





Paulo Branco présente

FESTIVAL DE BERLIN 2006 - BERLINALE SPÉCIALE

KLIMT

un film de
RAOUL RUIZ

avec
JOHN MALKOVICH
VERONICA FERRES

SORTIE LE 26 AVRIL 2006

Durée : 2h09 - Format image : 1/85 - Format son : Dolby SRD Visa : 109 899

www.klimtthemovie.com

DISTRIBUTION : GEMINI FILMS 34, bd Sébastopol - 75004 Paris - TÉL. : 01 44 88 25 26 - FAX : 01 40 39 05 90 www.gemini-films.com
RELATIONS PRESSE : FRANÇOIS GUERRAR 36, rue de Ponthieu - 75008 Paris TÉL. : 01 43 59 48 02/03 - FAX : 01 43 59 48 05 guerrar@club-internet.fr

SYNOPSIS

PARIS 1900, KLIMT EST FÊTÉ À L'EXPOSITION UNIVERSELLE PENDANT QU'IL EST CONDAMNÉ À VIENNE COMME PROVOCATEUR.

IL VIT SA VIE COMME IL LA PEINT, SES MODÈLES SONT SES MUSES. KLIMT EST AVANCE SUR SON TEMPS.

SES RELATIONS PASSIONNÉES AVEC LES FEMMES ET SA QUÊTE ÉTERNELLE DE PERFECTION ET D'AMOUR SE REFLÈTENT DANS TOUTES SES ŒUVRES.

LA CONTROVERSE ATTEINT SON COMBLE LORSQUE QUE KLIMT DÉTOURNE SES ALLÉGORIES « SCANDALEUSES » ET LES RACHÈTE.





NOTE D'INTENTION

Une fantaisie viennoise « à la manière » de Schnitzler.

RAOUL RUIZ (avec la collaboration posthume de K. Kraus)

En écrivant les lignes qui vont suivre, je me suis senti comme un médium de Karl Kraus à qui j'ai demandé conseil par le truchement d'un rêve lors d'une sieste. C'est donc à lui et non à moi-même (homme plutôt calme) à qui il faut imputer une certaine insolence.

Il ne faut surtout pas voir dans ce film une biographie filmée du peintre Gustav Klimt (ce qu'on appelle de nos jours un « biopic »). Il s'agit bien d'une fantaisie, ou, si vous préférez, d'une fantasmagorie, d'une fresque de personnages réels et imaginaires qui tournent autour d'un seul point : le peintre Klimt. On peut même dire que c'est lui la caméra. Donc, d'une certaine manière, on verra les images du film comme si c'était Klimt lui-même qui les voyaient. Ou plutôt qui les rêvaient. Car ce film sera une rêverie : exubérance de couleurs, distorsion de l'espace, extrême complexité des mouvements de caméra. Il serait trop long d'explicitier les procédés que je compte utiliser pour mettre en scène cette époque, une des plus riches, des plus contradictoires, des plus inquiétantes de l'histoire de l'humanité.

J'ai bien dit rêverie. Peut-être serait-il plus juste de parler de « roman rêvé », de « traum nouvelle » : le film s'appelle « une fantaisie « à la manière » de Schnitzler ». Si j'ai voulu mettre l'accent sur le nom de l'écrivain - peut-être le plus viennois, mais aussi un des plus universels que Vienne a produit - c'est parce que la structure narrative en forme de cercle que j'ai choisie pour raconter les événements du film doit beaucoup à Schnitzler. Le mélange du réel et du rêve, du quotidien et de la folie, les jeux de miroirs, de manège, de carrousel (mais Schnitzler racontait-il des histoires ou des rêves ?) ont dérouté les lecteurs du début du vingtième siècle et - paraît-il - déroutent encore certains lecteurs du scénario que je propose. Ce n'est quelque part que trop normal. Nous vivons une nouvelle « Grande Epoque » (l'expression est de Karl Kraus), c'est-à-dire une époque faite de « certitudes », donc d'affirmations mensongères. On se dit : « ceci est un film », « ceci est une histoire », « ceci ne l'est pas parce que ce n'est pas conforme aux normes ». Mais ces normes qui servent à rendre comparables tous les projets nous viennent d'Hollywood. C'est là-bas qu'on a formaté, uniformisé les différents systèmes de narration autour

d'une théorie qu'on appelle « des trois actes » (ce fut par ailleurs ici, en Europe, qu'Ibsen, épaulé par B. Shaw, la rendit explicite au début du vingtième siècle). De nos jours, en Europe, les nombreux conseillers auliques des différents cours de l'audiovisuel veulent à tout prix se démarquer du cinéma hollywoodien . On a même utilisé le mot « combattre ». Pourtant, croyant bien faire, ils imitent avec, il faut le dire, un manque de succès total, les modèles narratifs mis au point « là-bas », dans ce territoire honni.

