a jamais lu un livre.*» En 1993, «*pour être libre*», le jeune Albert part à Barcelone pour y suivre à l'université des cours de littérature espagnole. «*Pour prolonger ce doux état d'étudiant, j'ai fait deux ans d'histoire de l'art.*» Et pas d'école de cinéma ? «*Pourquoi faire ? Est-ce qu'il y a des écoles de rock'n'roll ?*»

Ecce hombre

Jaillissant de l'ascenseur d'un petit hôtel du quartier de République à Paris, le jeune homme (37 ans, mais en paraissant dix de moins) a tous

les arguments et les accessoires pour figurer à la une de Foufou Magazine : costard anthracite ajusté, groles anglaises parfaitement entretenues, barbouze tendance (trois jours mais pas plus) et lunettes noires, alors qu'il ne fait pas grand soleil. L'autre surprise qui déjoue tous les clichés du créateur cramé de l'intérieur, le type est très drôle, même en français qu'il parle parfaitement, sans, dit-il, l'avoir jamais appris à l'école. Pour preuve de cet humour un peu détraqué, il est conseillé de se ruer sur le site officiel du festival de Locarno où Serra a commenté son léopard d'or obtenu en août pour *Histoire de ma mort*. On en apprend de belles à l'occasion d'une étonnante auto-interview : après s'être félicité chaleureusement d'avoir gagné, Serra nous informe qu'il est déjà venu à Locarno, mais en stop, en 1994 pour y voir *Exotica*, d'Atom Egoyan, «*qu'[il] n'[a] pas aimé*». On note aussi qu'*Histoire de ma mort* est «*une variation sur l'injustice de la beauté et la beauté de l'injustice*». Foutage de gueule ? Peut-être, surtout quand, dans le même entretien, on découvre la manière dont le cinéaste aurait

choisi l'acteur devant jouer Casanova, Vicenç Altaió i Morral «*parce qu'il avait une grosse bite. Lors du casting, il s'est mis à poil comme le font tous ceux qui ont une grosse bite* – Errol Flynn, Clint Eastwood, je crois –, *pour humilier les autres*».

Flash-back

La toute première fois que l'on prit connaissance de Serra, c'était à Cannes en 2006. *Honor de Cavalleria* était présenté à la Quinzaine des réalisateurs, sur le tard du festival, et, la fatigue aidant, aucun critique de la *dreamteam* Libé, réputée pourtant pour son abnégation, n'avait eu l'énergie suffisante pour se fader une relecture en temps réel du *Don Quichotte* de Cervantès. C'est donc la gloire de l'attachée de presse de la Quinzaine que d'avoir insisté au-delà du lourdeur pour qu'on y jette un oeil, quand même. Bien nous en a pris, on venait de rencontrer un auteur assurément, original – c'est rien de le dire – qui avait osé et réussi une interprétation désinvolte et juvénile d'une vache sacrée de la littérature mondiale. Autant dire que son deuxième film était guetté au tournant de

l'essai transformé ou pas. Il a fallu quand même patienter deux ans, de nouveau à Cannes, de nouveau à la Quinzaine, pour qu'apparaisse, tel le «divin nenfant», le *Chant des oiseaux*, sorte de road-movie with les rois mages (en Galilée). Ce qui se dessine comme une esthétique propre (plan séquence et plan fixe prolongés jusqu'au non-sens) et une facture singulière (comédiens amateurs) est plus que jamais augmenté d'un humour spécial : la scène des rois mages, se paumant dans le paysage avant de revenir à nous en s'engueulant copieusement, reste un des sommets du film.

L'argent

Honor de Cavalleria aurait, dit la légende, coûté 300 euros. Ce qui a tout l'air d'un gag. Sauf que pas tout à fait. Si Serra perdure et persiste, c'est aussi parce qu'il a fomenté un système de production particulier : «*J'ai rencontré un mécène, un industriel, l'homme le plus riche de ma région, Lluís Coromina. Il est né le même jour que moi, le 9 octobre, mais vingt ans plus tôt. C'est plus facile d'aller voir un millionnaire que des producteurs. Généralement, ce sont des*

gens qui ne font rien avec goût. Lluís Coromina, même dans ses affaires, a une façon non académique de procéder. Pour ce qui est du goût, j'ai découvert que son film préféré est Troie, de Wolfgang Petersen. Je pense que ce n'est pas seulement pour des raisons cinéphiliques qu'il adore regarder Brad Pitt en mini-jupe.» C'est donc le fidèle Lluís qui a financé en grande partie *Histoire de ma mort*.

Méthodes

Catalogne forever, Serra ne va jamais chercher bien loin ses acteurs. Vicenç Altaió i Morral, outre son atout majeur..., est poète, écrivain et ex-directeur du centre d'art Santa Mònica à Barcelone. «*C'est un vieil ami, je l'ai choisi à cause de son visage, son profil.*» Pour le personnage de Dracula, Serra confie que «*ça s'est fait un peu plus par hasard*». «*Il y avait un premier acteur, mais il était trop fou, trop saoul, tout le temps. Il est tombé malade, on l'a emmené à l'hôpital. En sortant, Jisau Huertas, un autre ami, essaie une perruque comme ça, pour rire. Brilà je me dis : "C'est lui, c'est Dracula, un mélange shakespearien de prêtre orthodoxe, façon Raspoutine, et de*

seigneur du Moyen Age, très proche de l'empereur Vlad qui a donné naissance à la légende de Dracula.» Les deux actrices du film ont été recrutées à peu près dans les mêmes conditions de voisinage, l'une avait déjà incarné la Vierge dans le *Chant des oiseaux*, l'autre a été approchée dans un bar de Banyoles. Quant à Lluís Serrat, le Sancho Pança de *Honor...* et ici le serviteur de Casanova, Serra confie : «*Il vient d'un autre monde, c'est un très pur, c'est mon alter ego d'innocence, témoin et symbole de mes films.*»

Casanova, le film

C'est un producteur roumain qui propose à Serra de tourner un film en couleurs sur Dracula : «*Je me dis pourquoi pas, bien que ni le personnage ni l'histoire ne m'intéressaient. En même temps, je lisais les Mémoires de Casanova. Je ne voyais pas le rapport entre les deux, mais j'ai eu envie de les présenter l'un à l'autre. Bref, faire quelque chose d'artificiel, une vraie fantaisie.*» De fait, la rencontre est pour le moins surréelle. Se contrefoutant royalement de la vraisemblance, l'affaire commence dans un château français et se conclut dans une fermette «*quelque part au sud des Carpates*». La désorientation n'est pas seulement géographique. Outre que Serra se permet d'interpréter à sa façon la biographie du fameux Vénitien et de son époque (invention plaisante mais totalement invérifiable d'un Vivaldi pédophile), il charge son héros de quelques manières domestiques aussi exaspérantes qu'intrigantes : le fait que Casanova parle toujours la bouche pleine en croquant frénétiquement une grenade, ou sa propension à fou rire quand il baise et chie (parfois en même temps). Du côté de Dracula, outre une infernale choucroute occipitale, l'homme se résume à un cri à réveiller les plus assoupis des spectateurs. De fait, Serra, comme précédemment, prend tout son temps, jusqu'à parfois faire joujou avec notre impatience, notamment dans des scènes nocturnes où il est bien difficile de

distinguer, surtout à la bougie, où il veut en venir. Peut-être nulle part, la logique narrative classique n'étant pas le genre de la maison et n'ayant aucune nécessité dans un projet porté bien davantage sur la rêverie, fût-elle cauchemardesque, et la poésie. Sans qu'on sache s'il pratique l'autodérision, Serra, quand on lui demande de résumer, évoque «*le combat des Lumières du XVIII^e contre les ténèbres du XIX^e*».

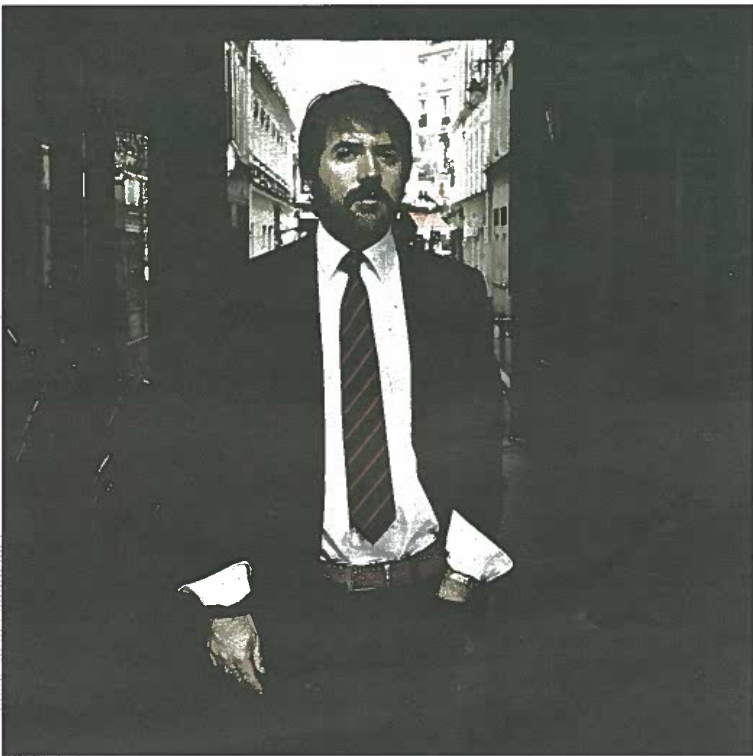
Making of

Avant. «*J'ai écrit en cinq jours, à raison de six ou sept heures de travail quotidiennes. Quand j'écris, j'écoute toujours la même chanson sous casque, mille fois de suite, ça me met dans un trip. Pendant "Casanova", c'était If You Could Read My Mind, par Johnny Cash.*» Pendant. «*On me parle beaucoup d'inspiration picturale à propos d'Histoire de ma mort. C'est peut-être vrai, mais ce n'est pas conscient dans mon travail. Le Caravage ? Peut-être, mais c'est un hasard. Ce qui me soucie sur le tournage, c'est de garder une liberté totale et chaotique dans la composition. Je travaille avec deux ou trois caméras qui tournent en même temps. Bien sûr qu'à l'arrivée il y a des choses parfaites et imparfaites, mais ça me convient. Sur le tournage, souvent, classiquement, les acteurs et les techniciens me demandent : "Qu'est-ce qu'on fait ?" La plupart du temps, je ne réponds pas, je ne veux pas entrer dans cet académisme-là aussi. De même, j'avais commencé à tourner au format 4:3 et, en cours de route, j'ai décidé qu'on projetterait le film en scope, mais je n'ai rien dit à personne et surtout pas au chef op.*» Après. «*J'ai fait le montage moi-même à partir de 440 heures de rushes. Pour une fois, je suis parti des dialogues, ceux écrits et ceux improvisés, et j'ai reconstruit les scènes de manière libre, empruntant des fragments sans ordre chronologique, des réponses qui ne coïncidaient pas forcément avec les questions. Tout mon film doit être compris comme étant une performance, quelque chose qui n'a jamais été prémédité. Je n'ai pas cessé d'ap-*

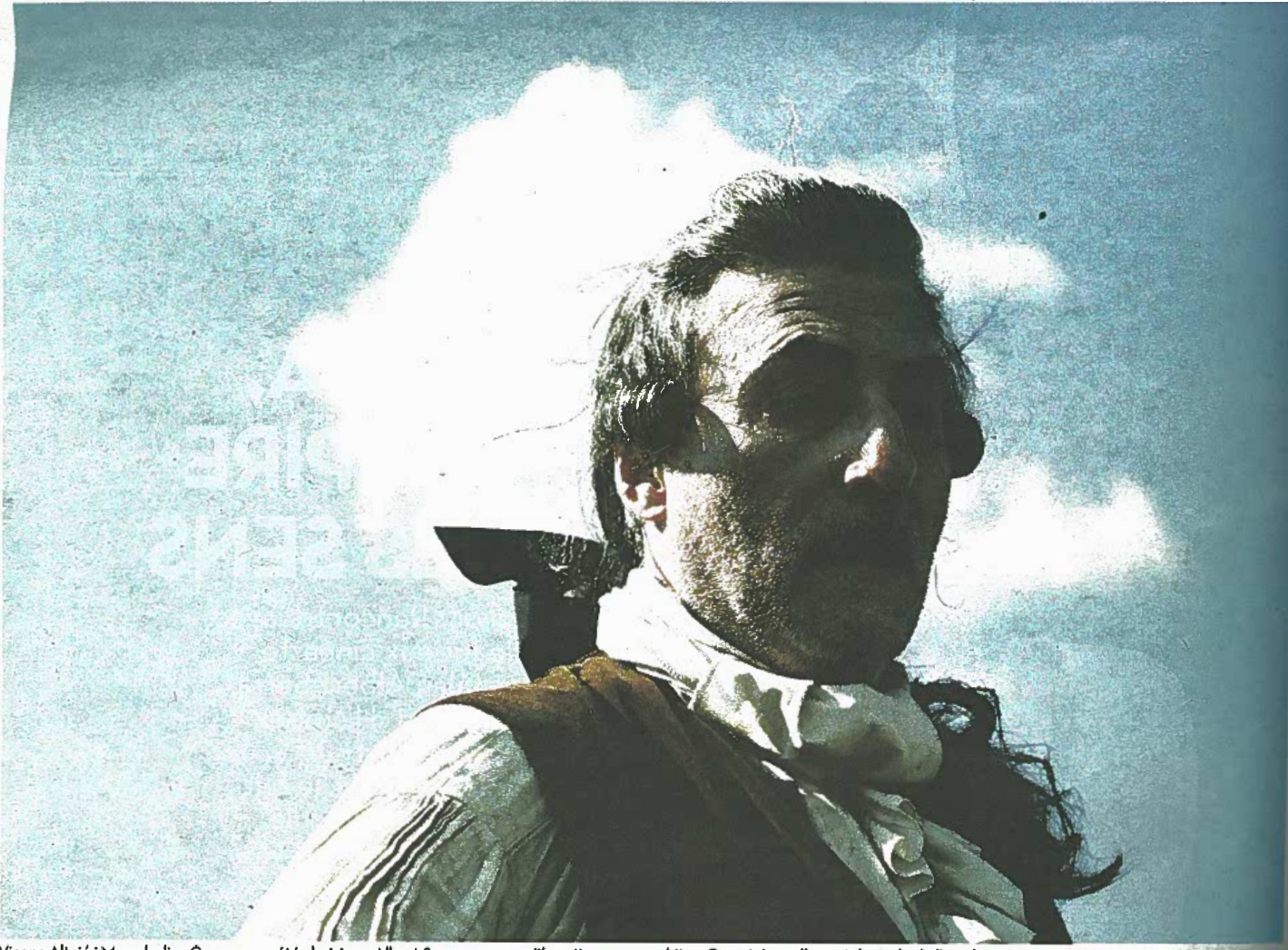
puyer sur l'exagération pour contrarier le naturalisme. Bien sûr, il y a un contenu mystique et philosophique dans le film, mais ça n'est pas écrit. Ce sont comme des fruits qui tombent d'un arbre. Tout ça m'a quand même pris un an et demi... C'est très dur. La possibilité combinatoire est infinie, c'est difficile d'être sûr, on s'arrête souvent par saturation.»

La suite

Il semblerait que Serra veuille laisser tomber les évocations historiques et les films en costumes. Ce jour-là, il parle d'un projet de long métrage sur l'art contemporain.



Albert Serra, le 1^{er} octobre, à Paris. PHOTO BRUNO CHAROY



Vicenç Altaió i Morral, alias Casanova, a été choisi par Albert Serra «parce qu'il avait une grosse bite». Ce qui s'appelle avoir la gaule de l'emploi.



Le Chant des oiseaux (2008), road-movie avec Melchior, Balthazar et Gaspard.



Honor de Cavalleria (2006), relecture désinvolte de Don Quichotte. PHOTOS CAPRICCI FILMS

«*C'est un monde plein d'argent et de confusion. Qu'est-ce qui est bien ? Qu'est-ce qui est horrible ? J'essaierai sur ce sujet d'être à nouveau innocent, ce qui m'est très facile. En même temps, maintenant je me sens obligé de le faire puisque j'en ai parlé.*»

Epilogue

Une heure après notre rencontre, Serra nous expédiait par mail une citation de Dalí sur l'acteur comique du cinéma muet, Harry Langdon : «*Au-delà même de la musique, Harry Langdon peut aujourd'hui m'émouvoir plus que tout. En raison de sa VIE INVOLON-*

TAIRE, comme celle d'une goutte d'eau. Harry Langdon est une petite chose qui bouge encore plus inconsciemment que les petits animaux. Quand il tord sa bouche pour sourire, quand il a déjà souri, il ne s'est toujours pas rendu compte de ce qui s'est passé, et il ne s'en rendra jamais compte. Harry est la vie élémentaire, purement organique. Il vit au-delà de l'existence de ses propres gestes, au-delà même des animaux de Miró ; son visage se ride, soudain il se déplace, soudain il s'assoit ; absence absolue de volonté. Il bouge comme s'ouvrent les cosses de haricots, toutes seules.» BRUNO ICHER et GÉRARD LEFORT

portrait

Le Prince Albert

En trois films, de Don Quichotte à Dracula, **Albert Serra** réécrit les mythes de façon iconoclaste et fantasque. Radical, controversé, arrogant, le cinéaste catalan ne manque néanmoins pas d'humour.

par Romain Blondeau photo Audoin Desforges pour Les Inrockuptibles

Début août, dans la petite ville suisse de Locarno où se tient chaque année l'un des plus importants festivals de cinéma en Europe. Pour cette édition 2013, le jury attribue la plus haute récompense au film *Histoire de ma mort*. Son réalisateur, l'élégant quadra catalan Albert Serra, monte sur scène pour récupérer le prix et s'adonner, à sa manière, aux remerciements d'usage : *"Je veux d'abord préciser une chose, dit-il, sourire malicieux en coin. Normalement, lorsque quelqu'un reçoit ce genre de prix, son film suivant est plus grand et conventionnel. Dans mon cas, ce sera tout le contraire. Je vous promets que le prochain film sera beaucoup plus fou et risqué que celui-ci."* Il est comme ça, Albert Serra, provocateur, séditieux, un peu crâneur, résolument sale gosse. On l'admire ou on le déteste, mais son cas – et ses films – ne supportent pas la demi-mesure, les compromis. Lui-même, dans l'exercice de l'interview auquel il prend un malin plaisir, ne s'embarrasse pas trop de modération : à propos du cinéma espagnol, il nous dira que *"tout est nul"*, sauf lui, puis ajoutera que les acteurs professionnels sont *"de vrais débiles"* et que rien ne l'effraie plus que *"le succès public"*.

Face à un tel caractère, il faut donc tenter de démêler le vrai du faux, la frime dandy de la franchise, pour ne garder que l'essentiel : la voix singulière et novatrice d'un réalisateur qui détonne, qui rompt avec la politesse générale d'un milieu pour lequel il n'a que très peu de sympathie. *"Le cinéma est un monde conservateur, ennuyeux, pourri par l'argent, où les artistes sont pour*

la plupart de grands bourgeois... La question que je me pose, c'est comment conserver mon indépendance, ma liberté, tout en évitant de devenir invisible."

Depuis qu'il est apparu au cinéma au milieu des années 2000, Albert Serra a mis un point d'honneur à ne surtout rien faire comme les autres. On lui demandait de recruter des acteurs professionnels ? Il tournait avec des potes d'enfance et des types repérés dans la rue. Ses producteurs lui réclamaient des scénarios ? Il gribouillait quelques pages qu'il s'emploierait plus tard à brûler. Un art terroriste du détournement qu'il applique également aux sujets de ses films : des grandes figures mythologiques, des personnages illustres dont il s'amuse à réécrire l'histoire dans des ballades rêveuses et féeriques.

Après avoir revu et corrigé les mythes de Don Quichotte et des Rois mages dans deux superbes films repérés au Festival de Cannes, respectivement *Honor de cavalleria* (2006) et *Le Chant des Oiseaux* (2008), le cinéaste a cette fois-ci jeté son dévolu sur Casanova et Dracula. Deux héros antagonistes de la littérature qu'il réinvente et confronte dans *Histoire de ma mort*, une longue et capiteuse déambulation en costumes qui va et vient entre le grotesque et le sublime. *"Pourquoi je m'inspire toujours des mythologies ? Peut-être parce que le contemporain ne m'intéresse pas tellement, dit-il. Le réalisme au cinéma, c'est un manque de courage, une facilité. Je préfère le fantasme, la fiction, inventer mon propre monde à partir de mythologies célèbres, comme ce que faisait Warhol avec les icônes pop."* ►

Dans *Histoire de ma mort*, je voulais opposer deux univers : celui de Casanova, du XVIII^e siècle hédoniste et sensuel, et celui de Dracula, le XIX^e siècle romantique, plus dark. Un ami m'a dit un jour que c'était un film sur la beauté de l'horreur et l'horreur de la beauté. J'aime assez la formule."

Il ne faudra donc pas s'attendre ici à une relecture fidèle des aventures du libertin et du vampire : ce qui intéresse Albert Serra, c'est l'espace entre les lignes de l'histoire officielle, cette zone vierge où il peut laisser libre cours à ses expérimentations formelles et son imaginaire délirant. Un long travail de recherche qui a débuté dès le moment du tournage, des semaines d'improvisation, d'excès et de chaos organisés selon une méthode que le cinéaste compare à une performance d'art contemporain. Sur ses plateaux épiques, partagés entre la France et une forêt roumaine, Albert Serra a filmé plus de 400 heures de rushes sans discontinuer, laissant ses acteurs libres de réinventer les quelques pages de dialogues qu'il leur soumettait. "Il ne respecte aucun plan de tournage, aucun impératif, observe son ami, le poète catalan Vicenç Altaió i Morral, qui incarne Casanova. C'est assez cruel à vivre pour nous : il ne donne pas d'indication, sauf en Roumanie, où il m'a expliqué comment échapper aux ours, et nous laisse improviser, parfois jusqu'au lever du jour." Son acteur fétiche, Lluís Serrat, se rappelle lui aussi d'un tournage "épuisant", des scènes que l'on reprend sans cesse, des accidents techniques et de ces "folles" traversées en forêt la nuit, toute l'équipe perchée sur des camionnettes instables.

Voilà précisément ce qui motive Albert Serra : l'inconfort, le goût du risque. "J'ai besoin de me sentir en danger, sans quoi je ne vois pas l'intérêt de faire du cinéma, confie-t-il. Ça m'est impossible de partir d'un scénario précis, de suivre une structure narrative bien définie, toutes ces choses qui font obstacle à l'enthousiasme et l'expérimentation. Je préfère avancer au ressenti sur un tournage – quitte à rater certaines scènes –, privilégier l'impromptu, la mystique du moment."

"on a perdu notre fascination pour le risque et les formes aventurières, ce qui nous faisait aimer et défendre les artistes singuliers"

C'est "une question d'attitude", insiste Albert Serra, qui dit tenir son tempérament du rock plus que du cinéma. "Le rock, c'est une énergie qui me correspond davantage, même dans la manière de faire des choix. Tourner avec des acteurs amateurs, avec des chefs opérateurs qui n'ont jamais touché à une caméra de leur vie, c'est ce qui empêche l'académisme, ces automatismes qu'on enseigne dans les écoles de cinéma. Les Grateful Dead ou les Ramones, eux, n'ont pas été à l'école pour inventer leur propre langue..."

La seule école dont le cinéaste veuille bien se reconnaître, c'est celle des plus grands artistes catalans du XX^e siècle : Gaudí, Foix, Miró et plus encore son modèle absolu, Salvador Dalí, dont il admire "le sens aigu de la liberté de son imagination". Albert Serra est né et a grandi à l'ombre de ses héros, dans la petite ville de Banyoles au nord-est de la Catalogne, où il a forgé son caractère insurgé, selon son ami Vicenç Altaió i Morral : "Il y a dans cette région une identité qui échappe à tout ce que la modernité a produit de pire : le libéralisme, la surveillance, la technocratie... Albert est resté proche de cette conception de la culture, de cette forme d'incorrection."

D'où peut-être sa manière de ne rien prendre vraiment au sérieux, et surtout pas le cinéma, auquel il avoue s'être converti par simple "amusement". "J'étais un enfant cinéphile mais la question de faire des films ne s'était jamais posée, dit-il. C'est après mes études de littérature et d'arts à Barcelone que j'ai commencé à y penser. Je n'avais pas d'argent à l'époque, alors je travaillais les étés comme maçon pour gagner ma vie tout en bricolant des films à côté. Je ne me voyais aucune perspective dans ce milieu lorsque, de manière inattendue, le Festival de Cannes a sélectionné *Honor de cavalleria*. Ce qui m'a sauvé."

Aujourd'hui, Albert Serra sait très bien qu'il est à un moment décisif de sa carrière. Récompensé en festival, récemment invité par le Centre Pompidou à réaliser un film-installation de plus de cent heures (*Les Trois Petits Cochons*), il est aussi de plus en plus controversé auprès d'une frange de la critique, qui lui reproche de se complaire dans sa radicalité. "Je ne veux pas être pessimiste mais j'ai l'impression qu'il faut s'adapter à quelque chose de plus accessible pour le public, de plus commun, regrette-t-il. On a perdu notre fascination pour le risque et les formes aventurières, ce qui nous faisait aimer et défendre les artistes singuliers." Il semble en tout cas prêt à bousculer un peu son cinéma, puisqu'il débutera très prochainement le tournage d'un film inscrit dans notre époque, une satire sur le milieu de l'art contemporain. Pour l'heure, il doit regagner l'Espagne et nous conseille en partant de lire une revue dans laquelle figure un texte sur Dalí, "le meilleur jamais écrit à son propos", assure-t-il. L'article, évidemment, est signé Albert Serra. ■

Lire aussi la critique du film p. 70



un retour à l'état primitif qui voit Casanova succomber aux forces des ténèbres sous l'influence du comte des Carpates

Histoire de ma mort d'Albert Serra

Le cinéaste catalan ose le cross-over Casanova vs Dracula dans un trip contemplatif foudroyant de beauté.

Un conseil, d'abord. A ceux qui ne jurent que par le cinéma utilitaire, par les récits linéaires et leurs enchaînements implacables de causes et d'effets, par la nécessité et la transparence d'un discours, à ceux-ci, fuyez *Histoire de ma mort*. Tout dans le nouveau film du Catalan Albert Serra vous fera horreur : ses plus de deux heures de déambulations rêveuses et oisives, ses personnages strictement indéchiffrables ou encore sa manière de ne rien distinguer vraiment. Les esprits moins rétifs pourront à l'inverse apprécier ce que le cinéma

n'ose ou ne peut plus produire si souvent : de la fascination, du danger, de l'impromptu et du style, enfin.