Mais assez de complaints et voyons de plus prêt en quoi ce film ce démarque des projets « biopic ». Tout d'abord, je dirais que par l'utilisation des procédés qui accentuent l'impression permanente de chose rêvée, je souhaitais que le spectateur puisse avoir l'impression de rêver le film. On pourra toujours se dire : « tout ça ce sont de belles paroles, mais que veulent-elles dire au juste ? » Et bien, quand on voit une projection cinématographique, on perçoit la juxtaposition d'images fixes séparées à intervalles réguliers par, disons, des « images noires ». Ce n'est pas sans conséquence dans la perception du film. Certains neurologues spécialistes de ce qu'on appelle « le

cerveau rêvant » (Hobson, E. Vivaldi, mais aussi M. Jovet) sont formels : les films, on les rêve ! C'est-à-dire que, derrière un réalisme apparent, il existe une couche d'images fourmillantes produites par le cerveau du spectateur qui imprègnent les images les plus réalistes d'une aura d'irréalité. La plupart des films ne se servent pas de ce cadeau du cerveau. Mais, quelques uns pourtant, très peu nombreux, explorent ces possibilités. Allan Hobson prétend qu'il n'y en a qu'un seul : Fellini. J'ai la prétention de me compter parmi ces explorateurs.

Pour y arriver, il faut se servir de techniques qui remontent au « théâtre des miroirs » du 17^{ème} siècle, aux fêtes foraines, aux machines conçues par Méliès. Cela consiste plus ou moins à provoquer une impression d'incertitude face à ce que l'on voit : l'espace se modifie en permanence. Cela peut s'expliquer par le déplacement d'objets, de murs, par le changement constant des sources de lumière et par le jeu chorégraphique des comédiens, par la fragmentation de l'action, par l'exclusion ou le déplacement des points narratifs et de ce que l'on appelle « le but du comédien » dans telle ou telle scène. L'énumération de tous ces procédés serait trop longue. Dans mon film *Le temps retrouvé*, j'en ai compté une soixantaine. Dans *Klimt*, on devrait en trouver le double.

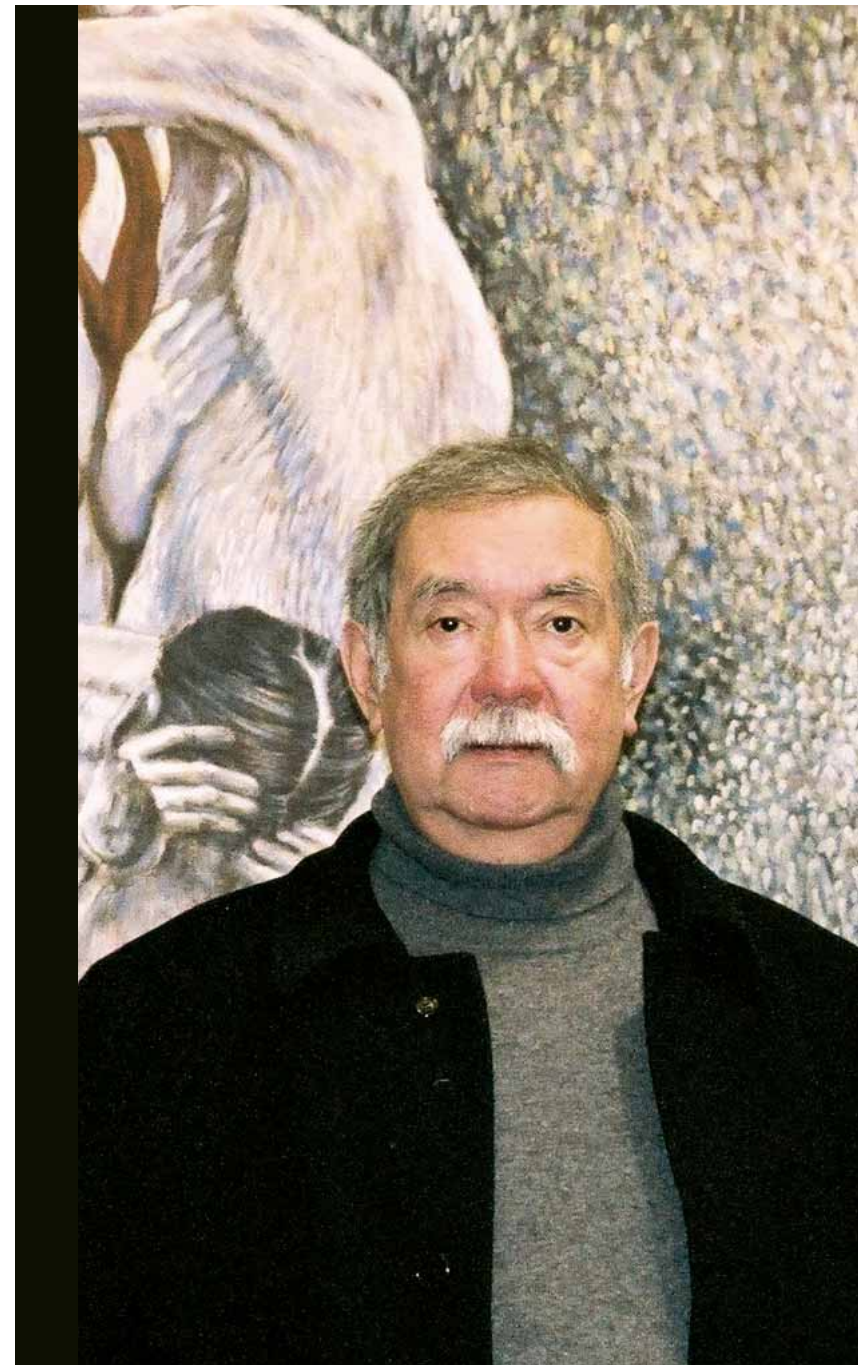
Cependant, l'aspect général du film devrait être assez familier, afin que chacun puisse se dire : « ce film, je l'ai déjà vu quelque part », ou bien, « je l'ai déjà imaginé », ou même, « je l'ai déjà dansé ». En effet, la forme générale du film sera celle d'une valse. Mon modèle est « La Valse », le poème symphonique de Ravel : un début lugubre, puis une accélération jusqu'au paroxysme et un arrêt inattendu, brutal. Voilà pour la forme.