Dans la continuité de ses deux précédents films, les superbes *Honor de cavalleria* et *Le Chant des oiseaux*, Albert Serra persévère dans l'arte povera et s'approprie ici une figure mythologique dont il entreprend de raconter le versant apocryphe, en l'occurrence le célèbre libertin Casanova. On le découvre vieillissant et fatigué, livré dans son château XVIII^e siècle à ses préoccupations ordinaires : boire, manger, lire, converser sur les droits de l'homme, baiser et déféquer tout en hurlant de plaisir.

Histoire de ma mort aurait pu s'arrêter là, au seuil de la chambre de Casanova, à ce chapelet de scènes jubilatoires ou inconfortables qui assument une sorte d'idéal punk de la gratuité, de beau geste sans conséquence. Mais Albert Serra a de plus grandes ambitions et entraîne son héros licencié dans un road-movie contemplatif qui le mène jusqu'en Transylvanie, où il se confronte à un autre héros littéraire, Dracula en personne. Du libertin au vampire, de l'hédoniste érudit au monstre occulte, des Lumières au siècle du romantisme, c'est le glissement entre deux mondes, deux époques et deux régimes esthétiques que met en scène *Histoire de ma mort* dans un dépouillement absolu. Composé de blocs séquentiels à l'effet d'envoûtement inouï, il dessine ainsi un lent mouvement de dérive, un retour à l'état primitif qui voit Casanova succomber aux forces des ténèbres sous l'influence du comte des Carpates.

Sur cette piste du film de possession, lointainement inspirée de l'imaginaire horrifique, Albert Serra déploie une atmosphère de terreur lo-fi et apporte quelques nuances noires à son cinéma, ici presque entièrement délié de la verve bouffonne que manifestaient ses précédents longs métrages. Il radicalise son geste, exclut toute séduction, au risque d'une certaine raideur, et atteint en même temps une maestria formelle saisissante, qui l'inscrit dans la famille des grands filmeurs hantés, de Béla Tarr à Alexandre Sokourov. Ce sont des longues scènes de sacrifices d'animaux saisies sous la lueur du feu, des natures mortes évoquant la peinture flamande, des jeux d'ombres et ce noir profond qui aspirent la mise en scène d'Albert Serra, un cinéaste vaudou dont les visions macabres imposent durablement leur charme vénéneux. **Romain Blondeau**

Histoire de ma mort d'Albert Serra, avec Vicenç Altaió, Lluís Serrat (Esp., Fr., 2013, 2 h 28)
lire aussi le portrait d'Albert Serra p. 64



Dépouiller les mythes, telle est la démarche d'Albert Serra depuis *Honor de cavallería*, variation minimaliste sur Don Quichotte, et *Le Chant des oiseaux*, autour des Rois mages. Cette fois, le jeune cinéaste espagnol fait halte dans le xviii^e siècle prérévolutionnaire de Casanova. *Histoire de ma mort*, clin d'oeil à ses Mémoires (*Histoire de ma vie*), imagine sa fin dans la splendeur décatie d'un château suisse, puis aux confins des Carpates.

Le héros est aussi fardé que Donald Sutherland dans la vision de Fellini. Mais si le maître italien entendait démasquer un « play-boy de province », Albert Serra fait de Casanova un érudit subversif, sombre et exubérant, passionnément rationaliste et païen. Il faut le voir manger, avec cet appétit vorace, cette façon d'enfouir son visage dans le fruit, se repaître autant du geste que du goût. Les clairs-obscurs à la Rembrandt révèlent une opulence funèbre — truites, faisans, grenades en corbeille, vin noir... La lumière est tour à tour caressante et froide, et la bande-son accentue la sensualité. Entre deux discussions philosophiques, le vieux libertin s'amuse, le nez dans les fesses d'une femme.

Lorsque Casanova s'aventure dans les contrées de Dracula et que les Ténèbres commencent à défaire les Lumières, la narration se délite, hélas. Le film perd de sa fièvre pour tendre vers l'abstraction. Comme si Serra était arrivé à l'os et que la chair, soudain, manquait.



Casanova dans la nuit

Histoire de ma mort, d'Albert Serra, film à thèse.

Les deux précédents longs métrages du Catalan Albert Serra, *Honor de Cavalleria* (2006) et *le Chant des oiseaux* (2008), se caractérisaient autant par leur économie de moyens que par la fascination visuelle qu'ils déclenchaient. Des films qui alliaient les contraires : jansénistes et baroques, puissamment matérialistes (chantant la beauté des éléments – la terre, l'eau, le ciel...) et dotés d'un souffle spiritualiste.

Histoire de ma mort ne se situe pas à rebours. Bien au contraire, ce troisième film affirme davantage la direction déjà prise par le cinéaste, on oserait même dire qu'elle l'explicite.

Albert Serra raconte ici comment un Casanova vieillissant (formidable Vincenç Altaïo), se gavant de nourriture, davantage fier de sa défécation que de ses exploits sexuels, est happé par le monde inquiétant et souterrain de Dracula (Eliseu Huertas), et même vampirisé par lui. Autrement dit : comment un homme emblématique du libertinage, expression forte du rationalisme triomphant au siècle des Lumières, est terrassé par les forces occultes et nocturnes.

La thèse, sans être nouvelle (Fellini, dans son *Casanova*, ne disait pas autre chose, mais avec quelle folie !), veut signifier quelque chose de notre époque. Paradoxalement, le « dandy » Albert Serra, souvent accusé d'ésotérisme, affirme ici une ambition idéologique. Au-delà de sa beauté plastique, *Histoire de ma mort* ne retrouve pas la même force que *Honor de Cavalleria* et *le Chant des oiseaux*, par défaut d'innocence.

» Christophe Kantcheff

ÉDITO

Images mobiles
On Moving Images

Albert Serra, que nous avons rencontré à la suite de sa rétrospective au Centre Pompidou, y sera à nouveau présent le 25 octobre pour une séance exceptionnelle avec André S. Labarthe et Claire Denis, et le 26, pour une nuit « d'insomnie » en compagnie de Hans Ulrich Obrist. Son film, *Histoire de ma mort*, qui vient d'être primé à Locarno, sort en salles ces jours-ci. L'an dernier, depuis Cesset où il participait à la Documenta, Serra a tenu une chronique pour *La Vanguardia*. Nos lecteurs en trouveront quelques pages sur notre site Internet, mais il nous a semblé intéressant d'en extraire aussi les lignes qui suivent, qui posent le problème de l'image mobile dans les expositions, et qui peuvent aussi bien se lire après une visite de la Biennale de Venise...

« Je suis allé voir les installations vidéo de William Kentridge et de Allora&Calzadilla, qui durent vingt minutes chacune, et j'ai pu remarquer pendant que j'y étais que tout le monde partait avant la fin. Plus tard, au cours d'une discussion à leur sujet, je me suis rendu compte que mes interlocuteurs ne les avaient pas vues en entier, eux non plus. Certains inventaient des éléments de la pièce dans un tel élan de passion que je suis persuadé qu'ils finissaient par les prendre pour vrais. J'eus moi-même du mal à rester jusqu'à la fin. Je pensais que c'était parce que les œuvres ne m'intéressaient pas. Je crois à présent que ces œuvres sont créées pour être vues de façon fragmentée : entières, elles ne valent rien. Quand bien même elles eussent été plus courtes, cinq minutes seulement, le spectateur ne serait pas resté. Si on les regarde patiemment dans leur durée, nous ne sommes témoins que de leur vacuité. [...]

« J'avais vu dans le catalogue et dans d'autres publications des images de quelques œuvres qui me semblaient très intéressantes. J'ai pu attester de leur pertinence... mais elles rendent mieux sur le papier que dans la réalité. J'eus la même impression qu'avec les vidéos : elles ne sont pas conçues pour être appréciées en tant qu'objet physique. C'est à travers leur reproduction (en termes de communication ?) qu'elles nous fascinent. Jusqu'à présent, la reproduction a servi à camoufler les aspérités et imperfections ; maintenant, elle sert également à cacher le fait que ces œuvres n'en ont pas. Elles sont bien plus pauvres en vrai (si on analyse minutieusement l'objet) que dans l'esprit (où elles exercent une puissante influence inquisitrice) : elles fonctionnent donc moins par suggestion que par pression. C'est une nouvelle sensation, conforme à leur nature. Ces œuvres sont en effet nées pour être reproduites (par conséquent, l'effet sur le spectateur n'est pas productif, mais « reproductif »), et pour être vues autrement, mais avec l'intelligence de ne jamais tomber dans le "graphic design", impenétrable par définition. »

Albert Serra

artpress

ALBERT SERRA INTERVIEW PAR J. HENRIC
DÉBAT : L'ART DOIT-IL ÊTRE PERTINENT ?
PIERRE HUYGHE INTERVIEW PAR K. STORR
RITTY FRANK : SEBASTIAN RIVAS
QUATRE ARTISTES FACE À PROUST
PROUST CONTRE COCTEAU
P. MURRAY T. CLERIC J.-A. UGÈRE



Albert Serra, whom we spoke to shortly after his retrospective at the Pompidou Center, is back there on October 25 for a special event with André S. Labarthe and Claire Denis, and on the 26th for an "insomniac night" with Hans Ulrich Obrist. His latest film, *The Story of My Death*, winner of the Golden Leopard at Locarno, is on general release. Last year, Serra wrote a chronicle for *La Vanguardia* from Kassel, where he was taking part in Documenta. Excerpts can be found on our Web site, but here we would like to offer a few lines about the problem of moving images at exhibitions, which also apply to the Venice Biennale.

"I went to see the video installations by William Kentridge and Allora&Calzadilla, each lasting twenty minutes, and I noticed that everyone left before the end. Discussing these pieces later, I realized my interlocutors hadn't seen them in full either. Some even made bits up with such passion that I'm sure they came to think they were real. I myself found it hard to stay until the end. At the time I thought it was because the works didn't interest me. Now I think that these works were made to be seen as fragments: complete, they are of no interest. Even if they were shorter, only five minutes say, spectators still wouldn't have stayed. If we watch them patiently all the way through, all we see is their vacuity. [...]

In the catalogue and other publications I saw images of several works I found very interesting. I could see their point, but they looked better on paper than in reality. I had the same impression as with the videos: they are not made to be appreciated as physical objects. It is in reproduction (in terms of communication?) that they fascinate us. Up to now, reproduction served to camouflage rough edges and imperfections; now, it also hides the fact that these works don't have any. They are much poorer in reality (if you analyze the object closely) than in the mind (where they have a powerful probing effect): they therefore work less by suggestion than by pressure. This is a new sensation, which reflects their nature. These works were indeed made to be reproduced (consequently, the effect on the viewer is not productive but "reproductive") and to be seen in a different way, but with sufficient intelligence never to lapse into "graphic design," which is impenetrable by definition."

Albert Serra
Translation, C. Penwarden

ALBERT SERRA

histoire de ma mort

entretien par Jacques Henric

artpress.com



Le film du réalisateur catalan Albert Serra, *Història de la meua mort*, librement inspiré de la fin de la vie de Casanova et du mythe de Dracula, vient de remporter le Léopard d'or au Festival de Locarno. Le Centre Pompidou avait présenté une rétrospective de ses films du 17 avril au 12 mai derniers. Albert Serra est l'auteur, notamment, de deux longs métrages : en 2006, *Honor de cavalleria* (d'après le *Don Quichotte* de Cervantès), et l'admirable *Chant des oiseaux*, sorti en 2008 (un film en noir et blanc où l'on suit la longue errance des Rois mages vers Bethléem). En 2012, il réalise pour la Documenta de Cassel un film de cent une heures, *les Trois Petits Cochons*, qui est un essai sur l'histoire de l'Allemagne. Parmi d'autres courts ou longs métrages, signalons son drôle et émouvant *le Seigneur a fait pour moi des merveilles*.

Artaud prédisait en 1949 : « Le cinéma se rapprochera de plus en plus du fantastique, ce fantastique dont on s'aperçoit de plus en plus qu'il est en réalité tout le réel, ou alors il ne vivra pas. » Dans un essai, *Propos sur le cinéma*, Clément Rosset définissait le fantastique non comme la « contradiction du réel » mais comme sa « subversion ». Avec *Història de la meua mort*, ce rebelle qu'est Serra vient à nouveau de mettre à mal un certain cinéma (tout le cinéma ?) sourd à la mise en garde d'Artaud, et plus profondément d'ébranler une logique qui étaye la parole et la pensée, voire un ordre du monde.

L'entretien qui suit a été réalisé à la mi-août. Albert Serra, de sa Catalogne espagnole nous avait rejoints à moto, Catherine Millet et moi, dans notre Catalogne française.

J.H.

■ Comment t'est venue l'idée de ce film ?

Par hasard, comme tout ce qui m'arrive. J'étais en Roumanie pour mon film *Honor de cavalleria* et un producteur roumain m'a dit après l'avoir vu : « Tu dois faire la même chose avec Dracula. » Je suppose qu'il faisait référence au thème de la démythification... Au début, l'idée m'a semblé absurde, une blague, parce que ce sujet ne m'intéressait absolument pas – je n'ai jamais vu de film fantastique ou d'horreur. Mais petit à petit, l'idée a fait son chemin. Je pensais pouvoir l'aborder de manière complètement artistique, plus formaliste. J'ai tenté de lire le livre de Bram Stoker, mais je n'y suis pas parvenu ; c'était très ennuyeux. J'avais néanmoins précédemment lu un livre de Ralf-Peter Martin sur Vlad l'Empaleur qui m'avait plus intéressé parce qu'il me rappelait le livre de Bataille sur Gilles de Rais. Et même si ces livres n'ont finalement eu aucune influence sur le film, ils ont tout de

même permis d'en légitimer l'idée dans mon esprit. Il se trouve que je lisais les mémoires de Casanova à cette époque, et sans bien savoir pourquoi, j'ai relié ces deux personnages. Il m'a semblé original de créer un épisode dans la dernière période de l'existence de Casanova qui expliquerait sa fin (laquelle n'est pas dans *Histoire de ma vie* et qui par conséquent constituait un espace vierge pour créer une fantaisie pure) ; de plus, je voulais que ce soit véritablement crépusculaire et décadent, fidèle à l'esprit de ses dernières années, mais d'une manière différente. Je me suis aussi rendu compte que ce serait beau parce que les deux personnages partageaient certains points communs relativement récurrents : le plaisir, le désir, la nuit...

LA BEAUTÉ DE L'INJUSTICE

Dirais-tu que le thème du film est le désir et sa satisfaction ?

Effectivement, mais aussi l'hypocrisie. Tu as peut-être remarqué que dans le film, on ne sait jamais ce que désirent réellement les personnages, où se termine le désir mondain, vaniteux, et où commence le désir profond ; où se termine le calcul et où commence la fatalité. D'où tirent-ils la véritable satisfaction, le véritable plaisir... même pour Casanova, qui passe instantanément du rire aux larmes ? Ce n'est que lorsque j'ai vu le film terminé en projection que, et malgré le fait d'avoir moi-même réalisé le montage pendant un an et demi, j'ai remarqué un petit détail qui n'est pas précisément anodin : les scènes de conquêtes sexuelles de Casanova sont toutes désagréables, quelque chose de machinal, la merde dans la bouche, les anneaux avec du sang, le verre brisé... et en revanche, il semble que ce soit dans la douleur des morsures et la possession que les femmes trouvent leur plaisir ; il semble que se soit là que se trouve la véritable jouissance... Ce ne sont pas seulement deux atmosphères, deux mondes qui s'opposent, le monde sensuel, léger, mondain, rationaliste, communicatif du 18^e siècle et le monde romantique, obscur, sexuel, violent, ésotérique du 19^e... Ce sont deux systèmes de valeurs : l'un fondé sur la liberté, l'autre, celui de Dracula, sur le contrôle, le pouvoir, sur le je. Et donc en regardant le film, je me suis rendu compte que le second est peut-être plus attirant et captivant, du moins pour les femmes [rires]. À la fin de la projection, un de mes amis m'a dit : « C'est un film sur la beauté de l'horreur mais aussi sur l'horreur de la beauté », une observation très belle et intelligente. Mais je l'ai poussée plus loin, dans la mesure où je pense que c'est un film sur l'injustice de la beauté, mais aussi sur la beauté de l'injustice. La seconde partie de la phrase fait un peu peur, n'est-ce pas ? Bien que dans le film, le mal soit quelque chose de latent, sans beaucoup de substance, me semble-t-il.

As-tu réalisé que les scènes de se Dracula étaient toutes négatives ? Tais-tu avec un scénario ? Et est-ce c'était voulu au montage ?

Oui, j'avais un scénario, que j'ai plus ou respecté dans son concept, parce qu'il sert de plan de travail pour avoir quelque chose à faire chaque jour, mais rien de plus. Je tourne énormément ; dans ce cas j'avais 440 heures de rushes, et tu peux générer l'infinité des combinaisons possibles : quoi faire des milliers de films. C'est la chose pour le contenu de chaque scène : beaucoup de pellicule et je peux donc le durer une minute ou une heure. La chose avec les dialogues, dans la mesure où je les retravaille beaucoup pendant le montage, mais sans me répéter, et je peux au montage combiner presque toutes les phrases les unes aux autres. Je commence à travailler (que ce soit sur un dialogue, une scène ou la structure du film) et lorsque je suis fatigué, au terme de deux ou trois jours de travail intense, je le laisse de côté. Et je reviens que très rarement. Cela m'est très utile pour les dialogues. Comme les combinaisons sont infinies, je peux associer n'importe quelle question à n'importe quelle réponse, et la phrase qui est entendue à la fin du processus existe pour la première fois dans la réalité : personne ne l'a prononcé ainsi auparavant, personne ne l'a pensé ainsi, il n'était pas ainsi avant cet instant. Lorsque je suis fatigué, et fatigué, je n'y reviens plus jusqu'à ce que le film soit terminé, et c'est alors la première fois que les dialogues sont prononcés de cette manière. Il y a quelque chose de « performatif » dans cet exercice, car c'est un moment unique qui naît au visionnage. C'est assez banal de dire que les films sont écrits ou se découvrent au montage. Dans mon cas, je vais au-delà. Ils naissent au visionnage parce que ce qui est donné à voir lors de la première projection ne s'est jamais véritablement produit ou reproduit, ni même véritablement. Si nous ajoutons à cela que j'ai écrit *histoire de ma vie* je n'ai fait d'essais et que j'ai travaillé qu'avec des acteurs non professionnels... Tout dans mes films est une « performance » permanente, et, pour moi, c'est le seul moyen pour que certaines idées philosophiques qui sont en germe dans le scénario puissent s'incarner à l'écran de manière organique, spontanée, sans paraître préfabriquées. Donc, devant le choix des possibilités, je ne sais même pas moi-même quoi ressemblera la version finale du film ; par conséquent, il n'est pas étonnant que je ne me sois pas penché sur ce détail : la performance est elle aussi performative. Et travaillée de cette manière est en outre beaucoup plus amusant ; l'humour, le ludique, et plus encore l'ironie apparaissent de manière naturelle. Aucune « performance » n'est sérieuse, un jeu.



LE POINT DE VUE DE DRACULA

Justement, à propos de cette organicité : elle est très présente au début du film dans les corps, la nourriture, la merde, le paysage, les animaux, etc. ; mais elle disparaît petit à petit ; tout d'un coup, la caméra continue de filmer, mais le point de vue n'est plus le même.

Effectivement, au début, il y a la vie quotidienne, le côté sauvage qui émane du fait que tout peut se passer dans une scène, et cela renvoie à mes précédents films ; mais petit à petit, subrepticement, au travers de petits détails, les choses changent. La vie s'en va, il n'y a déjà plus de contact physique entre les objets (les fonds tendent à dispa-

raître) et la trame devient aussi plus abstraite ; le monde de Dracula commence à prendre le contrôle du film et tout se passe dans sa tête, c'est peut-être son point de vue. Il ne mange plus, il ne chie plus ; désormais, il ne peut que mordre (sans avaler) et boire (du sang).

C'est sûr, les corps ont disparu, et les images apparaissent. La vie s'en va mais la caméra continue de filmer. Quoi ? Les ombres de la vie, la nuit. C'est beau parce que cette dichotomie, les actrices l'élaborent de manière subtile, très sophistiquée et ambiguë. Elles ont perdu leur innocence avec Dracula, avec Casanova, mais artistiquement, elles continuent d'être vierges.



Même si l'innocence pure continue d'être incarnée par Lluís Serrat, le domestique de Casanova, le Sancho de ton premier film, avec ses gestes, sa pureté... C'est très émouvant.

Il est le témoin, et en même temps le symbole de l'innocence conservée, et, aussi travaillé et manipulé que soit le film, la force motrice de son cœur est la sensibilité et la curiosité. Dans un contexte plus élaboré, entre les joueurs, les femmes, Dracula, le diable, où il semble être la victime de tout et où tout le dépasse, il continue d'agir de la même manière instinctive. C'est un symbole de mon cinéma, de ma personne. Tout s'écroule, tout se corrompt autour de lui, mais lui, il reste propre, c'est sa nature artistique, comme la mienne. Et effectivement, c'est très émouvant de voir qu'au fond, ils sont tous âgés et habiles, mais lui est le plus jeune, et sa candeur demeure tout autant précise que blessante. Son rôle dans le film est une métaphore de moi-même en tant qu'artiste ; il exprime le fait que l'illusion est en toute chose (au sens que donnait Baudrillard à ce terme).

L'acteur qui joue Casanova est aussi très impressionnant. Comment l'as-tu rencontré ?

Encore une fois, par hasard. Vicenç Altaió est écrivain et commissaire d'expositions ; il dirigeait un musée à Barcelone ; je crois qu'il a collaboré avec Catherine [Millet] dans le cadre d'une exposition sur Dalí. Je le connaissais peu, mais je trouvais que son profil ressemblait un peu à celui du vrai Casanova. J'ai eu de la chance, il est unique, et parfois même véritablement génial. Il ressemble à un satyre, un être dont se dégage quelque chose de satanique au gré du film (cette façon de rire avant de sauter par la fenêtre !) mais toujours avec subtilité, avec des fluctuations naturelles. Son personnage aussi naît au visionnage du film. Comme la majorité des acteurs de mes films, il ne sait même pas ce qu'il a fait. En dépit de sa culture, il est inconscient, comme Casanova.

Je suis étonné de constater qu'à la suite de certaines de tes œuvres dont le fond était religieux, plus précisément catholique, un catholicisme assez singulier, celle-ci est sacrilège.

C'est le cas, mais d'une manière plus émouvante, parce qu'au 18^e siècle, nous sommes au début d'une éventuelle substitution de la religion par quelque chose que l'on croyait plus vrai, le pouvoir de la raison. De la même manière que le thème de la religion dans l'art, avec le romantisme, sera remplacé par l'art lui-même en tant que sujet. Où est le pouvoir éternel, inextinguible, dans la religion ou dans l'art ? Dans mon cœur, l'art est la seule compétence du catholicisme. Nous verrons au moment décisif. Mais pour l'instant, je crois



que le côté sacrilège du film se justifie parce qu'il est amusant. Ce sont des idées, mais incarnées, puisqu'elles naissent toutes d'actes qui se voient et se disent dans le film; il n'y a rien de théorique. La littérature est au cœur de mon cinéma, mais il n'y a rien de « littéraire » dans mes films. Cela ne se voit pas mais se ressent. C'est le pouvoir des authentiques images en mouvement, dont le sens ne peut être figé, qui bougent durant le temps de la projection et avec la vie qui l'accompagne.

DALÍ EST UNIQUE

Tu avais presque exclusivement travaillé avec des personnages masculins dans toutes tes œuvres, y compris dans les

pièces pour musées. Ici, les personnages féminins sont très importants...

Oui, et je n'ai noté aucune différence. C'est surprenant, pour moi aussi, mais la magie est la même.

Quelles ont été tes influences? Quels réalisateurs?

Chez les réalisateurs, seulement Dalí, Buñuel, Carmelo Bene et Warhol, des personnes inimitables dont l'influence est par conséquent inutile ou impossible. Avant, je regardais de vieux films, mais j'ai tout effacé de ma mémoire, je les ai détruits parce que cela ne me servait à rien. Ce fut une lamentable perte de temps, de les voir bien sûr, pas de les effacer,

ce qui fut très rapide. Seules la littérature, la musique, et les premières avant-gardes du 20^e siècle m'ont inspiré, mais jamais dans le contenu de ce que je fais, qui m'est propre, seulement dans l'attitude. Mais d'un point de vue plus intime, je dois admettre que Dalí m'a profondément influencé et de manière authentique. Surtout par son mélange de spontanéité et d'artifice extrêmes, vers lequel je tends naturellement, et je crois qu'il y a un peu de cela dans mes films aussi. Il faut reconnaître qu'en termes d'attitude, de subversion et de fantaisie, Dalí est indiscutablement unique et inoubliable.

Dalí me fait penser au thème de l'argent. Est-il aussi présent dans le film?

Oui, c'est une présence occulte, comme le mal, mais aussi constante. J'aime bien, et il y a beaucoup de dialogues et quelques gestes dans la première partie du film, mais aussi dans la seconde, qui se réfèrent à l'argent et à son pouvoir, à son pouvoir de corruption. C'est un thème qui me plaît parce l'argent c'est comme Dieu: apparemment les gens l'adorent, mais à cette époque, cela se faisait en secret. De nos jours, c'est beaucoup plus visible, mais auparavant, son culte avait quelque chose de religieux que, je crois, le film capte. C'est plus évident avec l'alchimie, la transformation de la merde en or, c'est vrai; mais pour moi, ce qui me fascine réellement sont les références à l'argent en billets dans les dialogues. Ces références sont magiques, véritablement esthétiques.

Comment envisages-tu ton avenir, tes nouveaux projets? Dans la continuité, ou dans la rupture?

Lorsque lors d'une soirée chez Dalí, un verre ou une assiette tombait par terre et se brisait, Gala disait en espagnol: « Si rien ne se cassait, rien ne vaudrait rien. » Ce qu'elle voulait dire c'est que pour comprendre la valeur des choses, certaines doivent se casser et disparaître. Par conséquent, la rupture, toujours la rupture. ■

Traduit de l'espagnol
par Frédérique Destribats

Né à Banyoles en 1975, Albert Serra est un réalisateur catalan. Il est diplômé en philologie hispanique et en théorie de la littérature. Il écrit des pièces de théâtre et présente son premier film, *Crespià*, en 2003. *Història de la meua mort* est son sixième long métrage.