Maintenant, deux mots en ce qui concerne la narration.

Voici donc un film qu'imagine le peintre Klimt au moment de sa mort. Il est en train de se remémorer sa vie. En particulier un épisode de sa vie que tout le monde ignore : ses amours avec la danseuse et « demie-mondaine » Cléo de Mérode. Le Klimt que l'on verra dans le film n'est pas plus réel que le Shakespeare du film *Shakespeare in Love*, ni le Picasso du conte de Ray Bradbury ou Melachton dans la fiction de Borges, ni même le Klimt que Schnitzler a imaginé dans sa pièce *Comédie de séduction*. Quand je dis « réel », je fais un méchant amalgame : réel et historique. L'homme historique (comme le prouve B. Benassar) est aussi éloigné du même homme au quotidien que de sa légende. Je suis bien placé pour le dire : ce que je trouve de moi-même sur Internet est erroné. Je dis bien erroné, c'est-à-dire même pas faux.

Donc, ce Klimt imaginé à partir de faits réels. Lors d'une visite à Paris, il fait la rencontre d'une comédienne qui se présente comme « la fausse Cléo de Mérode », laquelle devrait conduire Klimt jusqu'à « la vraie Cléo » (il a vu auparavant cette dernière lors d'une projection de cinéma). A partir du moment de cette rencontre, et un peu à la manière de Judex, le feuilleton de Feuillade, plusieurs épisodes vont se tisser autour de ce nœud central : les amours de cette femme unique (mais qui se dédouble) et du peintre Klimt. Amours faits essentiellement de rendez-vous manqués. En arrière-plan, prenant parfois beaucoup d'importance, l'Empire moribond. Il sera beaucoup question de temps : temps historique, mais aussi temps-durée, temps-dimension.

On dit souvent qu'un film est un contrat qu'on passe avec le spectateur. Celui-ci nous donne une heure et demie de sa vie contre une histoire.





Une histoire ? Dans ce film, je dirais plutôt que le spectateur est convié à un voyage dans « la région où naissent les histoires ».

S'il fallait résumer le film, je ne dirais qu'un seul mot : oignon. Des feuilles très fines, des pellicules qui forment une figure sphérique. cet oignon relève nos salades mentales, et surtout, je l'espère, fait pleurer.

Encore un mot sur le contenu. Le bienheureux Inhalt qui inquiète tant les logothètes de l'Europe militante.

Ce film se passe donc à une époque charnière (excusez le jeu de mots malheureusement pertinent). Période que l'on peut encore définir d'un seul terme : démolition. Une époque où le monde est le théâtre d'une destruction de masse (encore Karl Kraus). Dans ce contexte, un Jederman, un homme comme les autres mais pas forcément « commun », cherche tout simplement à être « lui-même ». Et, pour ce faire, il s'échappe. Pour accomplir son évasion, il utilise tous les moyens possibles : aventures feuilletonesques, mais aussi, paradoxalement, la normalité familiale.

Hélas, les aventures le mènent à la routine et la vie de famille à la folie.

Les quatre chevaliers de l'Apocalypse ne sont pas loin : la Guerre est aux portes de Vienne après l'annexion de La Serbie. La famine vient avec, la peste est là depuis quelques

temps, ainsi que la syphilis, la tuberculose. Et la mort ? On a tendance à croire que la mort est le chevalier supernuméraire car il est implicite dans les trois autres. Mais non : le chevalier qu'on appelle « la mort » est le vertige. Il tourne autour des personnages du film. Il (elle) est une valse. On danse, on danse, on tourne en rond. C'est la ronde et c'est la valse. On pourra reprocher à ce film ce que l'on reprochait en son temps aux œuvres de Klimt : de privilégier le détail par rapport à l'ensemble, de préférer l'ornement à l'Unité expressive. Mais on ne saurait nier que cela fait écho à l'époque représentée, c'est-à-dire un moment où l'humanité s'est empêtrée dans les détails (et là où le diable a trouvé sa résidence).

Ici, il sera beaucoup question de beauté, de joie, de drôlerie et, bien entendu, de mort.

J'espère qu'on retrouvera dans ce film à venir l'atmosphère de la fin d'une époque et de la naissance d'une non-époque.

« Le progrès est ingénieux. Grâce à lui la vie ne sera plus une prison mais une exécution à l'électricité ».

On a d'ailleurs parfois nommé le cinéma théâtre électrique.

Oui, dans ce film, tout se meurt joyeusement.

« Seule la mort ne meurt pas » (dixit Kraus pour la dernière fois).

L'ART A VIENNE AUTOUR DE 1900

Autour de 1900, Vienne compte pléthore de talents créateurs, qui bénéficient des deux institutions de formation les plus importantes de la Monarchie des Habsbourg. L'une sera fréquentée par Klimt et Kokoschka tandis que Moser et Schiele suivront leur formation dans l'autre.

En 1897, Gustav Klimt inaugure le pavillon de la Sécession, association d'artistes dont il a été nommé président. La Sécession organise alors les années suivantes, des expositions d'une qualité remarquable, présentant l'art moderne européen de manière exhaustive, depuis l'impressionnisme jusqu'aux dernières tendances de la peinture et des arts décoratifs et appliqués.

Dans le domaine de la peinture on s'appuie surtout sur les innovations post-impressionnistes. S'y ajoute un lien fort avec le symbolisme européen et la « peinture d'idées » du XIX^{ème} siècle en général.

L'attrance pour le « tableau d'idées », chargé de sens et de symboles, est particulièrement évidente à Vienne. C'est un subjectivisme introspectif qui caractérise de nombreuses œuvres créées autour de 1900, et qui dominera aussi la peinture de l'expressionnisme viennois. Ainsi l'art moderne viennois se distingue-t-il du futurisme italien mais aussi des fauves.

Chez Klimt, Schiele et Kokoschka se manifeste une tendance mystique, pas nécessairement religieuse, qu'il convient plutôt d'interpréter dans le sens originel d'introspection.

Les représentants de la modernité viennoise restent en étroite relation avec les métiers d'art et d'artisanat de la ville qui connaissent alors une cette période de plein épanouissement. L'élégance picturale de Klimt s'inscrit dans une correspondance directe avec la production extrêmement soignée de la Wiener Werkstätte (Atelier viennois).

L'entrecroisement des arts compte aussi parmi les caractéristiques de Vienne. Musique et opéra conservent dans la culture de la ville la place essentielle qui était la leur depuis l'art baroque. L'idée d'œuvre d'art totale est au cœur des préoccupations des membres de la Sécession. Cette volonté de faire participer tous les arts à une tâche commune trouvera sa concrétisation la plus exemplaire dans la construction du Palais Stoclet à Bruxelles.

LA VILLE DE VIENNE AUTOUR DE 1900

La ville de Vienne était à la fin du XIX^{ème} siècle le centre d'un vaste empire rassemblant les provinces héréditaires des Habsbourg, situées au cœur de l'Europe, et les pays de la couronne dont les terres s'étendaient loin vers l'est et le sud est européen. La population

de cette métropole s'accroissait depuis des décennies. Vienne était le centre du pouvoir, des médias et de la mode.

Des immigrants venant de toutes les provinces autrichiennes et de tous les pays de la monarchie, avec leurs 54 millions d'habitants, affluaient alors à Vienne. La ville attirait comme un aimant tous ceux qui étaient en quête de réussite économique ou sociale, ou voulait exercer leurs talents artistiques. De la diversité des langues -allemand, hongrois, tchèque, slovaque, slovène, polonais, italien, roumain... -, mais aussi des particularismes apportés par les immigrants est née une pluralité culturelle sans laquelle la Vienne de la modernité serait inconcevable.



GUSTAV KLIMT

1862 Naissance de Gustav KLIMT à Baumgarten dans la banlieue de Vienne en Autriche. Il est le second d'une famille de sept enfants, dont le père Ernest Klimt exerce le modeste métier d'orfèvre ciseleur, et dont la mère Anna Finster est chanteuse lyrique.