« Histoire de ma mort » / "The Story of My Death"

Page de gauche, de haut en bas/page left, from top:

Claudia Robert et Vincenç Altsio (Casanova),

(Ph. Román Yfán); Eliseu Huertas (Dracula)

Cette page, de haut en bas/this page, from top:

Montse Triola (Ph. Román Yfán)

Noelia Rodenas et Lluís Serrat. (Ph. Bego Azorín)



Cinéma – Albert Serra



***Histoire de ma mort* met en scène l'incroyable rencontre de Casanova et de Dracula. Un film morbide et burlesque d'une sublime étrangeté qui a remporté le Léopard d'or du Festival de Locarno.**

PAR OLIVIER JOYARD

144

Parvenu au crépuscule de sa vie, comment l'illustre Casanova a-t-il affronté l'inéluctable ? Dans quels lieux, avec quelles femmes, quels compagnons ? Quelles odeurs l'entouraient, quelle lumière l'éclairait, à quoi ressemblait sa respiration ? Et ses mains... qu'aimaient-elles effleurer ? Ce genre de questions, inutiles et essentielles, personne d'autre qu'Albert Serra ne se les pose. Nul autre que lui ne possède la folie nécessaire. Le cinéma, bon élève, semble désormais occupé à travailler sur sa propre histoire, à produire indéfiniment du même. Au contraire, le réalisateur espagnol tente un passage en force inouï : tout recommencer à zéro, faire comme si cet art centenaire pouvait se réinventer, à partir de rien d'autre que l'expérience humaine profonde et la sensation aiguë du monde.

Durant les dix dernières années du *xvi^e* siècle, il est établi que Giacomo Casanova a écrit ses *Mémoires* en langue française. Un ouvrage résumant le siècle des Lumières dont l'auteur a traversé de manière tumultueuse les trois derniers quarts. Intitulé *Histoire de ma vie*, le livre a été longtemps censuré. Il est réapparu sous sa forme définitive au cours du *xx^e* siècle et fait maintenant partie des trésors de l'histoire littéraire – le manuscrit original a été acquis par la BnF en 2010 pour plus de sept millions d'euros grâce au soutien d'un mécène anonyme. Mais de la haute culture, Albert Serra se fiche. Son sujet se situe ailleurs. Il n'a pas tenté de suivre les traces de Casanova, ni de réaliser une adaptation des *Mémoires* du maître. Son film, troisième long-métrage de sa jeune carrière, s'appelle *Histoire de ma mort*. Plutôt qu'un commentaire, Serra invente un envers à l'œuvre de Casanova, une réécriture à la fois fidèle et destructrice.

Tout commence en Suisse pour se terminer dans les Carpates, lorsque Casanova croise la route d'un redoutable concurrent dans le domaine de la jouissance : Dracula. En réalité, Casanova fut bibliothécaire au château de Dux, en Bohême. Mais qu'importe. Un libertin et un vampire forment un beau casting. C'est dire les hauteurs auxquelles plane Serra en organisant le face-à-face. Les figures imposantes ne lui font pas peur. Son premier long-métrage *Honor de cavalleria* (2007), proposait une nouvelle vision de Don Quichotte. Son deuxième, *Le Chant des oiseaux* (2009), mettait en scène les Rois mages. Serra a développé

une approche du cinéma qui laisse peu de place aux conventions du récit bien ordonné. L'ennemi ? La dramatisation et la caractérisation des personnages. Autant dire l'ensemble de la production planétaire. *"Je n'aime pas le monde contemporain"*, assène opportunément Serra en interview. Il préfère poser la caméra et laisser la matière du réel s'imprimer à l'écran. Il filme les hommes, la nature, la poussière qui scintille sous l'effet de la lumière. À propos de son deuxième film, Serra a noté que celui-ci contenait des paysages et des personnages dont il ne savait rien *a priori*. Cela lui semblait une manière parfaite de débiter un film. Certes, son Casanova porte des costumes d'époque, mais il ne ressemble en rien à la figure volubile dont Fellini a fait le portrait dans son film de 1976. C'est un homme lancé dans des activités quotidiennes que la caméra de Serra enregistre : boire, manger, jouer des femmes, penser. Son mot d'ordre est clamé au détour d'un – rare – dialogue : *"il faut expérimenter !"*

À la fois austère et sensuel, burlesque et morbide, *Histoire de ma mort* fait parfois penser aux films, pourtant très différents, des maîtres portugais Manoel de Oliveira et João César Monteiro. Le mot "radical", s'il n'était pas dévoyé, lui conviendrait. Il a obtenu cet été la reconnaissance du Festival du film de Locarno, qui lui a décerné le Léopard d'or. Mais cette récompense majeure changera-t-elle la vie d'Albert Serra ? Peu probable. Ce garçon de 38 ans, qui a grandi dans la même ville que Salvador Dalí, son modèle, trace son chemin sans se soucier du dehors. Les cinéphiles "hard-core" vénèrent ses allures de dandy à moustache, ses présentations de film déjantées, son militantisme "antibourgeois", comme son arrogance de rock star. Quand il ne tourne pas de film (*Histoire de ma mort* est son premier long-métrage de fiction depuis cinq ans), il est sollicité par le milieu de l'art. En 2012, le Catalan a tourné chaque jour de la Documenta de Kassel *Les Trois Petits Cochons*, une œuvre monumentale de deux cents heures consacrée à Goethe, Hitler et Rainer Werner Fassbinder. Qu'ont-ils en commun, mis à part d'être allemands ? Décidément, personne ne se pose les mêmes questions qu'Albert Serra.

Histoire de ma mort, d'Albert Serra. Sortie le 23 octobre.

Réflexions autour de Casanova et Dracula

PAR ALBERT SERRA

Le dernier Léopard d'Or du Festival de Locarno, *Histoire de ma mort*, raconte l'improbable rencontre entre Casanova et Dracula. L'un bavarde, mange, baise et rigole. L'autre détruit, corrompt, mord et tue. Deux façons d'envisager la vie ? Deux façons de pratiquer l'art délicat de la séduction ? Son auteur, Albert Serra, en tire des réflexions personnelles, où il est question d'argent, de religion, de possession, et même de Cristiano Ronaldo. Notes d'un cinéaste qui se voit en fabricant d'armes.

Je n'aime pas le personnage de Dracula et ses représentations au cinéma, je n'aime pas le cinéma fantastique. Il n'y a pas eu de bons Casanova non plus, juste quelques libertins intéressants, mais trop enfantins ou trop décadents, comme Mozart ou Valmont dans *Les Liaisons dangereuses*. C'est prévisible et chiant. Casanova est sensuel et rationnel. Tout pour lui peut être épuisé par le langage, il n'a même pas toujours besoin de passer à l'acte. Il est toujours dans le mouvement. Il dit : « *L'écriture est toujours devant toi, jamais en toi.* » Il refuse l'idéologie chrétienne et médiévale. Mon Casanova est dans la sensualité, mon Dracula, juste dans le mal, dans la possession sans finalité, il n'a pas de but concret. L'origine de Dracula m'intéresse davantage. Le vrai personnage historique c'est Vlad l'empaleur. C'est cette cruauté-là qui a un intérêt, celle qu'on retrouve dans les écrits de Bataille sur Gilles de Rais, bien davantage que dans des histoires fantastiques ténébreuses.

Oscar Wilde disait : « *Le mal est une notion inventée par les gens bien pour expliquer l'étrange charme des autres.* » Et c'est un peu ça, la confrontation entre Casanova et Dracula. Casanova incarne les valeurs du XVIII^e siècle. C'est un homme de dialogue et d'échange, un démocrate de l'esprit et du corps. Ce n'est pas un homme de conflit. Les femmes finissent

naturellement dans son lit. Dracula, lui, est dans la possession, il a davantage à voir avec Dom Juan. Il ne séduit les femmes que pour prouver qu'elles sont toutes corruptibles. Il cherche d'abord une victoire morale dont Casanova se fout royalement, car lui ne cherche que le plaisir. Dracula est dans le désir et le contrôle, dans la métaphysique. C'est comme un torero. Celui-ci ne tue pas le taureau pour qu'on lui dise que le travail a été bien fait. Il tue pour posséder et soumettre l'animal. C'est très espagnol. Proust disait que la possession sexuelle en tant que telle ne vaut rien. L'essence de la possession, c'est de posséder contre la volonté de quelqu'un. On ne possède jamais quelqu'un qui désire être possédé. C'est pour ça que les femmes dans mon film ne montrent pas de désir. Je n'ai jamais cru possible que quelqu'un comme Cristiano Ronaldo éprouve un quelconque plaisir à draguer des filles. Il n'a aucun mérite, ce n'est pas de la possession, c'est que dalle, puisque les nanas sont folles de lui avant même de le connaître. Quand Cristiano Ronaldo couche avec une fille, c'est comme jouer au docteur, c'est un mensonge. Il n'y a aucune séduction, ni possession.

DSK, Napoléon et Michel Houellebecq

Pour moi, la véritable représentation de la possession telle que je la comprends aujourd'hui, c'est Dominique Strauss-Kahn. Il n'est pas particulièrement charmant, il n'a finalement forcé personne du point de vue de la justice, ses attributs sont paraît-il loin d'être exceptionnels, d'après les déclarations d'une prostituée, et pourtant tout le monde le désire ! Il a eu une femme milliardaire qui a mis très très longtemps avant de le quitter, il change constamment de maîtresse... C'est le séducteur moderne, fascinant. Je trouve qu'il y a une force supérieure dans la séduction par l'argent. Vaincre le manque de charme grâce à la fascination suscitée

par l'argent, voilà quelque chose d'intéressant. L'argent et la drogue sont deux sujets passionnants. Dans une voiture qui coûte cher, il y a toujours une nana à côté du mec. Mon film c'est ça : la volonté de transformer la merde en or.

Napoléon pourrait être la version politique et historique de Strauss-Kahn, mais il était trop faible quand il s'agissait de gérer ses victoires. Stendhal l'a toujours dit. Ce serait plutôt l'Espagne, le modèle. L'Espagne possède la Catalogne, et la Catalogne ne désire pas être possédée. Analyser le rapport Espagne-Catalogne d'un point de vue sentimental et sexuel, c'est la clé du problème. Il y a du sexe dans toute cette histoire, c'est très beau.

Houellebecq a su souligner les conséquences politiques de tout ça. Le jeu de la séduction moderne, tel que le pratique Cristiano Ronaldo, où il n'y a plus de possession, où ce n'est que le marché de la séduction et du sexe, c'est le capitalisme. Pour Houellebecq, la famille était la seule garante d'un communisme sexuel, car même si tu n'es pas très beau ou très riche, tu as malgré tout le droit à un couple et à une vie sexuelle. C'est le seul bastion contre la société de consommation du sexe. Mais le plus grand lieu de séduction reste l'Église catholique. Dans mon film, Casanova dit que Vivaldi, qui était curé et pédophile, pouvait toucher les enfants impunément, et qu'en tant que curé, il était plus libre que nous autres. Qui a eu pendant des siècles la liberté de toucher les enfants après les Grecs de l'Âge d'Or ? Les hommes d'Église. C'est la seule institution qui a pu posséder les gens pendant des siècles et des siècles sans qu'ils ne se révoltent. Et personne n'a jamais osé se retourner contre elle. Heureusement, depuis Benoit XVI, qui est un Saint, c'est fini... C'est comme la Suisse : la banque, l'argent... L'Au-delà et l'argent, c'est ce qu'il y a de plus séduisant. Les papes et les milliardaires ont été les grands séducteurs de

l'histoire. Hitler a été un des rares à avoir compris que l'argent ne valait rien, il a supprimé l'étalon « or » allemand, convaincu que la vraie richesse ce n'est pas l'or, mais le travail. Beaucoup de gens pensent que la psychanalyse a remplacé la religion. J'ai certains amis qui sont en thérapie et dépensent énormément d'argent. Je n'ai jamais compris comment la psychanalyse pouvait guérir qui que ce soit. Mais bon, une société qui se laisse séduire par Lady Gaga ou des gens aussi cons, ne peut pas m'intéresser.

« Mon Dracula était né juste avec une coiffure »

On m'a demandé pourquoi j'avais choisi cet acteur pour Casanova. J'ai répondu que Casanova étant un grand séducteur et un grand baiseur, je voulais quelqu'un avec une grosse bite. On m'a dit : « *Mais on ne la voit pas trop dans le film* », et j'ai ré-

par faire vitrine. Tu as beau avoir plein de chaussures sublimes dans ta boutique, ce sera toujours moins fort que de montrer une seule paire de chaussures magnifique, et rien d'autre. C'est pour ça que mon Dracula n'a qu'une coiffure et une casaque. Il faut toujours ajouter un peu de vide pour faire ressortir ce que tu as. Tout écrivain sait ça. C'est peut-être pour ça que mon cinéma séduit tant les musées, par ce côté Jorge Oteiza, le sculpteur basque du vide : prendre Don Quichotte mais ne filmer que les ellipses du livre de Cervantès, prendre les trois Rois mages et filmer leur voyage qui, dans la Bible, ne fait que deux lignes.

On m'a parfois demandé quelle place avait Dieu dans mon cinéma, lui qui a hélas disparu de nos écrans. J'ai répondu qu'il est tout, car dans mes films, personnellement, je ne fais rien. Ma nouvelle invention, c'est la non-communication

trouver des actrices non-professionnelles, puisque toutes les femmes sont déjà des actrices. Mais les préjugés ne font pas toujours bon ménage avec la réalité. J'ai trouvé des actrices non-professionnelles qui ont travaillé avec le même état d'esprit que mes acteurs de toujours. Elles ajoutent même une part de mystère, une magie. Elles passent de leur village, très pur, à la saleté et à la perversion de Casanova et Dracula. Cette magie aurait été impossible avec des actrices professionnelles. Une actrice, comme disait Baudelaire, c'est quelque chose qu'il faut éviter. Elles sont ce qu'il y a de pire, de plus méchant, de plus corrompu, et elles ne peuvent pas jouer la pureté car elles ne l'ont jamais connue.

Il ne faut pas prendre en compte le public quand on fait un film. On est comme ces fabricants d'armes. S'ils pensaient aux gens qui vont mourir à cause d'eux, ils n'en feraient plus. Leur seule contrainte est de faire la meilleure arme possible, sans se préoccuper des effets collatéraux. Le fabricant du Winchester 73 ou de l'AK-47 n'a jamais été considéré comme autre chose qu'un inventeur. Il n'a été jugé que sur l'efficacité de sa putain d'arme. Il ne faut pas penser au public, c'est dangereux. Malgré tout, je pense que soutenir le bijoutier de Nice, c'est n'importe quoi. En temps de paix, il faut toujours prendre le parti de celui qui est mort, et pas de celui qui est vivant. C'est d'une mauvaise foi dégueulasse. Ceci dit, la beauté du film doit être complétée par la beauté de son public. C'est pour ça que j'aime Paris, c'est le meilleur public du monde. On m'accuse parfois de faire des films « pour les festivals ». Bien entendu ! Un film n'est jamais vraiment beau que s'il rencontre un beau public, et ce beau public se trouve souvent en festival. Sinon c'est quoi : un film dépressif projeté à un public dépressif, le tout dans une salle poussiéreuse. Un public doit mériter le film autant que le film doit mériter son public. Eustache disait à propos de *Numéro Zéro*, le film qu'il a fait sur sa grand-mère et qui est resté invisible longtemps, qu'il avait décidé plutôt que de censurer son film, de censurer le public. Dans le même ordre d'idée mais sans aucun rapport, mon père disait, lui : « *Plus il y a de police, mieux c'est, parce que nous, nous n'avons rien à cacher...* » ♦ AS

HISTOIRE DE MA MORT, LE NOUVEAU FILM

D'ALBERT SERRA EST PRODUIT

PAR CAPRICCI, COÉDITEUR DE SOFILM.

EN SALLE LE 23 OCTOBRE

« Proust disait que la possession sexuelle en tant que telle ne vaut rien. L'essence de la possession, c'est de posséder contre la volonté de quelqu'un. »

pondu : « *petit budget*. » Casanova dit dans le film que les Espagnols sont trop violents quand ils baisent les femmes, et qu'elles ne prennent pas de plaisir en général. Je suis moi aussi pour le raffinement français au lit. Pour Dracula, on avait un premier acteur, Toti Pau, qui était tout le temps en train de nous casser les couilles, c'était un mélange de panique scénique et de folie. J'en avais marre qu'il me fasse chier. Le jour où il a vraiment fallu jouer, il est tombé malade : une attaque de pancréatites complètement bidon. Quand on m'a appelé de l'hôpital en Roumanie pour me dire qu'il était très malade, j'ai dit : « *Il peut crever*. » Les docteurs disaient qu'il allait mourir, mais je savais qu'il n'avait absolument rien. Ils se font toujours avoir par les hypocondriaques. J'ai finalement pris un autre ami, je lui ai mis une casaque médiévale et l'excellent coiffeur que j'avais lui a fait une coupe de cheveux spéciale. Mon Dracula était né juste avec une coiffure. C'est une erreur typique qu'on commet en Angleterre et en France : ils rajoutent énormément de détails, et ça finit

totale. Et comme je ne fais rien, ne dirige ni les acteurs ni l'équipe technique, je ne vois pas qui d'autre que Dieu fait le film ? Évidemment pas les acteurs, qui sont complètement débiles. Mon idée c'est le contraire de ce que ce con de Fernando Trueba a dit quand il a gagné l'Oscar pour *Belle Époque* : « *Je voudrais remercier Dieu, mais puisque je suis athée je dirai juste : "Merci Billy Wilder"*. » C'est difficile de dire en quoi tu crois, mais en tout cas moi je ne crois pas en Billy Wilder, un cinéaste absolument médiocre. J'ai été élevé par Carmelo Bene, par les surréalistes ; si quelqu'un vient me parler de l'artiste et de son modèle, je trouve ça pathétique.

Mauvaise foi dégueulasse

Historia de la meva mort est mon premier film avec des actrices, et ce sont des actrices non-professionnelles. Jusque-là, j'avais de gros préjugés sur les actrices. Les femmes sont toujours très conscientes de leur corps, de leurs mouvements. Une femme se préoccupe toujours beaucoup de l'image qu'elle renvoie aux autres. Je pensais donc que ce serait impossible de



**HISTOIRE DE
MA MORT**
avec Vicenç Altaió,
Lluís Serrat...
Capricci Films
sortie le 23 octobre



ALBERT SERRA

ANTIMATIÈRE

Dans cette *Histoire de ma mort*, Albert Serra revisite la figure de Casanova. Sous sa caméra, le libertin des Lumières devient un héros de l'esprit contre la matière.

PAR DAMIEN AUBEL

L'aventure des Lumières, l'élégance cavalière et cosmopolite de l'Europe des beaux esprits, les tribulations galantes et intellectuelles du siècle de la raison triomphante... Tout cela, Albert Serra le jette aux pourceaux. Littéralement, à l'image de cette scène où un personnage à la mise aristocratique, affalé dans une brouette, tend la main vers un enclos occupé par des cochons. Ce grand seigneur se prélassant comme un vulgaire paysan dans la cour de sa ferme, ce n'est pas n'importe qui : c'est Casanova, génie tutélaire du XVIII^e siècle, grand arpenteur de l'Europe voltairienne, cultivée et irrévérencieuse, où les désirs circulaient avec la même énergie vitale que les idées. Mais c'est un Casanova vieillissant, en bout de course, même s'il n'est pas le faune décati, comme déjà momifié, d'Ettore Scola dans *La Nuit de Varennes*. Car le Casanova d'Albert Serra n'est plus vraiment le héros caracolant de l'autobiographique *Histoire de ma vie*, épopée érotique et vagabonde d'un esprit aussi libre que vif. Il est le protagoniste lucide d'un film en forme d'oraison funèbre, cette *Histoire de ma mort*, récit fictif des derniers jours de l'intrépide Vénitien, mais aussi constat de

décès du principe fondateur des Lumières – leur matérialisme philosophique. Les cochons nous disent en quel sens il faut entendre la « matière » : dans son sens le plus abject, du lourd et du poisseux, du répugnant et du toxique, comme du lisier. C'est tout le paradoxe du film d'Albert Serra, qui n'en est pas à sa première incursion parmi les grandes figures de l'imaginaire culturel occidental (Don Quichotte et Sancho Pança dans *Honor de cavalleria*, les Rois Mages dans *Le Chant des oiseaux*) : faire du libertin Casanova le contempteur du matérialisme. Albert Serra ne tombe pas dans l'ornière du biopic froufrouant et donjuanesque, pas plus qu'il ne prétend à une reconstitution pointilleuse de la vie de Giacomo Casanova : il retourne contre lui-même un symbole.

Histoire de ma mort est un film à deux versants. Il y a d'abord ce château en Suisse où tout un petit monde poudré et emperruqué engloutit de plantureux soupers fins, dans une ambiance où le plaisir de la conversation n'est jamais coupé de la volupté des sens, où l'on discute poésie et religion, où on lit avec l'œil critique du lecteur des Lumières, à moins qu'on ne choisisse de s'installer au clavecin. Puis le film prend la clef des champs, et c'est la campagne des Carpates : escapade bucolique dans une nature splendidement filmée, où Casanova et son valet, le corpulent Pompeu (Lluís Serrat, l'inoubliable Sancho bedonnant d'*Honor de cavalleria*) se retrouvent au sein d'un trio de jeunes filles avenantes. Aventure philosophique et hédoniste, mais aussi *mashup* improbable de grandes figures de la littérature et du cinéma, le coin reculé des Carpates où échouent maître et valet étant le terrain de chasse de Dracula. Mais on est chez Albert Serra, pas dans la première série Z venue, et ce qui sur le papier aurait pu donner une sous-tarantinerie complaisante truffée d'effets *cheap* et toc, ou une pyrotechnie horripilante et convulsive, se mue en un film somptueux, au rythme alangui, flottant sur une nappe atmosphérique de sons et de clairs-obscur. Car le film lui-même échappe à la matière, tant Serra s'efforce de capter ce qu'il y a de plus fugitif : les souffles impalpables et les lumières fragiles. On pense à l'ouverture, à ce souper en Suisse, avec cette table chargée de victuailles comme une nature morte hollandaise et ce chandelier à la flamme vacillante. Ou encore,

CRITIQUE CINÉMA

De Casanova au vampire, du plaisir d'une caresse à la noirceur d'une morsure, on voit un fil conducteur, symbolique : le sang, ce liquide poisseux. Bref, matériel en diable...

bien plus tard, à ce nocturne dans les Carpates sous le feuillage d'un arbre : Casanova, muni d'une lunette astronomique, peut-être ivre, se met debout sur une table, entouré de deux jeunes femmes. En guise d'accompagnement au batifolage de Giacomo, il y a le bruissement du vent, ce bruissement étant comme la basse continue de cette deuxième partie du film. De l'aérien traverse ainsi le film. Car il y a chez Casanova une tentation de la légèreté. C'est le goût du mouvement, d'abord : Casanova, dans son cabinet de toilette, face à son miroir, lance à son valet, le massif Pompeu, encombré dans sa chair : « *Quand on ne bouge pas, on ne peut pas écrire.* » Ou encore, juste après, debout devant une pile de livres, il remarque : « *Il faudrait aérer tout ça.* » « Aérer », faire rentrer un souffle dans ces reliures pesantes, sortir de la malédiction de la lourdeur.

Mais, pour autant, Casanova n'est pas coupé de la matière, et le film s'aventure souvent dans des zones tenant plus du décadentisme grotesque que du dépouillement poétique qui donnait sa tonalité au *Chant des oiseaux* ou à *Honor de cavalleria*. Serra filme ainsi un morceau de bravoure scatologique que Fellini n'aurait pas désavoué dans son *Casanova*. Notre héros trône sur sa chaise percée. Gros plan sur le visage où se lit, dans la crispation des traits, derrière le fard recouvrant les pommettes, l'effort convulsif des entrailles en plein travail. Un rire de délivrance secoue Casanova. Il se lève, s'essuie, se rhabille avant de croquer un boudoir avec un verre de vin. Arrive Pompeu. Son maître, dans un éclat de rire, désigne la chaise percée, d'abord en hors-champ, avant que la caméra, indiscreète, ne laisse apercevoir un fragment de merde dans la cuvette. « *Vous en avez fait un très beau* », commente Pompeu. Déféquer, manger : l'homme serait une machine soumise au cycle mécanique de l'ingestion et de l'évacuation. Soumise au poids de la matière par excellence, la merde – c'est-à-dire ce qui est attiré vers le bas, par la gravité (d'où la remarque de Pompeu, que sa corpulence désigne comme un fin connaisseur de toutes les choses pesantes). Une pesanteur confirmée par la mise en scène qui se fait elle-même « lourde », Serra sortant de la suggestion du hors-champ, de ce qu'il ne montre pas, pour mettre en évidence l'étron. Mais le rire de Casanova n'est pas celui du sale gosse qui vient, justement, de faire une saleté. C'est un spasme étrange, mauvais, qui tient du diabolique, impression confirmée par

le teint spectral du personnage. Comme si la merde était inhumaine, démoniaque. Casanova est devenu un mythe, il n'est pas celui de la chair heureuse mais celui d'une matière dangereuse.

Albert Serra souhaitait, de son propre aveu, montrer avec *Histoire de ma mort*, comment on était passé du siècle des Lumières au siècle du romantisme noir, de l'Europe rationnelle aux ténèbres gothiques. Mais il ne s'agit peut-être pas d'une révolution (même si, historiquement, c'est la Révolution française qui marque, avec son cortège de têtes coupées, l'entrée dans la nuit gothique). Au contraire, il pourrait bien avoir une continuité organique – c'est le cas de le dire – entre les deux périodes. Si la matière – et partant, le matérialisme philosophique des Lumières – est placée sous le signe du diable, alors les vampires de Bram Stoker, les terreurs nocturnes du XIX^e en sont peut-être les fils. Rien d'étonnant, dès lors, si on assiste à une véritable scène de passage symbolique de relais entre Casanova et Dracula. Le Vénitien, toujours vert, caresse une jeune femme sous sa robe, ses mains en ressortent couvertes de sang menstruel. Quelques plans plus loin, le vampire s'introduit à son tour dans la maison où Casanova a officié entre les jambes de la jeune femme. Celle-ci n'a pas bougé, endormie sur son fauteuil, avec des traînées de sang sur les jambes. Le vampire la mord longuement, et tous deux forment un groupe, comme on dit en sculpture, un véritable bloc d'ombre dans la nuit. De Casanova au vampire, du plaisir d'une caresse à la noirceur d'une morsure, on voit un fil conducteur, symbolique : le sang, ce liquide poisseux. Bref, matériel en diable...

Mais le Casanova d'Albert Serra n'est pas une figure univoque : emblème de la matière diabolique, il aspire aussi, on l'a vu, à l'envol. D'où peut-être l'aspect le plus surprenant du film. Casanova n'est pas avare de piques anti-chrétiennes, donne l'impression d'être un athée militant (ne cite-t-il pas avec délectation une remarque de Montaigne sur Rome qui serait plus belle avec moins d'églises?). Reste qu'Albert Serra le montre procédant à une opération chrétienne par excellence, la transsubstantiation, cette tentative d'insuffler de l'esprit à la matière. On mange beaucoup dans la première partie d'*Histoire de ma mort*, mais la bouffe n'est jamais bête, les agapes jamais imbéciles : elles ont toujours partie liée avec l'esprit. Dans son château suisse, Casanova mange goulûment une grenade, et des filets de salive lui coulent sur le menton. Mais, explique-t-il, chaque grain du fruit lui apporte une idée. On est à l'intersection de deux dimensions : celle, charnelle, de la nourriture et celle, spirituelle, de l'idée. Tout se passe comme si Casanova s'efforçait de lancer un pont entre les deux. Et sans doute aussi est-ce la raison pour laquelle Serra l'a saisi assis à sa table, soupant en solitaire et lisant en même temps dans le silence. Silencieusement ? Il ne lit certes pas à voix haute, mais on l'entend mastiquer. Les deux ordres, encore une fois : le verbe (celui des mots qu'on lit), la matière (celle qu'on dévore). Casanova était un homme d'esprit – mais au sens le plus mystique du terme.



« Histoire de ma mort » : quand Casanova rencontre Dracula

Après avoir revisité l'histoire de Don Quichotte dans son premier long métrage, *Honor de cavallería*, Albert Serra retrace la fin de la vie de Casanova et lui organise un rendez-vous inattendu avec Dracula. Une fresque envoûtante, Léopard d'or au festival de Locarno.

Casanova adore manger des grenades, dont il cueille les graines avec empressement grâce à cinq doigts richement bagués. Le plan dure longtemps, comme Albert Serra nous en a donné l'habitude depuis le mutique *Honor de cavallería*. Comme dans ce film-là, il saisit des personnages aux destins extraordinaires dans des moments ordinaires d'attente, d'ennui ou de latence. Voici donc le quotidien d'un Casanova vieillissant, qui reçoit un nouveau serviteur (le Sancho de Don Quichotte dans *Honor...*) chargé de lui tenir compagnie dans sa retraite helvète. Outrageusement poudré, décadent – Serra ne fait pas l'impasse sur la scatologie du personnage, lors de longues séquences troublantes de défécation –, le séducteur semble pourtant fatigué, alternant moments de jouissance et crises de larmes. Servi par une photographie picturale et un sens du cadre sublime, le film d'Albert Serra déploie ainsi une première partie fin de siècle, à la fois outrageuse et empesée, dans laquelle Casanova s'empâte jusqu'à l'écœurement. Puis, brusquement, le métrage bifurque vers les grandes forêts du nord de l'Europe, plus sombres et mystérieuses, propices à des séquences nocturnes à peine éclairées. Casanova, toujours suivi par son placide serviteur, y trouve des villageoises, proies tout indiquées pour son appétit sexuel, mais se rapproche par là-même du danger : il faut le voir se fracasser le front contre une vitre, en plein ébats, et observer son sang qui coule, première trace de sa mort à venir.

La mort qui rôde, c'est alors ce petit vieillard étrange qui fait irruption dans le récit pour proposer à l'une des jeunes filles de Casanova de le suivre dans son château. Lorsqu'elle se change en vampire, le doute n'est plus possible : Dracula œuvre, sous les traits de cet homme à chignon sinistre et un peu ridicule. Sans qu'ils se livrent un combat avoué, les deux hommes, à force d'agir sur le même territoire, se trouvent hantés l'un par l'autre. Casanova surtout voit ses forces diminuer inexorablement, puisque les jeunes filles, symbole de sa puissance vitale, s'en vont les unes après les autres rejoindre les terres obscures du vampire. Film d'époque sans reconstitution (à peine quelques costumes), biopic sans événements, bataille sans affrontement, *Histoire de ma mort* impose à la place sa mélancolie immémoriale et sa croyance d'enfant dans la puissance des légendes.

cinéma Le rose et le noir

Un cinéaste catalan imagine la rencontre entre Casanova et Dracula. Folle manière de reformuler l'histoire de l'Europe.

L'esprit qui bat la campagne : la belle expression prend toute son ampleur dans les films d'Albert Serra. Dès *Honor de cavalleria* (2006), le jeune cinéaste imposait son aplomb : quand tant de maîtres s'étaient cassé les reins sur l'adaptation de *Don Quichotte*, il proclamait tranquillement qu'il suffisait pour ce faire de laisser deux acteurs amateurs baguenauder à travers bois, friches et champs, se gaver de soleil, de ruminations et d'euphories contemplatives. Les deux silhouettes sont souvent silencieuses ou alors maugréent et se chicanent, ce qui rend d'autant plus luxuriants leurs soliloques enflammés. Alors que le numérique a si souvent été le gage d'accélération stroboscopiques, de turbines à images clignotantes, Albert Serra a compris que le support autorisait le luxe de la durée et des bonnes surprises incidentes, l'improvisation des corps mais aussi des éléments (l'ondoiement, en plein air, de la lumière et de la météo) : on peut laisser tourner à volonté la caméra, quand la pellicule argentique devait toujours être comptée. En prime, le cinéaste s'autorise à faire parler Quichotte et Sancho dans sa langue natale, le catalan, qui restera l'idiome de tous ses films.

Érotisme de la digestion

En 2008, rebelote avec *Le Chant des oiseaux*, cette fois-ci en noir et blanc, et avec les Rois mages errant dans des paysages lunaires, en quête de la crèche, mais sans aucun sens de l'orientation. L'esprit bat la campagne, oui : goût de la réverbération à ciel ouvert, propension à invoquer les fantômes, les esprits, de grandes mythologies, et à les



Casanova, formidablement interprété par l'écrivain et critique Vicenç Altaió i Morral.

La tyrannie de Dracula serait-elle la conclusion logique du libertinage ?

À voir

► **Histoire de ma mort**, un film d'Albert Serra, en salle le 23 octobre. Durée : 2 h 31.

transmuer en randonneurs burlesques. Le programme, s'il se prolonge dans son nouveau film, passe un seuil : *Histoire de ma mort* a remporté le léopard d'or au dernier Festival de Locarno. Retour à la couleur, toujours des acteurs amateurs lâchés à travers champs – cette fois-ci glanés en Espagne, mais aussi en France et en Roumanie. Nouveautés : dans les espaces parfaitement ouverts, encore peu cultivés, que sillonnaient autrefois don Quichotte ou les Rois mages, l'humus déposé par l'histoire fait prospérer des fourrés plus épineux et tourmentés. Il s'y croise enfin des femmes (le cinéma de Serra était

exclusivement masculin jusqu'ici), et on s'aventure aussi dans des intérieurs souvent étouffants, qu'il s'agisse d'un château aux lourdes tapisseries ou de masures paysannes.

Histoire de ma mort ose conjecturer sur la rencontre entre Casanova et Dracula. Encore faudrait-il attendre longtemps pour savoir que ce vieux jouisseur fardé est bien Casanova ; quant au mystérieux comte dont il croise le chemin, il restera officiellement anonyme mais est sans nul doute friand de sang... Est-ce d'ailleurs une rencontre ? Plutôt un passage de relais : Casanova a d'abord le monopole de l'écran, et s'efface dès lors que Dracula sort de son trou.

Premier volet du diptyque : Casanova séjourne encore dans un château cossu en Europe de l'Ouest. Le libertin, incarné par le sidérant Vicenç Altaió i Morral (écrivain et critique d'art catalan dans le civil), profite des largesses de son hôte. À mi-chemin entre le paon et le dindon, il

picore et roucoule à loisir dans les salons et jardins. Souvent seul, ou simplement en tête à tête : il n'a plus le goût des grandes soirées, semble-t-il, il est un drôle de mondain ermite, capable de fabriquer toute une assemblée avec sa seule personne. Il lui faut encore et toujours séduire, bien sûr, mais sa sexualité ne paraît plus devoir se concentrer dans les génitoires : elle est partout, elle nape le moindre geste, la moindre mimique, comme un épais jus de viande. Le premier organe sexuel est ici la bouche. La bouche qui parle, la bouche qui mange ; la bouche toujours pleine. Casanova grignote et monologue dans un même mouvement, une même succion ravie – un mot, un grain de raisin, un mot, l'un de ces pépins de grenade qu'il rogne à même le vermeil des fruits fendus. Chaque grain lui donne une nouvelle idée, prétend-il. Lorsqu'il veut convaincre un jeune homme de l'imminence d'une révolution en France, il recourt à un buffet de victuailles :

il verse une carafe de vin sur une oie, censée incarner le roi immolé. La digestion devient l'essentielle modalité du narcissisme : Casanova peut faire du Casanova avec du raisin ou de la viande – quel plus grand bonheur pour lui ? Il jouira de son métabolisme jusqu'au bout, durant des séquences outrageantes où on le voit extatiquement déféquer ou fouiller de son museau les fesses d'une femme. Tout au long du film, il recherche explicitement la recette alchimique qui permettrait de transformer la merde en or.

Le chignon du vampire

Casanova quitte sa délectable retraite et, pour des motifs non élucidés, part, accompagné de son valet, vers l'est. La longue traversée d'une forêt, vue d'une carriole comme en lévitation, fera office de périple – c'est aussi une traversée du Styx. Casanova prend ses quartiers chez des paysans locaux. Il lorgne les filles de la maison, il sent partout l'odeur de la viande. Ce sont les cochons de la cour qu'il surveille. C'est un bœuf dépecé en pleine forêt, les bouchers finissant par fracasser sa tête à coups de hache. Une autre figure approche, sort de la forêt : le Comte, est-il simplement appelé. Il est aussi rugueux que Casanova est onctueux : un drôle de trappeur coquet, à la barbe hirsute mais aux cheveux relevés en chignon, à la manière d'un sumotori. Il est surtout aussi silencieux que Casanova est bavard : Dracula ne parlera presque pas, il hurle tout au plus dans la nuit – non de joie mais de désespérance, sur le mode d'une malédiction cosmique. Petit à petit, le vampire fait son œuvre dans le voisinage, le film changeant alors nettement de tonalité : de la suavité rococo on passe à une pénombre granuleuse, des rituels oscillant entre grand-messe et simagrées de rebouteux, emphase wagnérienne et grimaces horribles de série Z. Dracula défigure tout, et entraîne à sa suite bien des fantômes de l'histoire du cinéma (le film est aussi une admirable

séance de spiritisme cinéophile). Alors que l'ombre grandit, la présence de Casanova devient plus qu'intermittente, jusqu'à la quasi-volatilisation. Il ne croisera Dracula personnellement qu'une fois. C'est en cela qu'*Histoire de ma mort* n'est pas vraiment une rencontre, encore moins un duel. On pourrait en effet être tenté de le considérer comme un ring où deux principes antagonistes s'affrontent, deux super-héros de la culture européenne s'empoignent : Superman-Casanova et Batman-Dracula, la farouche liberté des Lumières et la mélancolie contagieuse du romantisme noir. Ce serait une erreur d'autant les opposer : selon Albert Serra, il n'y a pas rupture entre eux, mais bien continuité – Casanova lui-même est affublé du titre de comte dans le film. La voracité tyrannique de Dracula ne coupe pas l'appétit du libertin, elle n'est pas le contraire de sa gourmandise minutieuse, mais sa conclusion logique. La consommation ne peut être indéfiniment gracieuse, gratuite : auparavant, le jouisseur se révélait de moins en moins léger, et tributaire de manies et de tics inquiétants. Casanova n'est pas châtié en Transylvanie (comme don Juan était envoyé aux enfers), il déniche en fait son plus juste successeur, au profit de qui il s'efface et se tait – et c'en est presque un soulagement, comme si une mythologie, épuisée, était heureuse de passer la main, avait trouvé une sœur ennemie qui la soulageait de son fardeau. L'esprit bat la campagne, disais-je. C'est une imagination et un principe de plaisir qui, ne sachant plus comment dépenser leur liberté, finissent par s'offrir à l'aliénation, se jettent dans la gueule du loup. Ce sont des Lumières qui, à avoir sous-estimé leurs soubassements obscurs, s'éteignent d'un coup. Jubilation, parfois lassitude, rage, suffocation : le spectateur traverse cela comme Casanova et le film lui-même. On a commencé bouche pleine, on finit bouche bée. □

Hervé Aubron

Histoire de ma mort

(Història de la meva mort)

de Albert Serra

Casanova quitte la Suisse pour aller se perdre sur les terres de Dracula... Lenteur, beauté, pensée, excès, jouissance, intrépidité : Serra s'empare malicieusement de tout ce qui fout des boutons à l'époque, pour fabriquer, avec, une œuvre magnétique et racée.



© Anton Beg

★★★★ On peut construire des films autour d'images, d'instant, de sensations. On peut miser sur l'élégance, le trouble, la connivence, plutôt que sur le récit, le discours, le sensationnel. Ce n'est ni mieux ni moins bien : c'est autre chose. Et c'est encore du cinéma. N'aimer le cinéma que lorsqu'il raconte une histoire, c'est n'aimer partager avec une femme que les joies rationnelles de la conversation, sans le plaisir irrationnel de l'étreinte. Dans un film comme *Histoire de ma mort*, le visage que montre le cinéma est celui qui se révèle dans les activités de la nuit : l'ivresse, l'amour et le rêve. Il se saoule de paroles, caresse, hallucine. Dans cette rêverie, à la fois cotonneuse et inquiétante, Albert Serra fait se croiser Casanova et Dracula. Il décrit son film comme une illustration du passage des lumières du XVIII^e siècle à l'obscurité romantique du XIX^e. L'idée est belle. Mais elle ne fait que se surajouter à ce qui est avant tout une expérience sensible. Comme en peinture, l'émotion, ici, peut venir de la manière dont la lumière se pose sur un visage, d'un détail dans le tableau qui capte exactement ce qu'est une nuit d'été, ou une fin d'après-midi... Dans ce cinéma, qui pourra être hâtivement qualifié d'intellectuel, en réalité tout est matière : la parole, le silence, la lumière, le temps... Tout est tellement dense que l'on a le sentiment de flotter dessus, comme sur une mer excessivement salée. Parfois, en y faisant la planche, on perd ses repères. Parfois on somnole, on s'égare, on se laisse gagner par la torpeur. Mais on ne décroche pas pour autant du film, car on reste pris dans son bain, dans son roulis. Et l'on en ressort avec des sensations intensément persistantes. **_N.M.**

CONTE HISTORIQUE
Adultes / Adolescents

♦ GÉNÉRIQUE

Avec : Vincenç Altaïó (Casanova), Lluís Serrat (le serviteur), Noelia Rodenas, Clara Visa, Montse Triola, Eliseu Huertas, Mike Landscape, Lluís Carbó, Clàudia Robert, Xavier Pau, Floarga Dootz.

Scénario : Albert Serra Images : Jimmy Gimferrer, Àngel Martín et Artur Tort Montage : Albert Serra Musique : Ferran Font, Marc Verdaguier, Joe Robinson et Enric Juncà Son : Joan Pons et Jordi Ribas Décors : Mihnea Mihailescu et Sebastián Vogler Costumes : Rosa Tharrats Production : Andergraun Films et Capricci Films Producteurs : Montse Triola, Thierry Lounas et Albert Serra Producteur exécutif : Montse Triola Dir. de production : Dan Burlac Distributeur : Capricci Films.

148 minutes. Espagne - France, 2013
Sortie France : 23 octobre 2013

♦ RÉSUMÉ

Fin du XVIII^e siècle. Casanova a établi ses quartiers en Suisse. Il y mène une vie oisive et libertine. Il recrute un nouveau serviteur, lassé de son ancien maître, apprenti écrivain mélancolique. Le serviteur se régale de la joie de vivre et de l'énergie de son nouveau patron. Casanova, désormais homme d'expérience, s'apprête à entamer la rédaction de ses mémoires. Déjà il dispense certaines anecdotes sur sa vie, donne quelques éléments de sa philosophie, évoque son amitié avec Voltaire ou prophétise la révolution qui arrive en France. Il décide bientôt de reprendre la route. Casanova et son serviteur traversent alors l'Europe septentrionale, puis arrivent dans les Carpates, où ils s'installent dans une ferme, où vivent un austère vieil homme, sa fille et ses deux servantes.

SUITE... Le serviteur tombe amoureux de l'une des servantes, mais reste timide et réservé, tandis que Casanova couche avec l'autre. Mais une force obscure rôde autour du domaine. La nuit, la fille de la maison s'enfuit pour aller retrouver un homme au charme maléfique : le vampire Dracula. Bientôt, celui-ci la convainc qu'elle doit tuer son père. Une nuit, Dracula la retrouve à la ferme. Il vampirise les deux servantes. Puis il accompagne la fille, qui massacre son père. L'une des servantes mord le serviteur de Casanova, qui est ensuite dévoré par des loups. Dracula et son amante, repus de sang, sont assis dans la nuit. À leurs pieds gît Casanova. Mais ses yeux sont encore ouverts.



HISTOIRE DE MA MORT

d'Albert Serra



ESP-FRA. 2 H 20. AVEC VICENÇ ALTAMÓ, LLUÍS SERRAT, NOELIA RODENAS... DISTRIBUTION CAPRICCI FILMS.

Après s'être confronté à Don Quichotte dans *Honor de Cavalleria* et aux Rois mages dans *Le Chant des oiseaux*, Albert Serra s'intéresse au libertin Casanova. Fidèle à son style contemplatif, le cinéaste espagnol atteint pourtant une noirceur inédite, digne des peintures du Caravage, en immergeant lentement son héros dans une ambiance vampirique où il va croiser la route de Dracula. Présenté par son réalisateur comme un passage de la lumière du XVIII^e siècle à la violence du XIX^e, *Histoire de ma mort* exerce un tétanisant pouvoir de fascination. D.L.

© Ramún Yllán



Mon libertin chez les vampires

Après Don Quichotte (*Honor de cavalleria*) et les Rois mages (*Le Chant des oiseaux*), le Catalan Albert Serra met les bouchées doubles et réunit Casanova et Dracula dans *Histoire de ma mort*. Sa méthode est restée la même : rigueur conceptuelle + totale inconscience + beaucoup, beaucoup de confiance en soi.

Quel a été le point de départ du film ? Casanova ou Dracula ?
Albert Serra : Dracula. Et pourtant, des deux, c'est celui qui m'intéressait le moins. Un producteur roumain m'avait suggéré d'appliquer à Dracula le principe de mes deux premiers films, c'est-à-dire, en quelque sorte, de démythifier le mythe. En soi, le défi m'a plu, même si le fantastique ne m'intéresse pas beaucoup et que je n'ai vu que très peu de films du genre.

Pourtant, la seconde partie du film, qui est très impressionnante, relève du fantastique pur. Et vous citez assez explicitement *Nosferatu* ou *Vampyr*.
Oui, j'ai vraiment voulu filmer la terreur, le Mal. Et j'ai effectivement revu *Nosferatu* et *Vampyr*. Mais Dracula ne m'intéressait pas suffisamment pour faire tout le film autour de lui : j'ai essayé de lire le livre de Bram Stoker, ça m'est tombé des mains. Donc j'ai eu l'idée de croiser cette histoire-là avec quelque chose dont je me sentais plus proche, et j'ai pensé à Casanova, dont j'étais en train de lire les mémoires. L'atmosphère du XVIII^e siècle, le rationalisme, l'appétit pour le plaisir et la connaissance, l'esprit d'ouverture au monde, tout ça m'intéressait beaucoup plus. Et je me suis dit que les deux figures fonctionneraient bien ensemble, parce qu'elles incarnent deux perspectives parfaitement opposées. Dracula évoque un monde beaucoup plus obscur, violent, ésotérique : c'est un personnage plus métaphysique, renfermé. Ce sont deux réponses opposées à la même question : comment trouver la satisfaction de nos désirs ? Où est le vrai plaisir ? Du côté

mondain et éclairé, avec Casanova ? Ou dans les ténèbres avec Dracula ? Le film laisse entendre que Dracula gagne... En quelque sorte, je voulais filmer le basculement du rationalisme au romantisme, à une perspective plus dix-neuviémiste.

C'est réellement un basculement : quand Dracula finit par apparaître, le film semble littéralement vampirisé. Tout a l'air de se dérégler, alors que rien ne change en apparence. Comment avez-vous procédé ?
Il y a comme une désintégration du temps, de l'espace, du point de vue, qui fait glisser du naturalisme vers l'abstraction. C'est un principe de contamination, qui touche aussi bien les personnages que le décor, et qui passe notamment par le son, que j'ai beaucoup travaillé dans ce sens. Le son opère entre les plans des transitions à la fois naturelles et très artificielles.

Entremêler naturalisme et artificialité, c'est un peu la clef de votre méthode. Là encore, les acteurs sont des non-professionnels, que vous plongez dans un cadre formel à la fois très élaboré et très libre...
Oui, et j'ai poussé ce principe encore plus loin ici. L'essentiel des dialogues est reconstruit au montage. Je fais des prises très longues, je tourne en continu, et contrairement à mes précédents films, celui-ci était très dialogué. Mais au montage, il m'est arrivé de raccorder des pans de dialogues qui n'avaient rien à voir les uns avec les autres. Par exemple : un personnage pose une question, et je monte un contrechamp qui est en fait la réponse à une autre question. Le résultat est naturaliste en

ALBERT SERRA

Né à Banyoles, en Catalogne, Albert Serra aime les dictateurs (surtout Kim Jong-il, « le seul dictateur underground »), a peu de passion pour la modestie, et n'a peur de rien : ni de Cervantès (*Honor de cavalleria*, adaptation ultra-minimaliste de Don Quichotte sous forme de balade champêtre et décontractée), ni de l'Épiphanie (*Le Chant des oiseaux*, la même chose avec les Rois mages), ni, donc, de Casanova et Dracula, qui emmènent son cinéma sur un terrain a priori moins radical, où il confirme que l'intérêt suscité par ses débuts n'avait rien d'un malentendu.

JÉRÔME MOMCILOVIC

apparence, parce que c'est un simple champ/contrechamp, et que les acteurs sont très naturels, mais en fait cette tricherie permet un décalage subtil, une impression d'étrangeté à peine ressentie. Au montage, c'est fastidieux, parce que comme je tourne beaucoup, je suis noyé sous les rushes. Ici, j'avais 440 heures de rushes, et cette fois, j'ai monté le film seul. Le plus dur, ça a été de trouver l'équilibre entre les deux pôles du film, trouver le moyen de faire rentrer le monde de Dracula dans celui de Casanova.

D'ailleurs, le film ne les réunit jamais vraiment. Avez-vous pensé, à un moment, les faire se rencontrer ? Mon producteur m'y incitait, mais je savais que ça ne marcherait pas. Pour réussir un truc pareil, il faudrait être très bon sur les dialogues, et je ne voulais pas que ça sonne écrit, je préférerais rester dans quelque chose de plus atmosphérique. Pourtant, j'ai l'habitude d'essayer un maximum de choses au tournage. C'est devenu ma politique : si j'hésite ne serait-ce que cinq secondes entre deux idées, je filme les deux, pour ne pas perdre plus de temps à réfléchir. L'idée, c'est d'annihiler tout jugement critique : j'essaie tout ce qui se présente, et ensuite je vois ce qui se passe au montage. C'est pour ça que je persiste à ne pas utiliser de moniteur vidéo : je ne veux voir aucune image du film pendant le tournage. Parce que si tu vois quelque chose qui ne te plaît pas, tu commences à déprimer. Je préfère déprimer au montage et garder une bonne énergie pour le tournage. J'ai confiance en moi, confiance dans le choix de mes acteurs, c'est suffisant.

Vous n'avez découvert les 440 heures de rushes qu'au moment du montage ? J'ai vu les images une fois, et ça m'a valu de faire un truc un peu dingue. J'avais décidé de tourner le film au format 4/3. Au milieu du tournage, je me suis rendu compte que le résultat ne me plaisait pas, alors je me suis amusé à voir, avec un filtre, ce que donnerait le film en 2.35 – soit, à l'inverse, le format le plus large possible. J'ai trouvé ça génial, et j'ai donc décidé que le film serait en 2.35, ce qui impliquait de récupérer beaucoup de champ en largeur, et d'en perdre beaucoup en hauteur. Mais je n'ai pas prévenu le chef opérateur. Je ne voulais surtout pas qu'il commence à « composer »



« Je me suis dit que Dracula et Casanova fonctionneraient bien ensemble. » ALBERT SERRA

en 2.35. Donc, il a continué à cadrer en 4/3. Au final, la moitié de l'image du film correspond à une surface que le chef opérateur n'avait pas cadrée. Forcément, il y a eu un peu de déchet. Mais le résultat est beaucoup plus spontané et étrange, c'est une image un peu aléatoire.

Comment le chef opérateur a-t-il réagi ? Pas très bien ! Mais il a fini par comprendre ce que j'avais voulu faire.

C'est très significatif de votre manière, un peu paradoxale, de travailler : un mode opératoire a priori très strict, à partir duquel vous vous autorisez un lâcher-prise total... Oui. Par exemple, maintenant, je ne communique plus du tout avec l'équipe sur le tournage,

PORTRAIT LUIS SERRA

COMME UNE GOUTTE D'EAU

IL A JOUÉ DANS LES TROIS FILMS D'ALBERT SERRA. PORTRAIT PAR LE CINÉASTE.



« Pour une scène d'Honor de cavalleria, je lui avais demandé de penser à un épisode triste de sa vie, et il m'avait répondu : "Je n'ai jamais rien connu de triste" Depuis, Luis, que j'avais simplement repéré dans la rue, n'a pas changé, il n'a rien appris du cinéma, il reste absolument sauvage et innocent. Je pourrais dire de lui ce que Dali disait d'Harry Langdon quand il parlait de sa "vie involontaire, comme celle d'une

goutte d'eau" : "Quand il tord sa bouche pour sourire, quand il a déjà souri, il ne s'est toujours pas rendu compte de ce qui s'est passé et il ne s'en rendra jamais compte. Harry est la vie élémentaire, purement organique. Il vit au-delà de l'existence de ses propres gestes [...] Il bouge comme s'ouvrent les cosques de haricots, toutes seules [...] Harry Langdon est l'une des fleurs les plus pures du cinéma et de notre civilisation. »



CHRONIQUE

HISTOIRE DE MA MORT

5
SOUS

ALBERT SERRA EN SALLES LE 23 OCTOBRE

Le film commence comme une bacchanale languide et joviale, autour de Casanova qui rit très fort quand il lit, boise, boit, chie, ou croque des grenades dont les arilles font dans sa bouche un bouchon d'enfer. Ça pourrait durer toujours, si un poison épais ne venait s'infiltrer doucement quand, faisant gronder le vent et les basses, surgit la silhouette fatale de Dracula. De ce crossover ahurissant, Serra tire des sommets d'hypnose sensuelle et vénéreuse, et un film d'une grâce totale, sans aucun équivalent. **JEROME KORMAN ROVIC**

volontairement. Je ne donne pas d'avis, je ne réponds pas aux questions, qu'il s'agisse des acteurs ou des techniciens. Ça crée chez eux une forme d'insécurité qui se révèle très productive. Et puis, là-dessus, je suis comme Fassbinder : si c'est pour tout faire moi-même, alors autant faire le film tout seul ! Le tournage est un work-in-progress constant.