1876 Entrée de KLIMT à l'Ecole des Arts Décoratifs de Vienne où il suit les cours de peinture du professeur Laufberger.

1880 Création d'un atelier de décoration avec son frère Ernst et un ami Frantz Matsch. Son habileté et la finesse de ses travaux sont rapidement reconnus et il se voit confier de nombreuses décoration de murs et de plafonds de villas, mais aussi de théâtres et édifices publics. Ainsi jusqu'en 1890, Gustav Klimt aura eu un début de carrière fait d'une solide réputation de peintre décorateur répondant à des demandes officielles de peintures architecturales, mais sans réelle originalité, car éloignée au fond de lui de ses goûts personnels pour un art moderne dans lequel il a envie de s'exprimer totalement.

1890 Il prend pour compagne Emilie Flöge qui tient une maison de couture, et se rapproche en ces débuts des années 1890 des écrivains Arthur Schnitzler, Hofmaannsthal et Hermann Bahr tout en s'intéressant au symbolisme et à l'impressionnisme français.

1895 Lors d'une exposition à Vienne, il découvre les oeuvres de Liebermann, de Félicien Rops, mais aussi de Klinger, Böcklin et Rodin.

1897 Création du Journal "Ver Sacrum" (Printemps Sacré) avec certains de ses amis dont Koloman Moser et Joseph M. Olbrich, avec l'ambition de créer un édifice consacré aux arts.

Il participe la même année à la fondation de l'Union des Artistes Figuratifs, appelée aussi la Sécession, avec dix-neufs autres artistes de la Künstlerhaus de Vienne.

Il devient le président de cette association, dont l'objectif est de réformer la vie artistique de l'époque et de réaliser des oeuvres d'art qui élèvent "l'art autrichien à une reconnaissance internationale à laquelle il aspire".

Il s'agit aussi pour ces artistes de combler le fossé existant entre l'Art et les arts dits mineurs, de rapprocher les objets utilitaires et les objets d'arts, de transformer le monde au moyen des arts.

Les arts doivent éveiller les consciences et s'éloigner de toute compromission avec l'art et l'académisme établis. Cette fondation est en quelque sorte la réponse au mouvement "Art Nouveau" en France et au "Jugendstil" qui se développe en Allemagne.

Le magazine "Ver Sacrum" devient le moyen d'expression de la Sécession, et le porte parole de cette volonté de changer le monde, tandis que Joseph M. Olbrich parvient à réaliser cet édifice dédié aux arts et souhaité par Klimt, pour donner aux jeunes artistes figuratifs un lieu permanent d'exposition pour leurs oeuvres.

1898 Le célèbre tableau Pallas Athénée marque en quelque sorte cette émancipation de Gustav Klimt par rapport à l'art officiel. Cette toile fût l'objet de l'affiche de la première exposition de la Sécession en 1898.

1900 Au cours de cette année, lors de la septième exposition de la Sécession, Klimt présente sa toile intitulée La Philosophie, qui est la première des trois toiles préparatoires avec La Médecine et La Jurisprudence qui lui

avaient été commandées en 1896 pour illustrer les voûtes du plafond de l'Aula Magna, le hall d'accueil de l'Université de Vienne. La critique violente de la presse accuse Klimt d'outrager l'enseignement et de vouloir pervertir la jeunesse. On lui reproche ses peintures trop érotiques, et on s'interroge sur sa santé mentale et sur ses crises de dépression.

Les compositions qui suivent, La Médecine et La Jurisprudence déclenchent et amplifient les critiques. Klimt doit renoncer à voir ses peintures décorer l'Aula Magna, sans pourtant renoncer à son invention esthétique.

1902 Quatorzième exposition de la Sécession consacrée à la musique de Beethoven, Klimt présente une fresque en sept panneaux représentant la Neuvième Symphonie, destinée à illustrer un décor pour l'architecte Josef Hoffmann chargé de réaliser un monument en mémoire du musicien. Cette oeuvre d'art est encouragée par Gustav Mahler lui-même, et fait une nouvelle fois l'objet de critiques violentes au nom de la morale.

1902-1903 Ces années constituent un tournant dans l'oeuvre de Klimt, et une période d'intense créativité. Il entame la réalisation de son Cycle d'Or avec les Serpents d'Eau, le Portrait d'Adèle Bloch-Bauer, et Danaë.

1904 Un riche banquier Belge Adolphe Stoclet lui commande la réalisation des mosaïques murales de la salle à manger d'un luxueux palais qu'il construit à Bruxelles sur les plans de l'architecte Hoffmann. La richesse décorative de Gustav Klimt éclate dans L'Attente et dans L'Accomplissement qu'il réalise pour Adolphe Stoclet.

1905 Réalisation du tableau *Le Baiser*, œuvre la plus représentative du génie de Gustav Klimt qui sera reproduite dans le thème de *L'Accomplissement* pour la fresque d'Adolphe Stoclet.