Le fait qu'il s'agisse d'un film plus complexe que les précédents ne vous a pas incité à plus de rigueur ?

Il y avait plus d'argent en jeu, mais j'ai fait en sorte de l'oublier. Si tu commences à penser à ça, c'est le meilleur chemin vers l'académisme. Je ne fais jamais aucune répétition, je ne parle pas des rôles avec les acteurs, tout commence le premier jour de tournage. Mais j'ai rarement de doutes sur un tournage. Je sais que je suis très bon pour le casting, donc je fais confiance à mes intuitions.

On retrouve Lluís Serrat, qui jouait déjà dans *Honor de cavalleria* et *Le Chant des oiseaux*. Là encore, il est prodigieux, tout en donnant le sentiment d'être complètement perdu.

Au bout de trois films, on aurait pu imaginer que son jeu se serait « professionnalisé »... Il aurait pu, mais je suis malin, je trouve toujours le moyen de casser ça. Lluís est incroyablement élégant et photogénique. Du fait de sa corpulence, il a des gestes, une manière de se déplacer, totalement inattendus. Quand la vampire, à la fin, essaie de le mordre, il a une réaction incroyable, vraiment déroutante pour le spectateur. Son innocence en fait une figure tragique dans le film, c'est le seul personnage vraiment pur.

Comment avez-vous choisi les autres acteurs ? Celui qui joue Casanova était conservateur dans un musée de Barcelone. Je l'ai choisi parce

qu'il ressemble vraiment à Casanova. Il est poète, par ailleurs, et s'intéresse beaucoup à Casanova. Par contre, il s'est révélé incapable de mémoriser la moindre des lignes que j'avais écrites pour lui. Du coup, je suis revenu à la méthode plus libre de mes précédents films. Celui qui joue Dracula est un ami à moi.

Vous évoquez Fassbinder. Sur le plan de la méthode, avez-vous été inspiré par des cinéastes en particulier ? J'ai beaucoup d'admiration pour Warhol, et des films comme *Chelsea Girls*. A priori, son monde est très éloigné de celui de mes films, mais je crois que mes parti-pris sont assez proches. Il préférerait filmer des gens qui venaient de l'Amérique profonde, plutôt que des professionnels. Il parvenait à mêler une approche ultra-conceptuelle avec une dimension très matérialiste et concrète, tout ça de manière très naturelle, très confiante. Je crois que je vise un peu le même genre d'équilibre, j'aime bien faire cohabiter les extrêmes. ■

Après deux opus qui lui ont valu une belle reconnaissance critique, Albert Serra signe avec ce troisième long métrage de fiction son œuvre la plus improbable, la plus ambitieuse, et peut-être la plus accomplie. "Histoire de ma mort" fait se croiser un Casanova frénétique flanqué de son servent, un ténébreux comte aux aguets, des huîtres, du chocolat et une bête que l'on sacrifie. Il ne faudra pas y chercher un affrontement héroïque, celui du libertin contre le vampire, mais davantage la lente absorption d'un univers, ou d'un imaginaire, par l'autre.

L'histoire, d'abord truculente et peu à peu inquiétante, se déroule dans un mélange de trivialité, de bizarreries et d'accents grotesques. On y verra un personnage, Casanova, basculer dans l'ombre et se livrer, amusé, à ses derniers débordements...



Comme les films antérieurs de son auteur, "Histoire de ma Mort" commence au milieu d'une action sans plus de préambule explicatif. Les personnages sont déjà en scène et c'est à travers la trivialité de scènes qu'on découvrira leurs relations comme si la caméra s'était faufilée dans les interstices de leur ménage pour en voler quelques instants. On y surprend Casanova (Vicenç Altaió i Morral), le seul personnage manifeste, saisi en pleine retraite dans un château suisse, alors qu'il est sur le point d'entreprendre la rédaction de ses mémoires. A ce titre, le film reprend le postulat de "Histoire de ma vie" dont il renverse malicieusement l'intitulé. Sans qu'on le voie trop affairé à rédiger ses mémoires, Casanova vaque à ses affaires quotidiennes avec un appétit convulsif, qu'il se mette à dévorer des grenades ou se régale de l'abandon d'une courtisane alanguie. Il entretient surtout une relation de fraternité et d'entraide bienveillante avec Pompeu (Lluís Serrat), son ultime servent, sans cesse débordé par ses dettes de jeu. Le récit, placide, est émaillé de saillies, volontiers scatologiques et grotesques, montrant l'ambiguïté et la folie d'un personnage qui sent advenir sa mort.



A mi route, le film abandonne ce premier tableau pour entrer dans le deuxième volet (plus contrasté) du diptyque. Pompeu et Casanova y entreprennent un voyage dans les profondeurs de l'Europe Centrale, enjambant les rivières au rythme de pauses bucoliques. Au bout de chemin, ils accèdent à la dernière villégiature de leur exil, une chaumière, avec ses hôtes renfrognés, ses cochons et ses filles plus ou moins lestes (Montse Triola, Noelia Rodenas et Clara Visa). Finalement, on ne saura pas ce qu'il est advenu des mémoires. Celles-ci semblent plutôt s'écrire au fil du récit et à même l'écran. Comme pour les "véritables" écrits de Casanova, la véracité de ce que l'on nous narre est incertaine. Faits objectifs ou rêves éveillés? Dernières affabulations d'une imagination qui bat la chamade? Au désordre de cette réalité ambiguë répondra le chaos final qui va finir par engloutir le récit.



"Histoire de ma Mort" comme le film "Honor de Cavallera" avant lui, est une fable qui mélange les registres et les régimes narratifs. Les distinctions entre réalité et imaginaire, images objectives et subjectives, et la temporalité même du récit, sont incertaines. Ce sens du fantastique, distillé dans un réalisme prosaïque, est accentué par l'introduction d'un vampire inspiré du Dracula de Bram Stoker. Pourtant rétif à l'idée de faire un récit horrifique, le réalisateur a maintes fois déclaré que l'idée d'une adaptation lui avait été "soufflée" et que lui-même n'y trouvait aucun intérêt. C'est au contraire la collision fortuite entre cette suggestion et la

lecture simultanée des mémoires de Casanova qui donnera corps et sens au film. Dès lors, Serra entrevoit la richesse d'un projet qui, plus qu'il n'orchestrera la rencontre entre deux mythes, retracera une trajectoire historique menant du 18^{ème} au 19^{ème} siècle, en décrivant le tourment d'une époque finissante. Ce basculement dans le sublime romantique sera une sorte de recommencement inversé : départ des somptueux appartements du château, errance dans les paysages les plus rustres d'Europe Centrale, retour à la nuit et à la sauvagerie primitive. Le rebours se fera, plus symboliquement, à travers la destinée fantasmée du libertin, qui, passablement déclassé, exulte ses vieux jours. On aurait donc pu croire, vu les options naturalistes de l'auteur et son manque d'affinité envers l'épouvante gothique, qu'il en prendrait le contrepied. Contre toute attente, Serra intercale une succession de présages et des visions, qui se font de plus en plus outrancières et cauchemardesques.



Le fantastique, Serra en évite soigneusement les oripeaux et le folklore surnaturel. Son Vampire (Eliseu Huertas), réduit à quelques traits hiératiques, n'est pas explicitement nommé. C'est une présence en creux dont les maléfices contaminent sournoisement l'environnement. Dans le même temps, le réalisateur compose un véritable crescendo baroque, de la carcasse animale jusqu'aux écoulements sanguins des servantes, mais en gardant un réalisme descriptif qui empêche le récit de verser dans une représentation trop irréaliste. On retiendra la scène pivot du film, qui consacre le basculement du récit dans le fantastique. Véritable "pintura negra", elle montre à la manière d'une célébration païenne, avec ronde solennelle et feu de bois, le dépècement nocturne d'un bovin. Le recours aux sons et à la musique, dont les volumes sont montés au-delà des proportions dramatiques, contribue aussi à ce lourd climax. Dans une autre scène tardive, le tumulte du vent contre les falaises avale les dialogues et achève de dire l'instabilité menaçante du paysage. La nature semble alors investie d'une puissance souterraine qui cogne pour se libérer, comme un flux de (mauvais) sang qui battrait à rebours. Les signes, qui n'avaient cessé de ponctuer la course de Casanova et de Pompeii, se démenant en vain pour attirer leur attention, se sont mués en phénomènes. Les dernières images seront celles d'une précipitation chaotique avec, pour leitmotiv, cette nuit qui ne cesse de tomber.



"Histoire de ma mort" ne manquera pas de dérouter les amateurs du Serra première manière, celui des errances intimes et poétiques, au souffle narratif si distendu. Pourtant, passé la brusquerie de ce changement apparent de cap, où l'effet de trop plein succède à un grand dénuement, chacun pourra y retrouver des ingrédients familiers. Même temporalité suspendue, même prégnance de l'environnement naturel, mêmes motifs récurrents de l'errance et de la camaraderie, mêmes moments de jeu très naturalistes, même humour subtilement burlesque. La nouveauté fait que ces éléments cohabitent désormais avec des artifices et une construction un peu plus affirmés. Certains seront tentés de voir dans ces traits, qu'ils jugeront forcés, une trahison formaliste ou un caprice artistique. D'autres au contraire comprendront, que cette folie, épouse la vitalité fantasque de Casanova et de ses ultimes soubresauts compulsifs. En ce sens, bien que très libre dans le détail, la réalisation demeure fidèle à l'esprit des mémoires de Casanova, esprit qu'elle réinvente au moyen d'une fable visuelle. Il s'agira donc moins d'un récit circonstancié et objectif, qu'un grand charivari imaginaire, une fable par-dessus les fables, au régime toujours indécis.

Entretien avec Albert Serra (1ière partie) – "Le sauvage et le contrôlé"

Albert Serra nous a reçus pour la sortie de "Histoire de ma mort". Dans cet entretien en trois parties, il se livre sur l'évolution de son cinéma. Avec son dernier film, il tente de concilier le naturalisme et l'improvisation de ses premières oeuvres avec une architecture dramatique plus contrôlée. Le réalisateur revient également sur sa façon d'envisager les icônes, ici Casanova et un vampire librement inspiré de Dracula, pour donner un relief plus humain aux personnages...



Par rapport aux films précédents, il y a des différences notables : une narration plus soutenue et plus de dialogues. C'est notamment lié au personnage, Casanova, qui est bien plus hâbleur. Est-ce que c'était quelque chose que vous recherchiez ?

Oui, bien-sûr. C'était le défi du film depuis le début parce qu'habituellement j'ai cette étiquette de cinéma d'auteur dépouillé, qui va à l'essentiel, qui enlève tous les éléments un peu superficiels... Je dirais que ça marche mieux avec des histoires atmosphériques, qui sont des voyages et qui ne sont pas très développées du point de vue narratif. Je me suis dit, pourquoi je ne pourrais pas plier mon style, tout en gardant l'innocence, ce côté sauvage et naturaliste de la mise en scène, du travail avec les acteurs, de tout ça, mais en même temps, en essayant de les mettre dans un contexte beaucoup plus sophistiqué par rapport à la dramaturgie et à la densité psychologique des personnages. Je me suis dit pourquoi pas, il faut essayer, mais avec l'idée de garder cette sensation que tout peut arriver, surtout à l'intérieur des scènes, à l'intérieur de chaque moment. Je voulais garder cette liberté avec les acteurs, l'innocence de mon premier style, même si l'enveloppe, elle, est beaucoup plus sophistiquée. C'était le défi.

C'était peut-être l'idée de ne pas s'enfermer dans un système trop formel ?

Oui, bien-sûr. C'est très ennuyeux pour moi de refaire ce que j'ai déjà fait. Je préfère, pour chacun de mes

films, essayer d'aborder quelque chose que je ne sais pas faire et voir si j'y arrive ou pas, si c'est bien ou non...

Est-ce que, par conséquent, ce film était plus écrit que les précédents, y compris dans le détail des scènes et des dialogues ?

Non, pas beaucoup plus écrit, mais en revanche, il est vrai que le film était un peu plus pensé, dans les thèmes des dialogues, dans la narration, mais surtout dans l'idée, très simple mais complexe à réaliser, de mélanger deux mondes. D'abord, un univers 18ième, celui léger et rationaliste de Casanova, qui va devoir se confronter à celui plus obscur, romantique, violent et ésotérique du 19ième. C'était l'idée de réaliser cette transition d'un monde à l'autre, et surtout cette lutte, de façon un peu contrôlée, par une série de détails, petit à petit, pour donner l'impression qu'un univers envahit l'autre mais sans solution de continuité. Il fallait que la progression se fasse imperceptiblement sans que l'on s'en rende compte. C'était vraiment la seule chose, ou la seule idée, que je voulais un peu contrôler. J'ai essayé de ne pas être trop brusque, d'être attentif à ce que cela n'arrive pas de façon trop précise, trop prévisible. Ça c'était vraiment contrôlé. Comme je l'ai dit, le sujet des dialogues, les conflits psychologiques, étaient un peu plus précis et explicites dans le film. Je contrôlais un peu tout cela, mais avec une certaine mesure, sans aller jusqu'à un niveau excessif de maîtrise. Je voulais que le film, et je ne sais pas si c'est le cas, si c'est bon ou mauvais, reste encore un peu abstrait.

Oui, il reste encore beaucoup de respiration entre les scènes même si la construction est dans le même temps très affirmée.

Oui, je ne sais pas si, parfois, je n'aurais pas du contrôler un tout petit peu plus... C'est une question très difficile car ce que l'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre. C'est un équilibre à trouver. Si tu commences à trop vouloir tout maîtriser, les gens commencent à trouver ça ennuyeux, ils vont trouver que ça manque de spontanéité. En revanche, si tu laisses aller les choses, c'est plus vivant, mais pour y intégrer des éléments dramatiques ou pour rendre cohérent le film, c'est plus difficile. Pour avoir une richesse narrative, un foisonnement par rapport au sujet, il y a toujours ce jeu de contrepoint entre maîtrise et liberté, avec le risque de perdre la puissance du moment, la puissance performative, la force des acteurs, des scènes, s'il y a trop de contrôle. C'est l'intuition qui te dit à quel moment tu dois laisser aller ou au contraire arrêter les choses. C'est vraiment compliqué, surtout pour ce genre de récit...



Est-ce que l'équilibre se gère davantage lors du montage ?

Oui, plus au montage, mais on ne peut pas non plus faire de miracle. Il y a parfois des moments qui me paraissent trop abstraits et j'aurais souhaité qu'ils le soient moins, ou pour d'autres, j'aurais aimé rajouter une autre scène. Sur le sujet de l'alchimie, avec la merde, l'or, etcetera, j'aurais aimé mettre une scène supplémentaire. Je l'avais tournée mais je n'aimais pas le style car on l'avait faite dans une pièce très petite, très étroite, et comme on n'avait pas d'espace, on a pris un grand angulaire. C'était une esthétique différente du reste du film alors j'ai hésité, et finalement je l'ai retiré. Mais j'aurais vraiment aimé pouvoir développer ce thème, l'alchimie, pour le mettre un peu plus en avant.

Est-ce que cette scène avait lieu dans la première partie du film ou dans la seconde, quand Casanova fait son voyage dans les pays de l'Est ? C'était au moment où Casanova se trouve dans l'ancre du fermier, quand il y a la transmutation des excréments en or ?

Oui, c'était dans la seconde partie...

D'accord. Pour revenir à la structure du film et à son équilibre, c'est vrai que quand on le voit, on a le sentiment qu'il se rapproche davantage d'une narration un peu plus "conventionnelle", un peu plus "classique", dans le sens où il y a une ligne dramatique plus structurée...

J'aimerais. Je ne sais pas. Il y a des gens qui au contraire continuent à le trouver assez abstrait et déroutant, en particulier dans les dernières trente minutes, où il y a un effet de précipitation, de chaos, comme si le mal s'insinuait partout. J'aime aussi cet aspect. A la fin, ce n'est pas le bien, c'est vraiment le mal qui prend le dessus. Mais avant, je cherchais toujours l'équilibre et je crois que j'ai réussi à préserver le naturalisme à l'intérieur des scènes, comme dans mes films précédents. Mais c'est dur, c'est difficile...

Oui, et cette transition, elle se fait par les lieux naturels, avec notamment le passage dans le sous-bois, vers le milieu du film, qui fait évoluer la lumière, les lumières. Est-ce que, comme pour tous vos films, il y avait un gros travail de recherche des lieux en amont ?

Oui mais aussi de direction artistique avec le choix de la ferme dans la seconde partie. Là aussi, je cherchais une forme d'ambiguïté dans le sens où, d'un côté, il y avait un rendu presque réaliste, décrivant une ferme typique esthétiquement du 18^{ième} ou du 19^{ième}, un milieu dur, avec la saleté, les cochons, et de l'autre, une dimension beaucoup plus imaginaire, entre la fable et le fantastique. Si vous regardez l'architecture de cette petite maison, on est dans la fable, un peu comme dans le chaperon rouge. Il y a là quelque chose de très esthétique, dans l'imagerie du lieu, de pittoresque, mais en même temps, une pourriture sous-jacente, des événements violents. Ça, on le retrouve aussi dans les filles de la ferme, surtout avec l'une des servantes qui est très innocente. Donc, une ambivalence permanente des choses, la fable mais en même temps l'attachement à la terre, Casanova d'un côté et la servante innocente de l'autre... J'aimais beaucoup cela car je trouve que cela donne une grande singularité, une originalité. Même dans les moments de grandes violences ou dans les déchaînements telluriques, je crois que les dimensions de fable et de fantaisie restent présentes dans le détail de ces scènes, etc.

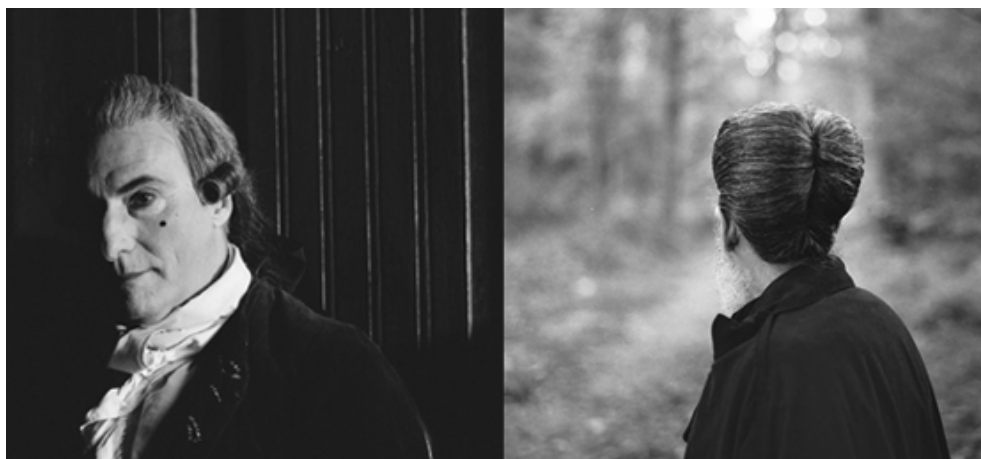
Oui, on est presque dans l'imagerie ou les décors du conte, et en même temps, dans quelque chose de très naturaliste...

Mais mélangé avec cette violence des animaux sacrifiés et de tout ce qui annonce, d'une certaine manière, la fin du film. On sent que l'on entre dans un autre monde qui sera très différent.

Le personnage de "Dracula", c'est d'une certaine manière une sorte d'envers négatif de Casanova.

Moi, je le compare un peu à Don Juan. Casanova est aussi dans la conquête mais avec une dimension de

légèreté, d'échange, de communication avec les femmes qu'il séduit. Au contraire, le vampire est plus dans la possession, dans le contrôle et la corruption de la femme. S'il séduit, c'est vraiment pour démontrer son pouvoir et pour affirmer sa supériorité.



Il y a des choses qui se répondent dans le comportement des deux personnages : par exemple, quand Casanova à rire et à pleurer simultanément, tandis que de l'autre le vampire se met à hurler, sans que l'on sache si c'est un cri de toute puissance ou de désespoir.

C'est un cri de victoire. Mais c'est vrai que le personnage a aussi ses ambiguïtés, comme Casanova. Il y a le moment où il s'applique les mains sur le visage avec la musique en arrière-fond, comme s'il se mettait à douter intérieurement. Je crois qu'il y a dans les deux personnages une sorte d'échec personnel, des hésitations, qui les rendent un peu plus humains. Ça permet de les sortir de l'iconographie pure... Dans le cas de Casanova, on retrouve des éléments évidents, le rire, l'agitation perpétuelle, c'est un personnage très charnel, attaché aux plaisirs terrestres. Pour le vampire en revanche, je ne voulais pas qu'il soit le Dracula classique, mais vraiment le rendre plus humain. Bien-sûr, il reste une figure mystérieuse mais c'est un mélange : il y a quelque chose du prêtre orthodoxe, de l'empereur moyenâgeux comme le Vlad original, mais aussi de l'acteur shakespearien. Je voulais vraiment ne pas reproduire l'icône du vampire mais l'élever à des dimensions plus universelles, en faire l'emblème de ces idées de pouvoir, de contrôle et de possession totale. Casanova est au contraire dans un échange permanent, non seulement avec ses conquêtes féminines, mais c'est aussi un personnage qui communique avec le monde, la société, l'argent. Il est dans un perpétuel aller-retour, gagner de l'argent et en perdre, avoir des femmes. Il est aussi sensible à l'organisation sociale et aux changements politiques avec la révolution qui s'annonce. Chez le vampire, rien de cela, c'est toujours à sens unique, la possession, le contrôle et presque dans un sens métaphysique. Ce n'est peut-être pas assez développé dans la seconde partie du film qui se précipite, mais je pense qu'on le sent quand même, cette idée de contrôle avec "Dracula". C'est pour cela qu'on ne sait jamais ce que ressentent les filles qui sont mordues, est-ce qu'elles ont eues du plaisir, de la douleur? Est-ce qu'elles ont vraiment envie d'être mordues ou pas? Un ami à moi a dit qu'il s'agissait d'un film sur l'hypocrisie parce que l'on ne sait jamais ce que les personnages pensent. Où commencent le vrai ou le faux désir? Où s'arrête le désir et où commence le calcul, la stratégie? Où la stratégie s'arrête parce que là, la fatalité commence? Dans chacun des moments, on ne sait jamais vraiment qu'elle est la cause de ce qui se passe ou la motivation qui en est à l'origine. J'aimais vraiment cela parce que ça donnait aux personnages un mystère et une ambiguïté permanente. Le fait de travailler avec de très bons acteurs aident énormément, bien évidemment, pour y parvenir. Ils ne sont jamais dans des clichés. Ils sont dans l'innocence et même dans les moments les plus violents, ou les plus affirmatifs, ils gardent une part de mystère et d'innocence, qui n'explicite pas totalement leurs comportements.

Et ce "naturel" des acteurs, est-ce que vous le suscitez aussi durant le tournage en créant des conditions particulières? Est-ce que vous tournez beaucoup plus que les scènes retenues en elles-mêmes ?

Oui, le tournage c'était plus de 400 heures mais je n'ai pas vraiment de méthode arrêtée. Je m'adapte aux acteurs et à la nature de chaque scène. J'essaie de prendre les meilleures choses chez chaque acteur, tout en essayant d'avoir le moins de préjugés possibles. J'évite qu'il y ait une soumission trop grande au scénario, à ce que j'ai dans la tête, à ce qui est déjà écrit, ou encore au concept général du film. Au contraire, je remets ça en perspective pour chaque scène. Là, quand Casanova est avec son servent, j'essaie de voir ce qu'il y a de plus magique entre les acteurs. Quand Casanova est avec une femme, qu'est-ce qui est mieux? Le montrer comme un satyre ou autrement? Et tout cela détermine aussi la structure narrative du film parce que je choisis dans chaque scène les moments où l'échange entre les acteurs est le plus fort, le plus intéressant, le détail des gestes, les dialogues... Selon la combinaison des acteurs, leur interaction, selon que ce qui se passe est plus physique ou plus intellectuel, à chaque fois, ça change, ça évolue, c'est un monde totalement différent. C'est pour cela que ça prend du temps pour savoir exactement quels sont les points forts de chaque prise pour chaque scène. Et quand je saisis un point intéressant, j'essaie de le développer. Mais pour cela, il ne faut pas avoir une trop grande soumission au scénario, sinon c'est impossible. Si tu imagines une scène douce avec une fille et que tout à coup, l'acteur, très bon, te fait une proposition où, au contraire, il est très violent, qu'est ce que tu fais? Comme le scénario ou la structure du film exigeait que l'acteur soit doux avec la fille, tu le tournes, mais c'est ennuyeux pour tout le monde, ça ne marche pas. Alors, il faut avoir le courage de prendre les bonnes décisions, pour aller dans le sens de ce qui est le plus fort au tournage, avec la foi que le film, au final, surmontera tous les problèmes, grâce au montage et à la puissance de l'ensemble. Mais il faut faire ces choix même si parfois, tu as en revanche besoin de choses beaucoup plus sécurisées, surtout dans des films narratifs comme celui-ci. Dans les précédents, c'était beaucoup plus libre parce qu'on était sur une trame de voyage, qui permettait de ramasser un peu tout ce qui pouvait se produire sans être trop contraint. Ici, c'est plus compliqué, surtout pour organiser cette transition, qui doit être faite de manière assez subtile.



Concernant le traitement des personnages, j'ai été un peu surpris par celui de Casanova, avec sa perversité scatologique, qui en fait un personnage presque sadien.