1908 À partir de cette année, il quitte avec plusieurs de ses amis la Sécession qui selon lui tend à se scléroser, et il se consacre à la peinture de paysages ou de scènes allégoriques très ornementées, de plus en plus stylisées et aux couleurs vives qui le rapproche du pointillisme de Seurat, mais aussi de Van Gogh et de Bonnard. Mais il s'intéresse aussi davantage à la peinture intimiste. Il réalise des portraits de femmes de grandes dimensions avec des compositions richement décorées pour flatter une clientèle riche et bourgeoise qui lui font des commandes.

1910 Klimt participe à la Biennale de Venise où il retrouve le succès et la notoriété d'avant l'Aula Magna. Il reprend le titre qu'on lui avait attribué de "décorateur fin de siècle", de peintre de l'intelligentsia autrichienne, et d'inventeur de l'art décoratif.

1918 Klimt meurt d'une attaque d'apoplexie en laissant inachevées de nombreuses toiles.



ENTRETIEN

entre Raoul Ruiz, Réalisateur et Serge Lemoine, Président du Musée d'Orsay et Commissaire de l'exposition *Vienne 1900*

QU'EST CE QUI VOUS A INTÉRESSÉ DANS LE PERSONNAGE DE KLIMT ET DANS CETTE PÉRIODE AU TOURNANT DU 20È SIÈCLE À VIENNE ?

Raoul Ruiz : Personnellement, Klimt m'intéressait d'abord pour un thème qui me préoccupe depuis longtemps : c'était l'opportunité de faire quelque chose autour du statut de l'artiste. Klimt, c'est un cas très particulier. D'un côté il passe de la peinture académique à ce qui est déjà de l'impressionnisme « à la Klimt », très vigoureux, en passant par l'assimilation du style japonisant, du style byzantin. Et puis de l'autre côté, j'étais intéressé par le statut d'un artiste comme lui. Économiquement parlant, il commence comme un artisan, il débute en faisant des tableaux à partir de photos, un métier que j'ai connu au Chili : On les appelle Moneros, puis après il devient artiste de cour, à la cour de Roumanie. J'ai vu le tableau qu'il y a réalisé... Il y a fait de la décoration. Il a aussi fait une salle de cinéma, la première je crois de l'histoire du monde. C'était une petite salle de théâtre que Klimt a décoré, en 1900 je crois, juste après l'invention du cinéma. Et puis d'artiste de cour, il devient artiste d'état au service donc de ce que Balzac appelait les « maudites commissions », financées par l'argent public jusqu'à la crise, la rupture avec l'Académie, la création de la Sécession, ce mouvement d'artistes. Après, il devient un artiste pour les familles riches et finalement un artiste qui peint comme n'importe quel artiste français de

l'époque, pour lui-même, sauf que tous ces aspects sont simultanés.

Il est déjà en quelque sorte « expérimental », et dans les tableaux les plus poussés il reste quand même un fond de peinture académique. Tout cela va ensemble. Le dernier aspect de Klimt qui m'intéressait c'est qu'il ne participe pas aux avants gardes de l'époque, il n'est pas contre, il est toujours entre deux eaux. Il paraît qu'il a mal vécu une période, autour de ses 40 ans, quand il a été pour la première fois attaqué par certains jeunes. Pour des raisons personnelles, évidemment je ne me compare pas à Klimt, mais ma situation quelque part...je la ressens un peu comme cela : je ne suis pas un cinéaste d'avant garde, loin de là, je ne suis pas non plus un cinéaste académique, et cela me crée des problèmes. Alors là j'ai sympathisé naturellement avec Klimt.

Serge Lemoine : j'ai fait cette exposition pour montrer celui que je considère comme un des plus grands artistes de cette époque, d'autant plus intéressant qu'il n'était pas à Paris... c'est Gustav Klimt, j'ai voulu que l'on regarde l'œuvre de Klimt de la même manière que l'œuvre de Cézanne et non pas parce que Klimt est un viennois et qu'il aurait exprimé tous les sentiments de l'époque, ceux de « la fin de siècle », les idées de Freud, la décadence des mœurs, l'intuition de l'effondrement de l'Empire, etc...