En fait, c'est un satyre, comme dans l'ancienne Grèce, y compris dans sa dureté. On le voit à plusieurs reprises, avec les excréments mais aussi dans la scène où il casse un carreau de fenêtre. Il a aussi ses bagues et on sent que ce n'est pas quelqu'un qui joue, c'est quelqu'un qui bouge... C'est très fidèle à l'esprit du livre. Moi, je me fiche un peu de la question de la fidélité de l'adaptation ou du respect de la source originale, mais dans ce cas, je crois qu'il y a vraiment quelque chose, dans sa compulsion, de faire plusieurs choses à la fois, de parler en permanence et à tout le monde, qui est vraiment dans le livre. Au début du film, il dit : "l'écriture est toujours en face de toi, jamais dedans. Il faut bouger, il faut chercher. C'est là que l'on trouve la vraie écriture". Parce que je crois que c'est un fou, un maniaque, quelqu'un qui est vraiment dans l'action...

Il a aussi des paradoxes car il peste contre la religion tout en ayant des inquiétudes métaphysiques en voyant approcher sa mort.

Oui, c'est quelque chose qui est aussi dans le livre. Casanova rejette la religion mais en même temps son attitude est ambiguë. Il a des hésitations. Il admet d'un autre côté que la religion implique l'ordre et qu'on peut en avoir besoin. Cela réconforte. Son rapport à la religion est donc très complexe et je crois qu'on peut le sentir très précisément à certains moments dans le film.

Entretien avec Albert Serra (2ième partie) – "la foi dans l'imaginaire"

Même si "Histoire de ma mort" a reçu un accueil largement favorable, certaines critiques se sont élevées contre ce qui leur semblait être un mélange d'arrogance, d'auto-complaisance, voire de mépris pour le spectateur. Pourtant, comment il en témoigne dans cette seconde partie de l'entretien, Albert Serra est bien loin de toute forme de cynisme ou de posture. Le cinéma reste pour lui, plus qu'une question de professionnalisme, une grande affaire humaine qui doit être portée par la foi et la sincérité indéfectible du réalisateur, même si celui-ci s'autorise ça et là des pointes d'ironie ou de provocation...



Vous traitez souvent de grands personnages littéraires ou de mythes mais l'on n'a jamais l'impression que vous soyez dans une démarche postmoderne. C'est-à-dire que l'on ne sent pas d'ironie...

Non, parce qu'il y a la foi. C'est très important pour moi d'avoir foi dans le sujet parce qu'il serait très facile de tomber dans un cynisme absolu. Et ce n'est même pas une question de sujet parce que le thème de Dracula, je ne l'aime pas, en soi il ne m'intéresse pas du tout... mais j'ai foi en mon propre film et dans les images que je tourne car je sais qu'elles donneront quelque chose. Cette foi dans le travail est très importante. La conséquence naturelle de cela, c'est qu'il y a une foi qui est transférée sur les personnages, sur le sujet. C'est très important d'avoir cette attitude, cette croyance, surtout quand tu es seul. Tu as des petits moyens, tu peux diriger le mouvement des acteurs mais tu es tout seul. Tu n'as pas de scénario trop sécurisé. Tu n'as pas les gens qui t'aident comme dans un film conventionnel, un assistant réalisateur et tout un entourage, pour te dire à chaque fois que tout ce que tu filmes est bon. Tu n'as pas non plus de moniteur. Moi, je tourne sans jamais regarder d'images jusqu'à la fin du filmage. Alors, il y a cette foi dans l'idée du film, dans le film même, quels que soient les compromis que l'on peut faire durant le travail, qui est transféré dans le sujet et dans les personnages. Après, tu peux mettre de l'ironie mais comme il y a cette base qui est déjà très sincère... Mais en même temps, ce n'est pas quelque chose de prétentieux, ce n'est pas une posture, c'est naturel parce que, comme tu es seul, tu dois avoir cette foi dans tout ce qui peut arriver, pour faire tenir tout ça. Au final dans le film, il y a beaucoup d'ironie dans les détails. Entre ce qui est sublime et ce qui est ridicule, la ligne de partage est souvent très étroite. Manger, faire des choses un peu folles, moi aussi j'aime cela. Comme il y a

toujours ce fond de sincérité, qui est nécessaire pour donner de la crédibilité au film, je crois que ça s'équilibre. C'est une combinaison entre cette foi générale et une ironie dans les détails les plus concrets. Habituellement, dans les films conventionnels, c'est l'inverse. Il y a une sorte de cynisme et d'ironie totale parce que l'on est dans l'industrie et parfois, il y a quelques détails où on sent un peu de foi. Dans mon cinéma, c'est le contraire. Tu peux avoir beaucoup d'ironie mais sans jamais tomber dans le cynisme. J'en mets parfois dans le jeu, dans les scènes en alternant les registres, amusement ou autre, au point que l'on puisse parfois se demander ce qui se passe quand on voit le film, mais je le fais toujours en m'éloignant d'un certain cynisme.

Et le fait de recourir à des acteurs non professionnels, ça va aussi dans ce sens-là ?

Oui, c'est clair. Ça fait partie de l'amour ou de cette foi qui est là sans être soulignée.



Ils n'ont pas un rapport cynique aux personnages ou professionnel...

Bien-sûr, c'est la même chose avec les techniciens. Je crois que ça ne m'est jamais arrivé de prendre des techniciens professionnels que je ne connaissais pas. La personne qui a fait le son pour ce film-là n'était pas un ami même s'il l'est devenu par la suite, mais il avait travaillé sur mes premiers films. Quand on a fait "Honor de Cavallería", c'était son premier long métrage donc ce n'était pas vraiment une relation professionnelle. Tous les gens avec qui je travaille, ce sont en quelque sorte des non professionnels. Ils grandissent un peu avec moi mais aussi en travaillant à d'autres films. Je crois que ça aide beaucoup. Cette dimension humaine fait la richesse et l'ambiguïté du film. Il y a des personnages cyniques, de la manipulation partout, du raffinement, de la sophistication, mais on ne peut pas s'empêcher de sentir en même temps cette émotion un peu directe qu'il y a dans le rapport entre les gens qui font le film.

Ce qui est peut-être nouveau par rapport aux mémoires de Casanova, c'est le personnage du serviteur qui est une sorte d'avatar de Sancho ?

Oui, c'est un peu le prolongement de l'amitié de Quichotte et Sancho, mais qui a évolué. Ce ne sont pas les mêmes rôles. Il y a avait avant un rapport très clair, le maître et l'élève, et Sancho était plus innocent. Ici, le serviteur est toujours émouvant, toujours innocent, mais c'est un peu plus complexe. Le personnage est sans cesse débordé, par l'argent et après par les femmes... D'une certaine façon, il est encore le symbole de l'innocence qui est au cœur de mes films même si ce film-là est plus sophistiqué, plus manipulateur. Le serviteur a cette candeur et on la sent dans l'interprétation. À la toute fin, il tombe dans la manipulation des filles, de l'argent, du vampire. Autour, tout le monde ne cesse de faire des calculs mais lui n'en a pas conscience, et à la fin il tombe, il tombe...



D'ailleurs, la scène finale est assez drôle, celle où le servent énumère les maîtres qu'il a eus à l'une des servantes. Il les décrit comme des maîtresses, presque comme les relations d'un ménage amoureux, et il ne voit pas le désir qu'il y a là, tout à côté de lui...

Oui, c'est un peu cette idée. Ça n'était pas écrit dans le scénario mais l'idée s'est affirmée au fur-et-à-mesure du tournage, cette innocence au milieu d'un environnement corrompu et hyper manipulateur. C'était émouvant. En plus, c'est quelque chose qui n'apparaît que tardivement, car il y a beaucoup de degrés de signification que j'ajoute volontairement pour sortir de cette étiquette du cinéma d'auteur dépouillé. Il y a les allusions à l'histoire, la métaphysique... J'ajoute, j'ajoute, j'ajoute sans me préoccuper de la cohérence globale mais ça finit par avoir un sens. Parfois, c'est assez complexe, comme la scène par exemple où le serviteur mange des pommes en compagnie des filles. Il y a un peu trois ou quatre films qui se déroulent en même temps. Le film de genre, le film métaphysique, le film plus littéraire, le film naturaliste qui rappelle mes films précédents... On ne sait jamais très bien dans quel film on se trouve et quel film on est vraiment en train de regarder. Je crois qu'on le sent particulièrement dans la seconde partie, ça arrive petit à petit, peut-être que c'est trop parfois, je ne sais pas... Moi-même quand je regarde le film, je trouve que c'est surprenant et le spectateur aussi sûrement. C'est un film qui, d'une certaine manière, se détruit lui-même. Le début est très clair, puis petit à petit, ça devient plus complexe et à la fin, il y a cette précipitation qui nous laisse dans la confusion. On ne comprend plus, on ne fait que saisir de petits morceaux narratifs qui sont là, ajoutés. Le film se détruit. C'est comme le mal qui avance, qui détruit tout, la structure même du film, son naturalisme, sa sensualité. C'est cette sensation que j'ai quand je vois le film.

Ce qui me semble récurrent dans votre cinéma, c'est que vous allez chercher dans des formes de cinéma populaire : le récit d'aventure, la comédie ou le burlesque... Ce sont des éléments que vous intégrez sans basculer totalement dans ces genres. Est-ce que c'est important pour vous de garder cet ancrage ?

Dans ce film-là, oui. C'est également très proche des mémoires de Casanova, cette idée de cumuler les aventures, de passer d'un sujet à l'autre mais aussi d'y mettre de l'imaginaire. Parfois, cela se fait de manière très rapide et on passe aisément d'une chose à l'autre dans les conversations. Dans la seconde partie du film,

quand Casanova arrive dans la ferme, il y a cette scène de déjeuner où il se met à parler de l'argent, de l'opéra... Avec une poignée de mots clés, il convoque tout l'imaginaire du 18^{ème} siècle et un imaginaire d'aventure, le tout dans une conversation ordinaire. C'est quelque chose que j'avais lu dans un livre de conversations avec Jean-Pierre Melville. Je n'aime pas Melville...



Pour le coup, c'est un cinéma extrêmement formaliste, très rigoureux et "contrôlé"...

Je ne déteste pas son cinéma mais il ne fait pas partie de mes réalisateurs préférés. En tout cas, il raconte dans ce livre quelque chose d'intéressant. Une fois, Melville parle avec un ami de "La Splendeur des Ambersons", le film de Welles. Il dit à cet ami : "moi, j'aime beaucoup la scène où les deux personnages dansent sur une terrasse avec en arrière-fond un champ de coton". L'autre est incrédule et lui dit qu'il ne se souvient absolument pas de cette scène. Melville insiste mais son ami lui rétorque qu'il a revu le film récemment et que cette scène n'y est pas. Melville s'étonne, soulignant pour lui que c'est pourtant l'une des plus belles scènes du film. Il vérifie en repassant le film et dit : "effectivement, les personnages sont en train de danser dans une pièce et ils ne font que parler du champ de coton". Pour Melville comme pour le spectateur, il suffit de deux trois mots pour susciter tout un imaginaire mental. Dans la scène du déjeuner, c'est un peu le même procédé. Casanova parle d'une histoire de mariage, d'un couvent où sont enfermées des filles, d'une comtesse, de l'opéra, d'une dégustation d'huîtres, et tout ça, vlan, cela crée automatiquement un imaginaire. Il suffit de quelques mots dans une petite conversation informelle et même si le cadre de la ferme est très ordinaire. Même si on est englué dans ce quotidien très sale, on ne peut s'empêcher de projeter cet imaginaire dans notre tête et de mélanger les deux visions. On imagine tout ça, les imaginaires se confondent. C'était quelque chose qui était important dans le film pour donner cette impression d'accumulation, de somme de moments et d'expériences, et cette puissance qui est propre à Casanova.

Entretien avec Albert Serra (3ième partie) – "Artifices et liberté"

Dans cette troisième partie, Albert Serra parle d'une liberté d'expérimentation et d'interprétation, mais aussi de la licence qu'il prend par rapport aux conventions historiques, notamment celle de conserver des anachronismes si la crédibilité de la scène l'emporte... Cette grande latitude dans le tournage débouche finalement sur la question d'un montage, d'autant plus délicat, qu'il offre des possibilités combinatoires à l'infini...



Ce qui participe aussi à la perturbation des repères temporels pour le spectateur, c'est que vous ne cherchez pas à reconstituer un parler du 18ième siècle ou des attitudes corporelles. Le langage des personnages est finalement très proche de la langue contemporaine.

Oui. Mais ça c'est inévitable parce que je n'aime pas l'idée de faire une reconstitution historique. Mais cela soulève une autre question. Qu'est ce que ça veut dire des attitudes anciennes? Où peut-on en voir? Qu'est-ce qui donne une information sur ce qu'était les attitudes et les mouvements du passé? Où? C'est dans d'autres films. Ce sont des clichés. Ça pose une vraie question de direction artistique et ça engage des choix difficiles. C'est un peu comme quand on voit un livre dans un film ancien. Si je fais ce film comme réalisateur, je me dirai que ce livre ne semble pas coller, surtout s'il est trop neuf, et j'aurai tendance à prendre un livre un peu plus ancien. Mais c'est notre regard d'aujourd'hui qui nous dit que le livre du passé devait être vieux. Il y avait forcément à cette époque des livres qui étaient encore neufs!

Oui, on est toujours dans une représentation du passé...

Oui, c'est une représentation qui repose sur notre propre cliché du passé. C'est très dur de regarder un livre qui est nouveau dans un film historique. Tu veux un livre du 18ième et un livre du 18ième, c'est un livre vieux. Pour le langage ou les attitudes, c'est la même chose. Peut-être qu'il y a quelqu'un au monde qui a fait beaucoup de recherches pour connaître quelles étaient les mouvements et les tournures verbales du 18ième siècle? En fait, on n'a pas beaucoup de recueils existants sur le parler populaire de cette époque. C'est pour ça que je ne me préoccupe pas de cette question dans mes films car à chaque fois, les avis sur la question ne sont que des préjugés. Quand on me fait des reproches, je demande toujours à mes interlocuteurs s'ils sont

des anthropologues ou des historiens, et d'où leur viennent leurs certitudes. Bien souvent, ils ne sont rien de tout cela. Ce sont donc les clichés qu'ils ont du passé. Par conséquent, mes films sont davantage des fables que des représentations fidèles. Ils sont plus une affaire de croyance que de vérité historique. Tous mes films sont en ce sens des fantaisies. Il faut croire et se laisser porter par leurs fables. Ça me donne donc beaucoup de liberté. Il y a même des anachronismes. C'est le cas, par exemple, quand Casanova parle de Vivaldi comme d'un contemporain, et qu'il colporte les rumeurs selon lesquelles le curé, fort de sa grande renommée, prendrait beaucoup de liberté avec les enfants, les toucherait... Théoriquement, nous sommes dans le dernier tiers de la vie de Casanova, vers 1780 peut-être, alors que Vivaldi est mort en 1740! Au début du film, il y a un autre anachronisme mais inversé. Quand Casanova accueille le poète, il lui demande si ce qu'il écrit est de la prose. Il l'interroge : "de la prose métaphysique?" et l'autre dit : "non, plutôt romantique". En réalité, le romantisme n'est pas encore né. On est vraiment au tout début du monde romantique. J'ai repéré cet anachronisme mais je l'ai conservé au montage car je m'en fiche. Le film est un imaginaire dans lequel tout se mélange et il y a cette liberté, ce n'est pas grave. On sera jugé sur la qualité du film, bon ou mauvais, et non pour la qualité de l'information historique donnée par le film. J'aurais pu bien-sûr enlever tout cela du montage mais je l'ai gardé parce que je l'aimais. Ce qui l'a emporté c'est la qualité du jeu, la façon dont c'est amené dans la scène, dans les dialogues... Alors peut-être qu'il y a de petites erreurs mais ça ne porte pas à conséquence.



Il y a un autre élément qui m'a semblé bien plus présent que dans vos films précédents : c'est la musique. Dans la seconde partie, elle donne presque son rythme à toute la fin du film...

Oui, j'aimais cela. C'est curieux, parce que dans ce film, plus le son était artificiel, plus j'en mettais et plus je montais le volume au moment du montage. Il y a par exemple le bruit des grenades quand Casanova en mange. Ce bruit-là, il se fait au moment du mixage en mélangeant le micro qui est sur l'acteur et celui qui capte les sons environnants. Au mixage, tu peux monter le premier, baisser le micro général et accentuer ce son. Je me suis aperçu que plus je faisais ça, plus j'appréciais. Avec la musique, c'était pareil. Plus je rajoutais de musique, plus j'en montais le volume, et plus, instinctivement, j'aimais cela. Bien-sûr, ce n'était pas fait n'importe quand, les moments étaient bien choisis. Il y a des dynamiques tellement fortes que parfois on n'entend quasiment rien des dialogues, surtout quand les personnages parlent assez bas. Ça faisait partie de cette dimension de fantaisie et d'artifice du film. C'était vraiment l'idée de pousser et pousser jusqu'à presque casser la fable. Paradoxalement, c'est l'effet contraire qui s'est produit : plus j'accentuais mes effets, en rajoutant des artifices, du volume, et plus le film gagnait en crédibilité, la fable, mais aussi la réalité de cette dernière. C'est quelque chose que j'ai découvert progressivement et qui allait à l'encontre de la logique naturelle des choses. Ça s'est produit et à chaque fois, c'était une relation presque scientifique. Plus je montais le son, plus j'aimais. Si je le baissais, je n'aimais plus. Je le montais et j'avais envie de le monter encore

plus. Plus, plus, plus. Vous avez vu mes films précédents et vous savez que moi, je ne suis pas comme ça. Je suis sobre en principe et je cultive une certaine tranquillité sans chercher les effets faciles. En revanche, je ne sais pas pourquoi, ici, ça s'est imposé. En fin de compte, au bout d'un moment, c'est si exagéré que ce n'est plus effectif d'un point de vue narratif classique. Ce n'est pas quelque chose qui va plaire au public. Ça va l'ennuyer ou il va trouver cela absurde. Le grand public va détester entendre ces bruits amplifiés quand le personnage mange. Ce ne sont pas des effets qui recherchent l'efficacité et à la limite, ils produisent presque l'effet contraire...

En même temps, ce bruit des grains de grenade renvoient bien aux idées du film. On pense aux vanités...
Bien-sûr, Casanova est dans la pulsion, la pulsion sexuelle. C'est une pulsion animale que Casanova exprime quand il est en train de manger. On le voit aussi en train de baiser et l'on sait avant ça, qu'il va baiser de la même manière qu'il mange, de façon très compulsive. D'ailleurs dans la scène de sexe de la seconde partie (Casanova s'y accouple avec la fille des fermiers qui l'accueille sur le bord d'une fenêtre, à l'intérieur de la chambre), on le voit, il est tellement agité qu'il finit par briser le carreau de la fenêtre en y cognant sa tête. C'est fou mais il faut oser mettre ces scènes, un peu hétérogènes ou étranges, et les garder si possible au montage.



Et ce genre de scènes, c'est quelque chose que vous concevez préalablement ou est-ce que ce sont des choses, qui s'expérimentent ou qui s'affirment en cours de tournage ?

Ca s'est affirmé mais quoi qu'il en soit, je garde toujours ce défi en tête pour chacun de mes films (Albert Serra semble entendre par là qu'il se ménage toujours la possibilité de prendre des libertés par rapport au scénario et d'inventer en cours de tournage). Parfois, bien évidemment, il y a des films, comme les précédents, qui sont plus ouverts et qui donnent plus de liberté pour y intégrer tout ce qui peut se produire ou s'inventer en cours de tournage. Ici, forcément, il faut être un peu plus précis mais il n'en demeure pas moins que c'est toujours là. Je dois être original. Je cherche l'originalité, parfois, pour faire un film qui n'a pas été fait avant. On me parle souvent de Warhol et de Carmelo Bene comme autant de modèles pour mon cinéma. Mais, ce ne sont que des inspireurs car au moment de tourner tes propres scènes, tu dois trouver ta propre voie. Il ne faut pas craindre d'être trop original, d'aller trop loin et d'être trop fou, car tu ne le seras jamais assez. Ensuite, il y a le montage pour réprimer ou équilibrer ces excès. Le tournage, c'est vraiment un moment de liberté pour moi car finalement, que ce soit dans la vie ou le cinéma, il n'y a pas tant de liberté que ça et on doit profiter des opportunités que le tournage nous donne. Dans la vie, tu as les obligations quotidiennes,

la famille... et dans le cinéma, il y a la production et guère plus de liberté lors du montage. D'une certaine manière, je comprends tout à fait les aventures qu'il peut y avoir parfois entre les réalisateurs et des actrices ou vice versa. Ça participe de ce moment de liberté...

Concernant le montage, c'est vous qui le gérez ou est-ce qu'il y a un monteur ?

Dans le film précédent j'avais un monteur, mais c'était davantage un ami qu'un monteur professionnel. Il m'a aidé en travaillant de nombreuses semaines avec moi. Pour celui-ci, il était fatigué, indisposé, et c'est moi qui l'ai finalement fait tout seul. C'était un travail très dur car ça a pris plus d'un an. Avec un tournage de plus de 400 heures, plus cette façon de travailler, en laissant beaucoup d'ouverture et de liberté à l'intérieur des scènes, les combinaisons deviennent infinies. C'est vrai à l'échelle d'un petit moment de dialogue, mais quand on imagine cela aussi à l'échelle du film entier, de sa structure, de ses personnages, là, on est vite excédé. On est sans cesse débordé par les possibilités. Mais bon, si l'idée du film est assez précise, si son concept est fermé, il y a une certaine cohérence... C'est ce que je disais à propos de la foi que de toute façon, il y aura un film à l'arrivée. Comme je n'utilise pas de combo, tout est dans cette certitude. Finalement, ce n'est pas si étrange que ça, car dans les années antérieures, on n'utilisait pas de moniteur vidéo. Nombre de grands réalisateurs de l'histoire du cinéma ont filmé sans voir une seule image de leur film jusqu'à la fin du tournage. Parfois, s'ils étaient en studio, ils ont peut-être développé le négatif et vu quelques images, mais en général, non.

À ALBERT SERRA, QUI N'A PAS PEUR DE LA MORT



Dimanche 20 octobre, 10h30, La Roche-sur-Yon. La nuit fut très, très courte. Albert Serra descend de sa chambre d'hôtel. Pas le temps de prendre un petit-déjeuner : le cinéaste doit partir en direction de l'aéroport dans une demi-heure. À l'issue du dialogue, je lui propose de lui envoyer l'entretien par mail, au cas où il voudrait couper, reformuler. Il s'offusque à moitié. Il assume ce qu'il dit. Ça fait partie de son personnage. Pas la langue dans la poche, dirait-on. Néanmoins, il est difficile de n'y voir qu'une pose de dandy provocateur. À force de rencontres, je me persuade : les cinéastes ressemblent toujours à leurs films. Radicaux en l'occurrence (lire notre critique). Albert Serra me propose finalement de compléter l'échange par Skype, si besoin est. De retour à Paris, je retranscris l'entretien puis j'hésite. J'aimerais prolonger la discussion, évidemment. Je retourne voir le film mercredi matin, à la séance de 11h. Il n'y a pas foule. Le film va évidemment être difficile à défendre. Alors peut-être faut-il publier l'entretien très rapidement. Peut-être que sa parole vous donnera le courage d'accompagner Casanova et Dracula dans ce conte macabre de 2h30. Un entretien donc, trop court. Mais c'est un premier jet, farouche, au saut du lit. Je n'ai rien coupé.



Comment est-ce qu'on en arrive à se faire rencontrer Casanova et Dracula ?

C'était par hasard. Un producteur roumain m'a demandé de faire un film sur Dracula. Mais je déteste le cinéma fantastique, je n'en vois jamais. Je lisais les mémoires de Casanova et puis je me suis dit : pourquoi ne pas mélanger les deux mythes ? J'avais l'idée de faire un film qui soit dans la fantaisie, qu'il y ait un

coup d'épaule avec la vie réelle. Pourquoi pas enfanter Dracula avec la fin de vie de Casanova, sa période décadente. Je vais vous raconter une petite histoire. Un jour, dans un cinéma en Espagne, il y avait un très mauvais réalisateur, assez connu, que je détestais beaucoup. Il avait fait un travail sur l'abattoir. Un abattoir pour les gros animaux, les vaches, les bœufs etc. Et c'était très beau, très cru. J'avais aimé le film mais je voulais le détester. Il fallait vraiment que je trouve les raisons pour le détester parce que je détestais le réalisateur. Après la projection, je discutais avec des amis qui ont toujours travaillé avec moi. J'étais vraiment de mauvaise humeur parce que j'avais aimé le film, vous comprenez ? Et un ami me dit : « ça, c'est la réalité ». Et je me suis rendu compte que c'était un film qui captait la réalité, bêtement. J'avais aimé le film mais j'avais trouvé la clé. Je n'avais jamais fait ça moi. Mes films sont toujours des mélanges de naturel et d'artificiel. Ça demande beaucoup plus d'effort et de créativité de tourner de la fantaisie. Bon, cette anecdote est un peu ridicule mais c'est ce qui m'a donné la force de faire un film sans jamais entrer dans cette facilité, de se rapprocher du réel. Il fallait aller plus loin que mes deux précédents films, qui mélangeaient déjà, disons... la fantaisie et l'ultra-naturalisme. Je voulais être plus radical : être encore plus artificiel et être encore plus naturaliste. Aller plus loin dans le côté organique, sec, sauvage... Avec Dracula, ce n'est pas évident. Je déteste tout cet imaginaire. J'ai essayé d'aller plus aux racines du mythe. C'est comme mélanger les guerriers du Moyen-Âge, les prêtres orthodoxes, avec cette coiffure particulière etc. Je n'aime pas du tout l'image du film de genre. À la fin, il y a quelque chose du film de genre, du film fantastique, mais très peu. Ça suffit. C'est surtout avec le sang que j'hésitais. Il y avait du sang essentiel, pour comprendre le récit, comme le long des cuisses de la jeune fille. Mais les autres traces de sang... À un moment, j'en ai rajouté en post-production en numérique. Par exemple, quand Casanova casse la fenêtre avec sa tête, je n'ai pas mis de sang. J'ai failli. Mais j'aime que ce soit théâtral ! C'était très subtil. Et surtout, c'est assez gratuit.

Comment travaillez-vous avec votre chef opérateur ? C'est le même que sur les précédents films ?

Je change toujours. Mais pour *Histoire de ma mort*, oui, c'est le même que *Le Chant des oiseaux*. Enfin, il y en avait deux. Je change parce que je déteste les chefs opérateurs.

Pourquoi ?