En revanche, comme l'a très bien rappelé Raoul Ruiz, ce qui

est extraordinaire dans l'œuvre de Klimt c'est la synthèse justement qui est faite de différentes esthétiques, de différentes influences. On peut discuter du mot « influence » évidemment, mais ce qui m'a intéressé, c'est l'idée de la continuité dans son évolution, il ne renie jamais ce qu'il a fait auparavant, il l'assimile, il le transforme. Ce qui donne une accumulation extraordinaire. Klimt aujourd'hui est devenu pour toutes sortes de bonnes et de mauvaises raisons un artiste à la mode, dont tout le monde parle, qui correspond à quelque chose dans la sensibilité d'aujourd'hui, j'ai voulu que l'on comprenne en quoi Klimt est un grand artiste. Et à partir de là on comprend aussi pourquoi il a joué un tel rôle dans son pays. On voit l'influence qu'il a pu avoir sur Schiele, sur Kokoschka, etc...et sur l'avant garde au XXè siècle. Klimt n'est pas isolé, et son art ne participe pas de « l'apocalypse joyeuse », il ne préfigure pas la fin du monde, il ne symbolise pas la fin de siècle. J'ai voulu montrer Klimt comme on le fait de Monet. On ne dit pas de Monet que, parce qu'il vivait à Paris sous le Second empire qu'il représente la société du Second empire, pourquoi le dirait-on de Klimt ?

Raoul Ruiz : De toute façon Klimt est ce qu'il est, il représente beaucoup de choses, en tant qu'artiste lui-même, son côté viennois. C'est de Vienne que la matière du film est sortie, c'est pour cela que je l'ai associé à Schnitzler, qui avait utilisé Klimt comme modèle dans « la comédie de séduction ».

Klimt est quelqu'un qui est mondain dans le sens où il va beaucoup dans les bals costumés par exemple, qu'il dessine des costumes avec Emilie Flöge, son amie. Il fréquente les riches, et en même temps il se fait un devoir de parler d'une manière assez grossière, dans un dialecte prolétarien et de ne jamais renier ses origines. Il vit avec sa mère par exemple, mais il mène une vie de libertin célibataire. Bon fils qui s'occupe de sa mère la nuit, et libertin le jour dans son atelier avec des enfants partout, mais qui fréquente les ministres... Ca c'est un aspect premier. L'autre aspect, c'est l'aspect cinématographique de Klimt. Il peignait, surtout les paysages, avec un télescope, ça on le sait. Dans un documentaire j'ai vu quelque chose d'assez étonnant : quelqu'un a placé la caméra là où se trouvait le télescope. On a mis le même cadre et tout était en place. Il ne manquait que les poules. Mais tout y était... Dans un tableau qu'il peignait à peu près à un kilomètre de distance... pour chercher cet espèce d'aplatissement qui le fascinait beaucoup, qu'il avait appris à apprécier dans la peinture, surtout byzantine je crois. Et alors je disais à quelqu'un : « mais quelque part on pourrait dire que c'est de la peinture impressionniste mais avec une discipline militaire ». Toutes les fleurs sont encore là. Elles poussent. Elles n'ont pas bougé. Et alors c'est l'avantage dans mon cas. C'est qu'au cinéma on peut faire du Klimt mais en mouvement. C'est à dire on peut mettre des éléments au fond, (il y a trois ou quatre moments comme cela dans le film) et on fait bouger le fond, s'approcher vers la caméra, et on voit le processus d'aplatissement. Et ça, on peut dire que c'est faire du Klimt dans le film sur Klimt. Mais c'est...une vraie fascination, une émotion cinématographique...cette apparition, cet effet d'aplatissement ...voilà.

ET QUE SAIT ON DE LA VIE DE KLIMT AU QUOTIDIEN ?

SL : Klimt, très vite n'a pas eu de problèmes pour vivre. Il avait l'aisance que lui donnait le succès qu'il a rencontré,

les commandes publiques qu'il a reçues, et quand les choses ont évolué le relais des familles riches pour lesquelles il faisait des portraits, qu'il faisait payer très cher. Klimt faisait un portrait par an, toujours de commande et d'une personne très riche. Donc on trouve une quinzaine de grands portraits dans toute la vie de Klimt.

RR : Il y a un aspect que j'aime bien en lui, c'est la disponibilité artistique. Par exemple il détestait Whistler, parce qu'il n'avait jamais vu un tableau de Whistler, il n'avait vu que des reproductions, des reproductions photographiques, et le jour où il voit un tableau de Whistler, il s'approche, il voit la peinture même, la beauté de la peinture de Whistler, et il se met à faire du Whistler. Il est déjà formé, il a déjà son style, comme on dit, mais il peut changer de style. Il ne lui passe pas par la tête que c'est choquant de changer de style.

QUELLES SONT LES RELATIONS ENTRE LES DIFFÉRENTS PEINTRES, SCHIELE...KLIMT...KOKOSCHKA ?

SL : Klimt vient de plus loin, il commence dans les années 70, n'est pas du tout de la même génération. Schiele est né en 1890, au moment où Klimt est déjà très célèbre. Il entame la seconde partie de sa carrière. Alors que Schiele ne commence à devenir actif qu'en 1909/1910. Les premiers tableaux très importants de Schiele, c'est 1910...Or à cette date Klimt est au sommet de sa gloire. Il a été un protecteur pour des jeunes artistes...Schiele se place complètement dans sa continuité.