Parce que... C'est comme les acteurs. J'ai lu un entretien avec Karl Lagerfeld. Il disait qu'il ne s'entourait que de femmes. Moi, je détestais les femmes, parce que je les trouvais incompetentes dans le travail, par le passé. Je préférais travailler avec des hommes. Mais je me suis rendu compte que c'était tout le contraire pour Lagerfeld. Tous les hommes avec qui il a travaillé pensaient pouvoir faire la même chose que lui. À force de quotidienneté, tous ont pensé pouvoir être lui... Et tous ont échoué. Alors, je n'ai pas envie de partager ma vie avec des gens qui veulent être moi. Depuis... je ne sais plus depuis quand... Depuis que je suis jeune, j'ai décidé de m'entourer de femmes. Mais le chef opérateur, c'est nul. C'est quelqu'un qui ne comprend rien, c'est un technicien. Vous étiez à la rencontre après la projection quand je racontais que le film était cadré en 4/3 et que je l'ai changé en Scope sans prévenir personne ?

Oui, j'ai entendu ça hier. On croirait pourtant que le film est pensé en scope. C'est donc vrai ce changement ?

Oui, bien sûr. Qu'est-ce que vous croyez ? Tout ça pour vous dire que c'est le réalisateur qui contrôle tout, qui comprend. J'essaie de changer de chef opérateur parce qu'ils sont très académiques. Ils ont toujours envie d'assurer une qualité standard de l'image. Je n'ai jamais été comme ça... C'est vrai que d'un point de vue technique, il faut toujours assurer. Le son, c'est pareil. En même temps... je ne sais pas... c'est triste ! Tous les chefs opérateurs avec qui j'ai travaillé pensent que le vrai mérite du film, c'est eux. C'est incroyable ça. Bon, peut-être que je n'ai travaillé qu'avec des fous, des gens pas professionnels.

Mais comment, dans ces conditions, obtenez-vous une image si belle, si dense ?

C'est moi.

Oui mais... c'est-à-dire ? Vous dites à votre chef opérateur ce qu'il faut faire ?

Vous le faites à sa place ?

Je n'avais pas fait de test avec la caméra avant le tournage. C'était un peu le bordel. Mais voilà, c'était

censé être du 4/3 et c'est finalement du Scope. Donc donner ou ne pas donner de libertés... D'ailleurs, c'est peut-être une méthode que je suivrai dans tous mes prochains films d'ailleurs. Je dirai : « ce sera du 1,66 ou du 1,85" et après je déciderai du format. Comme ça on évite le côté composé, triste... Mais il y a un côté performance que j'aime beaucoup : tout ce qui arrive dans le film, on le voit comme ça pour la première fois. Ça n'a pas existé avant, ni dans la réalité ni dans la tête de quelqu'un. La première fois qu'on le voit dans la vie, c'est dans le film. Toute la manipulation qu'on peut faire, c'est pour détruire les aspects contrôlés. En plus, travailler en équipe, avec des acteurs, des techniciens etc., c'est être tout le temps dans la communication. Quand tu te rends à une performance, dans le monde de l'art par exemple, il y a des trucs incroyables du point de vue de l'attention. Admettons : il y a une pierre énorme qui descend de tout là-haut. Là, tu as un type qui lève les yeux, comme ça, et il est très très très très concentré sur cette pierre. J'aime ça ! Cette concentration extrême, hystérique. J'essaie de chercher ça dans mes films. Une concentration absolue mais sur des trucs complètement fous. Je ne viens pas du monde de l'art ni du théâtre mais j'aime cette attitude. Le n'importe quoi devient la chose la plus importante du monde. Ça s'appelle comment ça (*il désigne un fauteuil en face de lui*) ?

Un fauteuil.

Oui, un fauteuil ! On pourrait observer ce fauteuil. On pourrait rester vingt minutes à le regarder. C'est très important ! L'observer longtemps ! C'est ça l'attitude. On est du côté du sacré. Il y a quelque chose qui arrive dans la vie et qui relève du sacré. Mais ce n'est pas sacré parce que c'est plus important que le reste, c'est sacré parce que tu le décides. C'est ce dont on discutait hier avec la femme qui est intervenu après la projection. Elle disait que les actrices professionnelles pouvaient avoir de l'innocence, qu'on pouvait le filmer. Non, c'est impossible. Il n'y a que les actrices non professionnelles qui sont innocentes.

Oui, enfin... elle estimait que la caméra, de toute façon, empêchait toute manifestation de l'innocence, par essence.

Oui mais l'innocence c'est ne pas avoir l'auto-conscience. C'est quelqu'un d'autre qui doit juger si tu es innocent ou non. Tu ne peux pas te juger toi-même. Le seul fait de se juger, c'est perdre l'innocence. Alors, c'est le réalisateur qui juge. La perversion, tu peux la juger toi-même : savoir si tu es pervers ou non. Regarde le fauteuil, on va voir si un petit changement de lumière au loin peut se refléter jusqu'ici. C'est moi qui décide de ce qui est important ou pas. C'est pour ça qu'il n'y a pas de logique. J'essaie tout le temps de donner de l'importance à des choses infimes... c'est l'attitude ! Je n'ai jamais d'influences qui viennent d'autres cinéastes. Bon, un petit peu Warhol, Dali, Bunuel... mais ce sont toujours des inimitables. Ce sont des réalisateurs qui ne sont pas capables d'influences. C'est leur attitude qui m'influence. Ce n'est pas le contenu, ni l'esthétique.

Et Werner Schroeter ?

Hum... J'ai eu la chance de connaître Schroeter juste avant sa mort. C'est un peu ennuyant, son cinéma. Non, je ne sais pas. Mais j'ai beaucoup de respect pour Schroeter. Je l'avais vu à Zurich et je l'ai aimé parce qu'il avait beaucoup de bagues, à tous les doigts. Il était très, très maigre. Je ne savais pas qu'il était malade. Encore une fois, c'est son attitude qui est géniale. C'est un insubordonné. Ce n'est jamais normal. Et, même si c'est toujours un peu prétentieux de le dire, il y a toujours cette idée d'avant-garde anti-bourgeoise. Et aussi de mettre un peu d'ironie dans le travail, même dans la technique. C'est ce que je vous racontais avec le chef opérateur tout à l'heure. Il faut mettre de l'ironie. Dans le film des années 20 ou dans le cinéma surréaliste on disait : « Wow, il a coupé la moitié de l'image, il a tourné ça comme ça, c'était génial ! ». C'est une attitude nécessaire. Aujourd'hui on est scandalisé... Pas forcément scandalisé du point de vue esthétique, quoique, mais il y a le point de vue moral aujourd'hui. « Mais qu'est-ce que vous avez fait ? ! ». Parce que moi j'aime mépriser en fait. Avec Dracula, c'est un peu comme Don Juan, il essaie d'user de manipulation pour démontrer la faiblesse des femmes. Il veut faire la conquête mais simplement pour être victorieux. Ça, c'est fascinant. Il y a un peu ça dans mon film. Le seul être très pur, c'est le réalisateur, c'est moi. Les autres, même s'ils ont une honnêteté dans leur travail, ce sont des cons. Ils voulaient le succès.

Vos acteurs, non-professionnels, veulent aussi le succès, en jouant avec vous ?

Les acteurs aussi, oui, ce sont les pires. En même temps, mes acteurs, je les aime un petit peu parce que ce

ne sont pas des acteurs. Ils n'ont pas ce caractère.

À force de dire ça, vous n'avez pas peur de ne plus pouvoir faire de films ?

Pourquoi ?

Je ne sais pas, je demande. Il faudra chercher des gens qui veulent bien travailler avec vous...

Oh, je trouverai toujours. Mais c'est vrai qu'il est possible que je ne puisse plus faire de films à un moment parce que les acteurs contrôlent tout. Même quand tu vas en commission en France pour les aides, il y a des acteurs. Alors s'ils lisent dans les entretiens que je déteste les acteurs, oui, ils auront la haine. Ils pourront peut-être un jour m'en empêcher parce que... si ça ne tenait qu'à moi, j'empêcherais les acteurs professionnels d'exister dans la profession. Alors, ce sera la profession des non-professionnels. C'est cohérent avec moi. Je suis réalisateur non-professionnel. Je n'ai jamais étudié le cinéma, je ne suis jamais allé sur le tournage d'une autre personne que moi-même. Je n'ai jamais vu personne tourner, diriger des acteurs etc. Je ne sais pas comment font les autres. Après, il y a le travail. Parce que je crois être un grand travailleur. Je suis né dans un village au nord-est de la Catalogne, pas très loin de la côte et de la frontière avec la France. Des villes très bourgeoises, pleines d'entrepreneurs. Il y a quelqu'un dans mon village qui a reçu un prix. Un prix pour avoir été la personne ayant le plus travaillé en Espagne. C'est celui qui a passé le plus grand nombre de jours à cotiser. Il cotise encore d'ailleurs parce qu'il a une boutique de lingerie pour femmes. Il est célibataire, il n'est pas gay, ne s'est jamais marié mais je ne sais pas pourquoi toutes les femmes lui demandent des conseils et lui font confiance. Quand il a reçu le prix, il y a quatre ans, il a dit : « Je suis la personne qui a le plus cotisé, je suis le number one ». J'ai beaucoup aimé. On ne le dit pas très souvent ça, le numero uno. Tout ce à quoi on arrive, ce n'est pas de l'inspiration, ce n'est pas en étant un professionnel de la profession. C'est en essayant, avec des erreurs. Il y a du hasard, de l'intuition mais surtout de la détermination. Je crois que le trait le plus décisif de mon caractère, le plus fort, c'est la détermination absolue mais sans le contenu. Je m'en fiche. Je veux faire un film sur Dracula et je déteste le film fantastique. Je n'ai pas d'avis politique, droite, gauche... je m'en fiche. Mais quand je décide quelque chose, j'ai une détermination absolue. Vide de contenu. Ce qui est très dangereux parce qu'aujourd'hui, lorsqu'on ne fait pas de compromis sur le contenu, surtout du point de vue social, c'est être quelqu'un de dangereux. Même dans l'équipe, avec cette idée de communication, on ne sait jamais ce que je pense, ce que je veux faire. Ça donne des moments ! Mais tout cela n'est pas étudié, c'est arrivé petit à petit. Détermination, sans contenu.

CHAMP DE BLÉ AUX CORBEAUX



Dans *Les Cahiers du cinéma*, Jean-Philippe Tessé (auteur d'un texte puissant et fulgurant, à l'époque, dans *Chronicart*, sur *Le Chant des oiseaux*) nous livre, en une notule expéditive, le désamour qu'il semble éprouver pour le cinéma d'Albert Serra (lire notre entretien) avec son dernier film, *Histoire de ma mort*. Je cite la deuxième moitié du texte : « Ces deux heures et demie d'ennui mortel (insistons : mortel) feront peut-être le bonheur des fans qui s'évertueront à discourir à son propos pour se prouver qu'ils sont aussi intelligents que cette ineptie à laquelle il n'y a rien à comprendre, mais plus sûrement le désespoir de ceux qui aimaient les films de Serra et qui ont envie de mourir à la vue de cette grossière caricature de cinéma radical chic, aussi prétentieuse qu'insignifiante. Autant que la nullité de son propos et davantage que ses consternants et puérils coups de force (Casanova défèque en ricanant pendant cinq minutes : très intéressant), ce qui frappe est la terrible défaite de la lumière (une image très laide, sous-exposée et incohérente) dans ce film mal cadré (attention, concept : Serra a tourné en 1:33 puis recadré en Scope – résultat, c'est moche). Les acteurs sont bien choisis, quelques plans échappent au carnage et le titre, hélas, sonne juste : pour le reste, on ne peut qu'espérer que Serra, après un tel désastre, ait l'intelligence de se remettre en question (histoire de ma renaissance ?) plutôt que de complaire dans un système gourmand de ce genre d'objet permettant à ses bénéficiaires de hurler dans les cocktails mondains qu'ils sont les derniers des underground ». Voilà, voilà. Alors, c'est très efficace et on peut parier, sans trop s'aventurer, que les détracteurs – tristes ou colériques – du film opineront bien volontiers à la lecture de ce ce texte incendiaire. Le problème, ici, n'est pas la véhémence exprimée. C'est l'attaque faite au spectateur. En substance, une fois encore, c'est un réquisitoire contre le public qui s'opère : quand bien même nous aimerions le film, nous serions inévitablement malhonnêtes. C'est vexant, au moins. *Histoire de ma mort* n'est pourtant pas une brouille. Est-il si aisé de tourner les talons aux cauchemars ?



Plan #1 : un repas. On bouffe de la chair, à pleines mains. On se lèche les doigts, avidement. Une table, à l'extérieur, dans on ne sait quel jardin, faiblement éclairé par quelques chandelles vacillantes. On demande à un personnage, Michael (qui est-il ? on ne sait pas. Peut-être que la réponse est dans *Histoire de ma vie*, écrit par Casanova. Je ne connais pas son œuvre) : « Comment écris-tu ? ». Il répond, lentement, reliant ses mots par des silences égarés : « Penser. Regarder les choses. J'écris ». C'est peut-être, dans la bouche de Michael, ce que veut nous dire Albert Serra. Penser. Regarder les choses. Filmer. L'ordre est important. Il aurait pu dire : « Regarder les choses. Penser. J'écris ». Mais ce n'est pas tout à fait vrai. Je crois qu'Albert Serra ne veut rien nous dire. L'erreur serait peut-être de voir un sens dans la démarche du cinéaste. Un sens : entendre programme, message, discours. S'il y a un sens effectif, c'est une trajectoire. Une ondulation. *Histoire de ma mort*, film jamais génial ni virtuose, toujours âpre, d'une sécheresse implacable, suce toute vivacité, toute énergie. Le film baigne dans une torpeur décadente, peu aimable, il est vrai. Et pourtant.

Histoire de ma mort fonctionne tel un diptyque. Un plan central relie les deux parties. C'est le seul cadre mouvant du film : caméra embarquée à l'arrière d'une calèche, le travelling s'enfonce dans la forêt, quittant le palais de Casanova qui demande à son serviteur s'il en a peur, de cette mort. Le reste du film n'est que plans fixes. Les espaces sont fermés, les cadres solidement plantés. Tout est bouché. À deux reprises, on programme une aération : « Il faut ouvrir les fenêtres ». Lors d'une scène de baise lugubre, Casanova, d'un mouvement de bassin et d'un rire robotiques, en plein coït, percute une fenêtre avec son crâne. Elle vole en éclat d'un bruit strident. Plus tard, il observera la forêt depuis une fenêtre, promettant qu'il n'y a aucune crainte à avoir. Quant à Dracula, en l'espace d'un raccord, il traverse une fenêtre, tel un spectre d'outre-tombe, pour mordre une jeune demoiselle, sa nouvelle proie. Que racontent ses fenêtres brisées, ces fenêtres traversées ? Qu'elles sont des respirations inaccessibles. Ce sont les plans eux-mêmes qui fonctionnent comme des fenêtres, des carreaux qu'on cherche à agencer, à briser, à traverser. Les fenêtres comme les plans : verrouillés de l'intérieur, sans ailleurs. La rêverie est la première décapitée. Casanova le dit lui-même en quasi-ouverture, à propos de ses Mémoires : « que des faits ». À l'intérieur de ces blocs, donc, il reste la matière. Un cinéma de matière, compacte. La fantaisie est très concrète. Le bruit du vin qui s'écoule, les poussières qui naviguent dans la pièce (ce plan en 3D serait très beau), la sève des arbres, les grenades sucées, mille choses encore... tout fait présence active. De l'infime dont on décide qu'il devient immense. C'est l'alchimie dont parle Casanova. Aussi, *Histoire de ma mort* transforme, sous nos yeux, littéralement, la merde en or. Physique et chimique. C'est la logique de la métamorphose. Chaque plan est une nouvelle épiphanie. D'une densité impénétrable, sourde au monde, c'est la mort au travail dans un bain de granules. Ici une forêt noire où les gestes deviennent quasi-imperceptibles. Là une touche de pastel sur un bouquet d'épis de blés. Une jeune fille dans le miroir, noyée sous les rayons d'un soleil fiévreux. Là encore, une éclaircie foudroyante qui illumine un jardin, comme sorti d'une peinture flamande rayée par la caméra. *Histoire de ma vie* arrachée. Il y a de nombreux raccords dans l'axe. Ils fonctionnent comme des arrachements de motifs à des toiles de peinture. Non pas pour mieux voir mais pour isoler, dans cette logique de solitude extrême que le film ne cesse de déployer. Une solitude si puissante, si incommensurable, qu'elle décharne tout sur son passage. L'homme n'est même plus un animal raisonnable. Une jeune fille



dit avoir peur des « ours et des hommes ». Et les poissons, et les oies (r-oie), et les vaches. Tous finiront en carcasses gisantes, vidées de leur sang, de leur vie. La mort, quelle histoire. À raconter, oui, la mort. Pas du tout brusque mais engourdie, elle est une reine cruelle et perverse, une magicienne. Si elle se manifeste, c'est autant en la personne du Comte Dracula, ange des ténèbres, que dans le temps du film. Un gouffre que les plans creusent- la caméra est aussi un outil de forage.

Deux parties, donc. Le motif musical du premier segment est la ballade (guitare sèche). Celui de la seconde partie : le grondement d'une musique électronique. On n'en finit pas de glisser vers l'angoisse. Des airs d'apocalypse se lovent dans une image de plus en plus sombre – l'image elle-même semble s'user, lasse, éteinte. Pour entrer dans la forêt, il faut traverser une rivière. Ce Styx, au bord duquel Dracula recrute sa première proie, est ce qui permet un chemin de traverse pour l'enfer : « Tu entrerais dans un autre monde ». Le monde des morts, évidemment. Des ricanements de folie de Casanova, on en vient aux cris puissants et nocturnes de Dracula. *Histoire de ma mort* dérive vers l'abysse, éteignant les rares lueurs de vie qui émanaient des personnages. Une zombification transcendante au travail. À l'aube de la Révolution, le règne des corbeaux. Parce que, c'est dit : « L'usure fait marcher le monde. » – et le film. C'est Lumière (siècle et cinéastes) qui s'avance dans l'obscurité, jusqu'à l'engloutissement – les corps, un à un, s'allongent, inertes, enveloppés dans la nuit noire. Le film est douloureux, jamais aimable. C'est une hypnose dangereuse. Bien plus qu'un trip inconfortable.

De Casanova à Dracula. *Histoire de ma mort* ne met pas tant en scène un duel – ni même une rencontre – entre les deux personnages. À mesure que l'on s'enfonce dans la forêt, Casanova s'efface au profit de Dracula. Le transfert d'énergie est en marche – il n'y a plus de place pour le rire, pour la jouissance, pour le sang : tout s'éteint. Dracula apparaît ainsi comme le prolongement direct de Casanova – le Comte finira en buvant un verre de sang, comme le libertin lui-même buvait ses verres de vin. Dans le même cristal. Une réincarnation ? C'est qui fait la force du film, quelque part, de ne jamais interpréter ni la biographie de Casanova ni l'histoire de Dracula, autrement que par l'image elle-même. La réécriture du mythe se joue sur un mode a priori exclusivement sensitif. La narration n'est pas absente – loin de là – mais elle se terre bien souvent entre les plans, s'oubliant dans une oisiveté et un vertige macabres. L'attention démesurée accordée à ce qui est de l'ordre du détail fait d'*Histoire de ma mort* un cinéma sauvage et primitif qui, comme son cinéaste, semble quêter les retrouvailles impossibles avec une innocence perdue. Un territoire où la faculté de juger se noie sous la faculté de percevoir. C'est le film tout entier : une lutte des sens. À ce titre, le très long plan pré-générique, garrelien en puissance, raconte comment le délitement du désir peut faner jusqu'à l'âme elle-même. Un cauchemar éveillé dont on sort abattu et déconfit. Pour qui sera sensible à cette bête noire, elle ne serait pas supportable s'il n'y avait pas, dans l'expérience de la salle de cinéma, une promesse de sortie. C'est le seul échappatoire : le retour au jour, embarquant avec soi des traces d'apocalypse, comme on émerge, ensuqué et ruisselant, des cauchemars les plus féroces. La prochaine fois, on laissera la porte entr'ouverte, promis.



Le facteur beauté

Histoire de ma mort d'Albert Serra



Attention, cet article est un immense spoiler. Il n'entend pas dissimuler un instant le secret du film, le nom de l'assassin. Son nom est beauté. Une beauté si puissante et si singulière qu'on confessa volontiers n'avoir pour ainsi dire pas suivi l'intrigue du film, du moins pendant qu'il se déroulait. Intrigue il y a pourtant, et même riche et complexe. Pour la simplifier, on dira qu'il s'agit de la rencontre, entre affrontement, envoutement et séduction, entre l'esprit des Lumières, qu'incarne le Chevalier Casanova, et l'esprit des ténèbres romantiques qu'incarne le Comte Dracula. Soit, sous des formes saturées d'harmoniques du côté de l'histoire de la pensée comme du roman et du cinéma de genre, la mise en jeu d'une arène décisive pour la psyché occidentale depuis deux siècles et demi. Passent les grands rêves et les espoirs immenses de l'humanité (d'une humanité, l'Européenne), passent les succubes archaïques des terreurs fondatrices et les fantômes des grandes tragédies historiques à venir, des massacres et des totalitarismes. Les ennemis que met en scène le film, le libertin brillant et désenchanté et l'enchanteur maléfique qui poussent les jeunes filles au parricide y sont aussi complices. Et pourtant...

Et pourtant, dès la première séquence, c'est selon un autre registre qu'on entre dans le quatrième long métrage du réalisateur catalan, pour ne plus en sortir. Un registre d'absorption qui vaut largement toutes les 3D immersives (mais on serait bien curieux de voir Serra employer un jour la 3D), une expérience exceptionnelle de spectateur enveloppé doucement et fermement par une émotion qui semble tout devoir à l'assemblage des lumières et des formes, des images et des sons, des mouvements et des ombres. On songe aux plus

Histoire de ma mort : entretien avec Albert Serra

Hier est sorti dans les salles françaises *Histoire de ma mort* (*Història de la meva mort*) le nouveau film d'Albert Serra auréolé de son Léopard d'Or obtenu au Festival de Locarno cet été, distribué et coproduit par Capricci. A l'occasion de ce superbe voyage au bout de la nuit nous avons décidé de revenir avec Albert Serra sur ses méthodes de travail uniques, son appréhension et sa vision du cinéma qui se distinguent par un anticonformisme, une absence de compromis et une inventivité absolus. Propos exaltés et passionnants avec un fort accent catalan enregistrés dans un café parisien et dont cette retranscription la plus fidèle possible ne peut donner qu'un faible aperçu.



***Le Chant des oiseaux* était un film sur la croyance et sur des pionniers, les rois mages, un film plein d'espoir, tourné vers l'avenir. *Histoire de ma mort* au contraire est un voyage vers la nuit et l'horreur. Pourtant ton approche du cinéma n'est pas romantique et cela ne correspond pas à un changement d'état d'esprit...**

Je ne veux rien dire, chaque film se fabrique toujours avec des idées esthétiques. Ce qui lie ces idées entre elles, ce sont les acteurs, des corps. La seule différence est qu'avec mes deux premiers films il y avait d'abord les acteurs et ensuite je trouvais une idée pour les filmer, avec *Histoire de ma mort* ce fut l'inverse. Il y a d'abord une idée originale qui est éloignée de la matérialité des acteurs. Certes quand on trouve l'acteur on trouve la clé du film, mais n'y a plus ce désir un peu contemplatif de vouloir filmer un acteur. Maintenant je suis arrivé à un tel degré de conscience que j'ai l'impression de pouvoir transformer n'importe qui en acteur intéressant à filmer. Peut-être pas tout le monde, mais presque. J'ai confiance en mon intuition. Je sais que je vais les trouver, sans les connaître, même si je finis toujours pas choisir des gens du peuple qui habite dans mon village ou ses environs. Peut-être que le projet de mon nouveau film était davantage dans ma tête que devant mes yeux, mais sur le tournage c'est tout le contraire qui s'est produit. Le tournage était plus performatif que jamais, avec encore moins de préparation que d'habitude. Mais j'ai peut-être perdu un peu de ce désir pur de filmer des acteurs qui constituait les racines de mes films. J'ai davantage la

conscience que c'est avant tout un travail artistique, même je continue de prolonger ce lien et cette envie d'être ensemble au-delà du tournage, dans les voyages, les festivals...

***Honor de cavallería* était un film sur l'amitié...**

Histoire de ma mort aussi. Mais au film des films que je réalise ce concept d'amitié évolue. **Le seigneur a fait pour moi des merveilles** était conçu comme la dernière façon possible de mettre tous ces gens, les amis de ma troupe, ensemble dans un film. Cette utopie n'est plus possible maintenant. Chaque troupe finit fatalement par se dissoudre, à cause du succès ou d'autres choses, Fassbinder en a beaucoup parlé dans ses entretiens. Le critique portugais Francisco Ferreira a dit que *Histoire de ma mort* parlait de la corruption, mais qu'il y avait encore à l'intérieur du film un personnage qui est très pur, très innocent, et c'est Sancho (Albert Serra et ses amis continuent de surnommer son acteur Lluís Serrat « Sancho », du nom de son personnage dans *Honor de cavallería*, même si entretemps il a interprété un roi mage et Pompeu, le valet de Casanova dans *Histoire de ma mort*, ndr.) Mais son innocence est débordée par le cynisme qui règne dans le film. Le film est aussi subversif puisqu'on ne sait pas trop où se trouve le vrai plaisir, du côté du bien ou du mal.

Le point de départ du film, c'est un voyage en Roumanie en 2008 à l'occasion des quarante ans de la Quinzaine des réalisateurs où nous avons évoqué avec le producteur Dan Burlac la possibilité d'un film sur Dracula...

C'était un défi : pourquoi pas Dracula ? J'étais en train de lire « Histoire de ma vie » de Casanova, j'avais commencé à le lire en français puis j'ai acheté la traduction espagnole même si elle était très chère, cent euros. Je n'ai pas tout lu, mais presque. J'étais intéressé par les recherches ésotériques de Casanova qui voulait fabriquer des filtres d'amour et de jeunesse. J'avais l'idée de mettre de l'or dans le film, au milieu d'un monde un peu pourri, et la merde est arrivée après. On a même ajouté, en postproduction, un peu de merde sur les lèvres de Casanova, quand il a la tête sous les jupes d'une fille. Il y en a juste un petit peu, comme avec le sang plus tard. C'est inquiétant. C'est avant tout un film sur l'exagération. Dans le film le Mal est diffus, mais il y a toujours cette ambiguïté qui plane : le Mal est-il réel ? Quand le vampire se retrouve avec un peu de sang dans la bouche, il dit à la fille : « Tout s'est ouvert. Tu te sens différente. Maintenant tu pourrais avoir des enfants. » On peut le comprendre de plusieurs façons, comme une réalité physique sexuelle, un viol ou comme quelque chose de beaucoup plus allégorique. Comme lorsqu'une autre fille dans la forêt dit : « J'ai peur des ours. Et des hommes. » J'aime beaucoup ce genre de dialogues, qui permettent plusieurs interprétations.

Les dialogues sont tout aussi beaux et poétiques que les images, ils ont un sens à la fois profond et caché, et c'est nouveau dans ton cinéma.

Le travail sur les dialogues était nouveau et cela m'a beaucoup plu. Je tourne beaucoup de longues scènes dialoguées, comme par exemple entre Montse Triola (âme soeur et plus proche collaboratrice d'Albert Serra sur tous ses films, ndr) et Eliseu Huertas (qui interprète Dracula), trois heures de dialogues en champs contre-champs, avec deux acteurs. D'habitude sur mes autres films je demande aux acteurs de répéter des phrases et des mots que je leur dicte, je donne des indications de texte en direct pendant la prise, je pose des questions sans donner la réponse. Je mets en place un mélange de confusion, de créativité et de performance, sans jamais répéter trois ou quatre phrases à la suite. Avec *Histoire de ma mort*, j'écrivais sur un papier tous les dialogues improvisés qui étaient dits par les acteurs pendant des séquences qui pouvaient durer trois heures. Je me retrouvais avec huit ou pages de dialogues notés. J'écris tout, je n'ai pas de scripte. Il y a déjà quelques scènes dialoguées dans le scénario, mais la grande partie est inventée au moment du tournage. A partir de cette dizaine de pages de dialogues commence une combinaison. 70% des dialogues dans le film sont un montage dans lequel les réponses ne correspondent pas aux questions. Les dialogues du film sont

très originaux car personne ne les a pensé de la sorte avant que je ne décide du montage. C'est un secret de fabrication, qui offre des possibilités infinies. Le montage d'une seule scène peut durer une semaine. Je travaille beaucoup sur ce montage, puis je l'abandonne. Les dialogues existent pour la première fois quand je les regarde, une fois le montage terminé. Cela débouche sur un mélange de cohérence psychologique, de fraîcheur et de mystère. C'est la liberté sans la gratuité. Même l'acteur le moins conscient du monde, professionnel ou pas, apporte de la psychologie quand on lui demande de dire des dialogues devant la caméra. Il va anticiper ce qu'il va dire ou ce qu'il va répondre. Avec mon système de montage des dialogues c'est impossible. Les dialogues seuls créent le sens, la psychologie, mais aussi un mystère, une poésie. Casanova, interprété par Vicenç Altaió



Quelle est ton interprétation du personnage de Casanova ?

Casanova n'est pas Don Juan. Casanova a toujours entretenu d'excellents rapports avec les femmes. Il ne cherche pas la satisfaction personnelle, il veut donner du plaisir aux autres. C'est l'ouverture, la communication. J'aimais beaucoup cette idée d'obsession et de puissance, de curiosité totale. En ce sens je suis très fidèle à ses Mémoires. Je l'ai filmé souvent en train de faire plusieurs choses en même temps : lire, manger, parler, boire, rire, pleurer... Dans les dialogues de la deuxième partie j'ai introduit beaucoup de confusion dans le personnage de Casanova, qui perd pied dans un monde qui n'est plus le sien. Il disparaît physiquement mais aussi intellectuellement. L'acteur n'avait aucune mémoire, donc cela aidait beaucoup à l'incohérence de ses discours.

Et Dracula ?

Je n'ai pas voulu insister sur la portée allégorique du vampire, surtout qu'au moment du tournage je reviens à la matérialité du film. Bien sûr j'avais conscience de ce combat entre les Lumières et les Ténébres, le Bien contre le Mal, mais l'idée essentielle du film, c'est le désir de la nuit. La nuit les choses sont plus confuses,

on peut confondre le vrai désir et le faux désir, le vrai désir est-il nécessairement lié à la corruption ? Dracula est là uniquement pour corrompre les autres, ce n'est pas un monstre de jouissance. Paradoxalement les scènes sexuelles de Casanova sont toujours désagréables : elles incluent le sang, la merde, tandis qu'on sent que les filles ont du plaisir à se faire mordre par le vampire, c'est plus tentant. Il y a la jouissance du mal. C'est peut-être aussi un film sur l'hypocrisie. La comparaison entre un vampire et un cinéaste est tentante. Le cinéma, c'est la corruption des autres. Les acteurs, le succès, les spectateurs... Moi je suis le même, je n'ai pas changé. Mêmes producteurs, mêmes acteurs depuis le début, je dors toujours dans le même lit quand je vais à Paris.

Combien d'heures de rushes, comment de temps pour trouver la forme du film au montage ?

Le montage a duré un an et demi, et il y avait plus de 400 heures de rushes. Nous avons tourné avec deux caméras pendant la moitié du tournage. Je ne regarde jamais dans l'objectif. Et tout le système du tournage est basé sur l'absence de communication entre l'équipe et moi.

Le tournage a été émaillé d'incidents techniques assez inhabituels...

C'est une longue histoire, née d'une erreur du directeur de la photographie. En effet nous avons dû changer quatre fois de caméra sur le tournage. Pour *Histoire de ma mort* c'était la première fois que je ne faisais pas moi-même les essais caméra avant le tournage. Mon directeur de la photographie voulait tourner avec l'Alexa et me vante ses qualités. Je suis dubitatif mais il parvient à me convaincre et à me tranquilliser. Seulement on découvre au moment de commencer le film que l'Alexa a de nombreux défauts et qu'elle est incompatible avec mes méthodes de tournage, en plus d'être chère. Elle demande du travail supplémentaire, il faut mesurer la distance entre la caméra et les acteurs, elle nécessite un trépied très lourd... Surtout on se rend compte qu'avec les cartes numériques de l'Alexa on ne pouvait enregistrer que onze minutes d'affilée. C'était une caméra pour faire du cadre, pas de très longues scènes comme sur mes films ! Catastrophe ! On change donc de caméra en plein tournage en Roumanie et mon chef op me suggère la caméra numérique Sony sur laquelle on peut adapter des objectifs cinéma. C'était aussi un désastre car on ne pouvait plus filmer les acteurs à la distance juste. L'équipe attendait au milieu de nulle part dans la campagne roumaine que le tournage puisse enfin commencer, c'était dur. Arrive la troisième caméra, nouvelle version de la Panasonic : erreur totale. Donc on est revenu à la caméra avec laquelle j'avais tourné *Honor de cavallería*, l'ancienne version de la Panasonic à 4.000 euros que nous maîtrisions parfaitement. J'ai renvoyé de nombreux techniciens et nous avons fait le film avec une équipe réduite, les gens qui étaient vraiment passionnés par le projet. Mais cela nous a fait perdre beaucoup de temps et d'argent.

Le risque de ton travail est qu'il repose sur une absence presque totale de préparation.

Oui c'est très risqué mais j'aime cette tension, sinon ce serait un peu ennuyeux. Les tournages de mes films sont toujours très joyeux, même si trop de relaxation peut être nuisible au jeu des acteurs.

Pour la première fois ton film est en 2.35, l'équivalent du scope...

Mon premier film était en 1.85 et *Le Chant des oiseaux* au format 1.66. Le format large d'*Histoire de ma mort* est le fruit du hasard. Je m'explique : j'avais décidé de mettre un scotch noir à droite et à gauche du viseur pour la composition du cadre. Mon chef opérateur ne jugeait pas que ce fût nécessaire. Au milieu du tournage en plein chaos je me rends compte que c'est une erreur que les plans manquent d'air. Un ami à moi me propose d'essayer l'objectif 2.35 et je trouve ça magique. Les côtés sont toujours vides et cela donne un aspect atmosphérique au film. Personne n'avait imaginé ce cadrage quand on l'avait tourné, comme les dialogues ! C'est imparfait mais totalement performatif. C'est peut-être quelque chose que je vais poursuivre dans mon prochain film. Je dirai au chef opérateur : « Fais ce que tu veux, tu ne connais pas le format final du film. » Et à la fin du tournage, je choisirai.

Comment envisages-tu la suite de ta carrière ?

C'est difficile à dire. Il faut toujours changer, mais rester le même. Même quand je fais une installation à la dOCUMENTA, je la fais avec les amis qui tournent les films avec moi. Il y a beaucoup de marge, et beaucoup d'amour à perdre avant de sombrer dans les pièges du cinéma culturel. Les tournages de mes films sont trop chaotiques pour ça. La littérature est plus complexe que le cinéma, et les films seront toujours plus complexes que l'art contemporain. L'art vidéo c'est le langage ; le cinéma c'est la littérature, c'est-à-dire le langage plus le sens. Histoire de ma mort propose une façon d'exprimer des idées philosophiques avec des images sans tomber dans l'abstraction. Du point de vue formel nous sommes arrivés à quelque chose d'intéressant grâce au numérique. C'est une renaissance du cinéma après une soit disant mort dans les années 90. Le destin des grands films aujourd'hui est-il d'être projetés seuls dans la nuit ? Peut-être que personne n'ira les voir mais ils existent.



P.S. : on peut aussi lire l'entretien avec Albert Serra dans le numéro d'octobre d'"Art Press", sa conversation avec Alexandre Sokourov et ses propos sur son film dans celui de "So Film", son journal de bord de Cassel et ses réflexions sur la tauromachie dans le numéro de la revue annuelle "Capricci", hautement recommandable.

grands tableaux de Rembrandt ou de Goya, ceux dans lesquels on croit entrer appelé par un charme, comme dans un monde en quittant notre monde, par la seule puissance esthétique. Il existe dans le vocabulaire pour décrire les films l'expression « plans-tableaux », qui désigne des compositions d'images, souvent statiques, évoquant celles des peintures. Il s'agit ici d'autre chose. Il s'agit d'une profondeur, mais qui n'est pas non plus la « profondeur de champ », plutôt celle du mystère, un mystère qui tient à la fois de la nature et de la mystique. Il faudrait davantage parler de plans-caresses, de plans-hypnoses, de plans-invocations.

On le sait depuis *Honor de cavalleria* et *Le Chant des oiseaux*, Albert Serra est un magicien du cinéma – il faut prendre ici très au sérieux, et très littéralement, le mot “magicien”: c'est un travail, avec des pratiques spécifiques qui ont des effets, même si on ne comprend pas les relations entre les causes et les effets. On comprend en revanche, et c'est le grand « sujet » des films aussi bien, qu'il s'agit d'abord et in fine de croyance. Quichotte, les Rois mages, Casanova sont des croyants, ils sont portés par une foi active, performative, qui change sinon le monde, du moins l'être au monde.

Serra, lui, croit au cinéma. Je ne sais pas ce que signifie cette phrase. Lui non plus sans doute. Ça ne change rien à l'effectivité. Qui dit qu'un shaman ou un guérisseur « sait » ce que signifie la puissance de sa pratique? Il s'agit de faire, ce Serra-là fait, et fait sacrament bien. La merveille, mais au fond c'est très logique, est qu'il ne fait jamais la même chose. Car, au contraire de ce qui précède pourrait laisser croire bien à tort, Albert Serra est un cinéaste matérialiste, un réalisateur (littéralement) qui part des matériaux, des singularités, du contexte, du local. Les corps, les voix, les accents. Les gestes, les habits, les paysages. Les paramètres physiques de l'existence. Le bois, le tissu, les arbres, le sang, la chair. Et puis le désir aussi, mais comme un flux aussi réel que le vent, même si pas plus visible.

De *Scorpio Rising* à Straub et à *Leviathan*, de *Tabou* (Murnau) aux *Feux d'Imatsuri* ou à certains Sokhourov, on pourra toujours entreprendre d'inscrire ce qu'il fait dans une histoire du cinéma organique, on n'aurait pas tort, mais on en manquerait la force autonome, la musique. Combats et séductions, luttes de pouvoir, monde qui s'effondre, amours interdites, sacrifices sanglants, ombre qui monte : *Histoire de ma mort* est transporté d'événements et de rebondissements. Ils sont parfois embrassés avec fougue, parfois contés avec une distance amusée, ici directement reliées à une époque et une situation, là laissés ouverts sur les espaces des grandes inquiétudes et des grandes espérances. On les traverse, sans relâche, très loin du sentiment de la durée (quoi? deux heures et demi? mais non...), régalé et jamais rassasié, défait sans être repu. Avec et malgré la mort, qui vient.

Histoire de ma mort



La note de Time Out: ★ ★ ★ ★ ★

Après deux premiers longs métrages abrupts et étincelants sur les thèmes du Quichotte ('Honor de cavalier', 2006) et des rois mages ('Le Chant de oiseaux', 2008), Albert Serra investit cette fois-ci la figure de Casanova, à travers ses dernières années, qu'il traite avec un onirisme provocant, en athéiste joueur et vieillissant, libertin jusqu'à la scatologie, bientôt projeté dans les Carpates pour faire face... au comte Dracula ! Carrément. Bref, on est loin du biopic de base.

Le thème qui sous-tend le film – pour autant qu'on l'ait compris – paraît ainsi le passage d'un XVIII^e siècle éclairé (incarné par Casanova) à un XIX^e violent et obscurantiste (Dracula), et à l'observation des effets de cette mutation civilisationnelle sur le désir et la sensualité : passant d'un libertinage généreux et cultivé, cultivant par jeu l'excès des sens, à une sexualité froide, possessive et dominatrice. Ou, autrement dit, du passé de l'Europe, flamboyant, à un certain vampirisme contemporain.

Déjà, dans sa remarquable installation vidéo 'Les Trois Petits Cochons', pour laquelle nous avons rencontré Albert Serra au Centre Pompidou en mai 2013, le cinéaste creusait les rapports ésotériques entre différents moments de l'histoire européenne (en l'occurrence de l'Allemagne, à travers Goethe, Hitler et Fassbinder). Par bien des côtés, 'Histoire de ma mort' poursuit cette réflexion sur l'Histoire.

Mais aussi, et surtout, il y a les images de Serra, son jeu sur les textures, maîtrisées, travaillées, mais refusant toute joliesse – préférant une certaine saleté, avec un parti-pris contre-esthétique. Surtout, sa narration âpre n'hésite pas à jouer avec la patience du spectateur, ou à rompre le ton de son récit, passant du métaphysique au grotesque – avec, par exemple, cette scène assez folle où Casanova (incarné par un réjouissant Vicenç Altaió) exulte de joie en déféquant dans un pot. Une certaine idée du gai savoir. Et un film austère, souvent fascinant, entre ennui lascif et beauté provoquante.

HISTOIRE DE MA MORT d'Albert Serra



Casanova vs Dracula : une confrontation qu'on aurait pu trouver chez la Hammer ou dans les limbes du cinéma de genre. Elle illumine *Histoire de ma mort*, troisième récit mythologique d'Albert Serra après *Honor de Cavalleria* et *Le chant des oiseaux*. Un Léopard d'Or et de boue, magnifique une fois extirpé de sa glaise naturaliste.

Dans *Histoire de ma mort*, il y a ce moment magique et révélateur, aux sens figuré et plus littéralement photographique : à la faveur d'un simple fondu, un tas de boue se transforme en or. N'est-ce pas cela le film d'Albert Serra, sa faiblesse, son point de côté et en même temps son secret magnifique ? Tout y est d'abord basement matériel, organique : le son direct (ou qui donne l'impression d'être rendu comme tel), l'image à gros grain, le bœuf qu'on dépèce et dont la tête trône au coin d'un feu de camp comme un totem, la merde échappée du cul de Casanova et de celui ses maîtresses et qui, dans les deux cas, déclenche le rire sardonique du séducteur. Serra ne nous épargne rien, ni le bruit de la défécation (prou) ni la vue des étrons (beurk). Son héros se régale de la merde. C'est une tâche marronnasse aux lèvres qu'il quitte les jupons d'une jeune première.



Dans le château suisse qui sert de premier décor à *Histoire de ma mort*, les nourritures spirituelles de Casanova (amateur éclairé de Voltaire et de la philosophie des Lumières) s'accompagnent d'ingurgitations en tous genres. La grenade fait un boucan d'enfer dans sa bouche disserte et experte – le spectateur aura deviné dans quel domaine. « Chaque grain est une idée » déclare-t-il. Casanova rationalise et baise. Au crépuscule de sa vie, l'homme envisage de faire rédiger ses mémoires : « Rien de sentimental. Beaucoup de réel. Que des faits. ». *Histoire de ma mort* est d'un ennui mortel quand il suit les mêmes consignes. Accordons tout de même à Serra le bénéfice du doute. Cet ennui n'est-il pas

un mal nécessaire si l'idée est de s'attacher à une légende vieillissante, sur le déclin, qui aura perdu ou se ficherait qu'il lui reste de sa superpuissance sexuelle ? On peut s'étonner en tout cas de l'absence de plaisir de ses conquêtes. Adossée à une fenêtre, l'une d'entre elles brise un carreau pour mettre fin au coït. Avec Casanova, la sexualité est mécanique. Est-ce à lui qu'il pense lorsqu'il parle d'une mystérieuse « machine à baiser italienne », aussi mystérieuse que « la machine à écrire française » et la « machine à penser allemande » ? Pour Serra, la vérité du désir est ailleurs. Dans les Carpates plus exactement, qui servent de réceptacle à une sidérante deuxième partie.

Le titre dit bien le passage de relais entre deux figures mythologiques. Serra détourne un célèbre texte autobiographique (*Histoire de ma vie*) en narrant une « histoire de ma mort » ; mort de Casanova et peut-être aussi, mort et non-mort de son double noir Dracula. Le nom du comte assoiffé de sang n'est jamais prononcé, mais on l'aura reconnu avec son chignon flamboyant et ses hurlements de loup rassemblant la meute. Histoire de ma mort n'est pas une production de la Hammer. Casanova et Dracula ne se battent pas en duel. Ce qui se joue ici, c'est la vampirisation de la/les Lumière(s) par les ténèbres, la reddition du jour à l'obscurité, la possession érotique et cosmique de l'un par l'autre. Ce règne des pulsions et des forces obscures fait la splendeur plastique du film de Serra. Une nuit de cinéma primitif que Murnau regarde avec jalousie depuis la tombe. Jusqu'à l'aurore. La boue transformée en (Léopard d')or.

HISTOIRE DE MA MORT - Note ★★★★★



À parcourir l'œuvre romanesque de Serra, on se heurte sans cesse à la figure d'un cinéaste qui a toujours célébré la grotesque impérissabilité des mythes littéraires dans nos sociétés actuelles et qui, tout comme Buñuel, s'est installé à l'intérieur de ce qu'il dénonçait pour en révéler la structure contraignante et falsificatrice.

Le cinéaste catalan Albert Serra fonctionne selon un style qui n'obéit pas à un principe d'ensemble ; de façon tout à fait paradoxale et passionnante, Serra est un des seuls cinéastes contemporains à considérer le réel à partir des structures et des croyances populaires de l'imaginaire. Il en résulte que ses films s'insèrent au croisement d'un cinéma hautement intellectuel et d'un fond qui s'adresse aux classes populaires. C'est sans doute l'éclectisme de ses principes esthétiques qui rend l'œuvre de Serra parfaitement recevable aux yeux de tous les festivals internationaux dits « de qualité ». Nous ne devrions donc pas être surpris du Léopard d'or qu'*Història de la meua mort* (Histoire de ma mort) a remporté au dernier festival de Locarno. Car Albert Serra est le cinéaste Locarnien par excellence ; il incarne à la perfection l'image de l'artiste inclassable qui enfante, suivant tantôt la logique de l'anticonformisme de salon, tantôt les principes d'une provocation teintée d'intellectualisme, des films OVNI, des œuvres visuelles non identifiables.

Son plus modeste et beau film à ce jour, *Le seigneur a fait pour moi des merveilles*, lettre filmée adressée à Lisandro Alonso dans le cadre d'une correspondance mutuelle, se détachait manifestement du style à l'œuvre dans ses deux précédents films, *Honor de cavalleria* (2006) et *El cant dels ocells* (2008), films énigmatiques et foncièrement littéraires sur le Quixotte ainsi que, respectivement, sur les trois mages. Le prin-

cipe est clair : les sources littéraires et chrétiennes sont pour Serra l'occasion de penser en long et en travers, rigoureusement, la mise en images d'un imaginaire collectif.

Animé par la nécessité de poursuivre l'ambitieux chemin entamé par *Les trois petits cochons*, film fleuve de plus de cent heures de métrage présenté pour la Documenta de Kassel en 2012 autour des figures d'Adolf Hitler, Rainer Werner Fassbinder et Johann Wolfgang von Goethe, Serra s'est livré, dans *Història de la meva mort*, à la difficile, radicale et passionnante tâche de retracer le contexte historique, philosophique et essentiellement esthétique qui encadre le passage du rationalisme des Lumières à l'obscurantisme des préromantiques.

Le film lui-même fonctionne à l'image de ce qu'il décrit : il mine vers le noir, s'embrume progressivement. Cette traversée philosophique est assurée par la figure de Casanova qui personnifie ce monde parfaitement sensuel, éclairé, libre et qui, accompagné de son ami Pompeu, voyage et parcourt le monde pour, selon ses propres termes, élever l'esprit. Mais ce voyage au bout de la nuit est principalement constitué de flâneries, d'étonnants prétextes pour disserter sur des thèmes lourds : la mort, l'écriture, la poésie, les femmes, l'amitié.

Les hommes parlent énormément dans *Història de la meva mort*, ils sont saisis par une sorte de logorrhée misogyne qui ne cesse de rappeler que l'histoire de la pensée occidentale est fondamentalement phallocentrique, écrite et déclamée par des hommes qui ont réduit les femmes au statut de muse, d'objet sexuel ou d'énigme inaccessible.

Cette parole occupe une place dominante tout au long du premier volet du film (il s'agit d'un film parfaitement sécable en deux parties) afin de se distinguer et de donner sens à la dernière heure du film qui, elle, sera peuplée d'images troublantes, sombres, qui engloutiront tout sur son passage y compris la parole.

Le film travaille une iconographie très particulière sans pour autant dériver vers le fantastique, le maniérisme ou vers un passé qui serait tout simplement déconnecté du présent. Car Serra a toujours fait montre d'un goût très fécond à l'égard de l'anachronisme. C'est notamment ce qui justifie l'humour qui baigne *Història de la meva mort* et l'enrichit : Serra pose un regard critique sur ce contexte philosophique et historique, qui esthétiquement le fascine mais qui essentiellement le dégoûte. C'est pourquoi, par exemple, en un geste de provocation malsaine mais à la fois très belle, Serra invite le personnage de Casanova à chier, littéralement, sur les idées de Montaigne.

L'arrivée insolite du personnage de Dracula autorise le film à dérouler un arsenal d'images écrasantes, lourdes et sentencieuses qui hantent la naïveté mal habituée de notre regard, qui nous confrontent à une succession de scènes de vampirisation et donc de viol ; ce sont des images qui instaurent un malaise dans la représentation, où il est question de cadavres, charogne et putréfaction. Tout se passe comme si, chez Serra, le changement, les transformations intellectuelles, les transitions historiques, devaient obligatoirement passer par l'effacement, le triomphe du brouillage, la nuit, l'éclipse de la lumière. Est-ce à dire que l'Histoire de l'Homme est cadencée par des fondus enchaînés ?



Histoire de ma mort d'Albert Serra

L'avis de *La Vie* : ★★

Casanova, le libre-penseur, rencontre Dracula et son monde ésotérique. Tel pourrait être l'argument choc de ce film (Léopard d'or à Locarno) qui commence dans l'écrin ouvragé d'un château et s'épanouit sous un ciel magique des Carpates. Sauf que le cinéma de Serra, étranger à une narration classique, convoque et caresse d'abord les sens, se fait poésie, enivre par ses plans comme des tableaux ou des natures mortes : un repas aux bougies, un baiser sur une gorge rougie ou un bœuf que l'on tranche dans la nuit... À la fois déroutant et envoûtant, mais d'une fulgurante beauté.

Son nouveau serviteur sera le témoin des derniers moments de la vie de Casanova. Celui-ci quitte un château suisse et ses ambiances galantes et libertines pour les terres pauvres de l'Europe septentrionale.

Le monde de légèretés et de mondanités laisse place à une vie campagnarde et la pensée rationaliste du séducteur, amateur de tous les plaisirs s'effondrera face à une force nouvelle, violente, ésotérique et romantique représentée par Dracula et son pouvoir éternel.

Cinq ans après " Le chant des oiseaux" Albert Serra réalise "L'histoire de ma mort" un film crépusculaire qui annonce la fin d'une ère et plus encore la fin d'une façon de penser.

Alors qu'un producteur roumain qui venait d'assister à une projection de " Honor de Cavalleria" lui proposait de réaliser un film sur Dracula, Albert Serra peu intéressé par le personnage de vampire, décidait de répondre à la demande, mais en y mêlant une imagerie qui lui était proche et en introduisant dans le récit le personnage de Casanova dont l'univers lui est plus familier.

Le film qu'il a le projet de réaliser deviendra un film sur le passage de la légèreté et de la sensualité du XIIIème siècle aux ténèbres, à la violence et à la sexualité du XIXème siècle.

Dans ce film qui pourrait s'annoncer comme un biopic de Casanova mais qui, très vite, s'imprègne des motifs et des codes de narration propres au cinéaste, le célèbre libertin se lance dans l'écriture d'un ouvrage dans lequel les règles du savoir-vivre seraient fondées sur une notion du plaisir inspirée de son existence libertine.

Chez le Casanova d'Albert Serra, tout est source de plaisir, manger et boire, naturellement, faire l'amour mais aussi le simple acte de déféquer.



Le Casanova d'Albert Serra n'est pas interprété par un comédien professionnel (il s'agit du poète catalan Vintcent Altaió i Morral) dont le jeu donne libre cours à une bouffonnerie décalée et subversive.

A cette première partie qui nous aura éloignés de l'imagerie attendue du personnage et de son histoire, succède une longue errance qui conduit Casanova dans une île de l'Europe septentrionale habitée par un groupe de jeunes femmes et par un personnage étrange qui se révélera être un vampire.

Dans un style beaucoup plus contemplatif et dans des ambiances cauchemardesques avec ombres menaçantes et images nocturnes, Albert Serra traite les mythes de Casanova et de Dracula en les dépouillant au maximum, ne conservant que les apparences, en adoptant un traitement du récit qui échappe à toutes les règles de la narration traditionnelle.

Certains se laisseront prendre par le vertige grisant des atmosphères, d'autres se perdront dans le labyrinthe et les mystères de la conception du cinéma d'Albert Serra.