RR : De Kokoschka aussi, qu'il a très peu vu.

SL : Non, mais il l'a soutenu...

RR : Oui, il lui envoyait des chèques, pour être clair.

SL : Il l'a effectivement soutenu. Dans l'art de Klimt se trouvent







de nombreux points ; j'ai mis l'accent sur le côté abstraction, construction, géométrie et décoration, mais il y a tout son côté expressionniste, tellement présent dans la frise Beethoven de la Sécession : tous ces monstres, les furies sont des figures effrayantes de même que les tableaux où il mélange les figures féminines, à d'autres éléments et les assimile à des serpents qui nagent dans l'eau. Le côté expressionniste est très présent chez Klimt. On voit bien comment Kokoschka, et Schiele ont été imprégnés par cette ambiance, qu'ils ont développée en l'exagérant. Je pense que Schiele est ce qu'on appelle un artiste maniériste, au sens où il prend une caractéristique particulière et la transforme en l'exagérant :

le côté « trait » que l'on a chez Klimt, stylisé, se retrouve chez Schiele, encore plus accentué. Le côté aplatissement, vous l'avez chez l'un et vous le trouvez chez l'autre, le côté chaotique mais en même temps très rythmé, vous l'avez chez Klimt, vous le retrouvez chez Kokoschka. C'est cela qu'il est intéressant d'essayer de comprendre : de voir l'emprise que Klimt a eu sur tous les jeunes artistes à Vienne à ce moment là. Vienne, c'est l'Autriche, c'est l'Empire où il y a des gens qui viennent d'un peu partout.

POUR REVENIR À SCHNITZLER PAR EXEMPLE, QU'EST CE QUI VOUS A DONNÉ ENVIE DE FAIRE CETTE « FANTAISIE VIENNOISE À LA MANIÈRE DE SCHNITZLER »?

RR : Pour moi c'est la manière de raconter les choses. La construction dramatique chez Schnitzler est particulière. Dans une histoire, il y a ce qu'on appelle le point narratif. Dans la construction dramatique généralement, l'histoire va dans une direction et on n'en bouge pas. Qui est l'assassin, qui a fait ceci, qui va gagner ...voilà le point narratif. Schnitzler, lui, systématiquement ou presque, change de point narratif au dernier moment ou alors, il le déplace. Il réussit à focaliser l'histoire et une fois qu'il sent que tout le monde est intéressé, il change ou il interrompt l'histoire, c'est fini.

Pourquoi est-il si important de travailler avec des points mobiles, ou des points narratifs mobiles ? C'est que ça permet de se désintéresser cycliquement à l'intérieur d'un film, de se désintéresser de l'histoire et de s'intéresser un peu plus à ce qu'on est en train de voir, derrière l'histoire, à l'image, au son, à tout ce qui fait un film intéressant. C'est la focalisation, c'est le mal moderne du cinéma narratif à l'américaine, c'est qu'on se focalise tellement, on se focalise au même niveau qu'un match de foot, on ne finit par s'intéresser qu'aux buts...

ET LE FAIT QUE SCHNITZLER SOIT À LA FOIS VIENNOIS ET CONTEMPORAIN DE KLIMT A-T-IL JOUÉ DANS VOTRE DÉCISION OU ALORS C'ÉTAIT SEULEMENT DÙ À SA MANIÈRE DE RACONTER LES HISTOIRES... ?

RR : Oui, les deux choses évidemment. Il y a une structure que j'aime beaucoup que j'ai utilisée pour d'autres films c'est la ronde vous savez : A rencontre B, B rencontre C et C rencontre etc... et à la fin, le dernier rencontre A.



LE FILM PREND APPUI SUR UNE DES EXPOSITIONS DE LA SÉCESSION AVEC NOTAMMENT LES PEINTURES AUJOURD'HUI DISPARUES DE KLIMT. EST CE QUE VOUS POUVEZ NOUS RACONTER UN PEU L'HISTOIRE DE CES PEINTURES, QUI ONT BRÛLÉ IL ME SEMBLE ?

SL : Elles ont été détruites en 1945 dans les bombardements de la guerre. C'est très intéressant de voir l'épisode des peintures de l'Université qui correspond à un moment tout à fait charnière de sa carrière, vis à vis de l'opinion publique, et c'est aussi à ce moment que Klimt crée la Sécession avec plusieurs autres artistes parce qu'il n'est plus d'accord avec le système institutionnel de son pays. Les tableaux qu'il présente en avant première et qu'il avait reçus en commande pour l'université de Vienne sont faits d'après des thèmes qui lui ont été imposés. Ces derniers sont jugés comme étant à la fois indécents et choquants quant à leur contenu et leur style, et ne répondant pas au programme.

RR : mais c'est unanime, l'avant-garde aussi est contre.

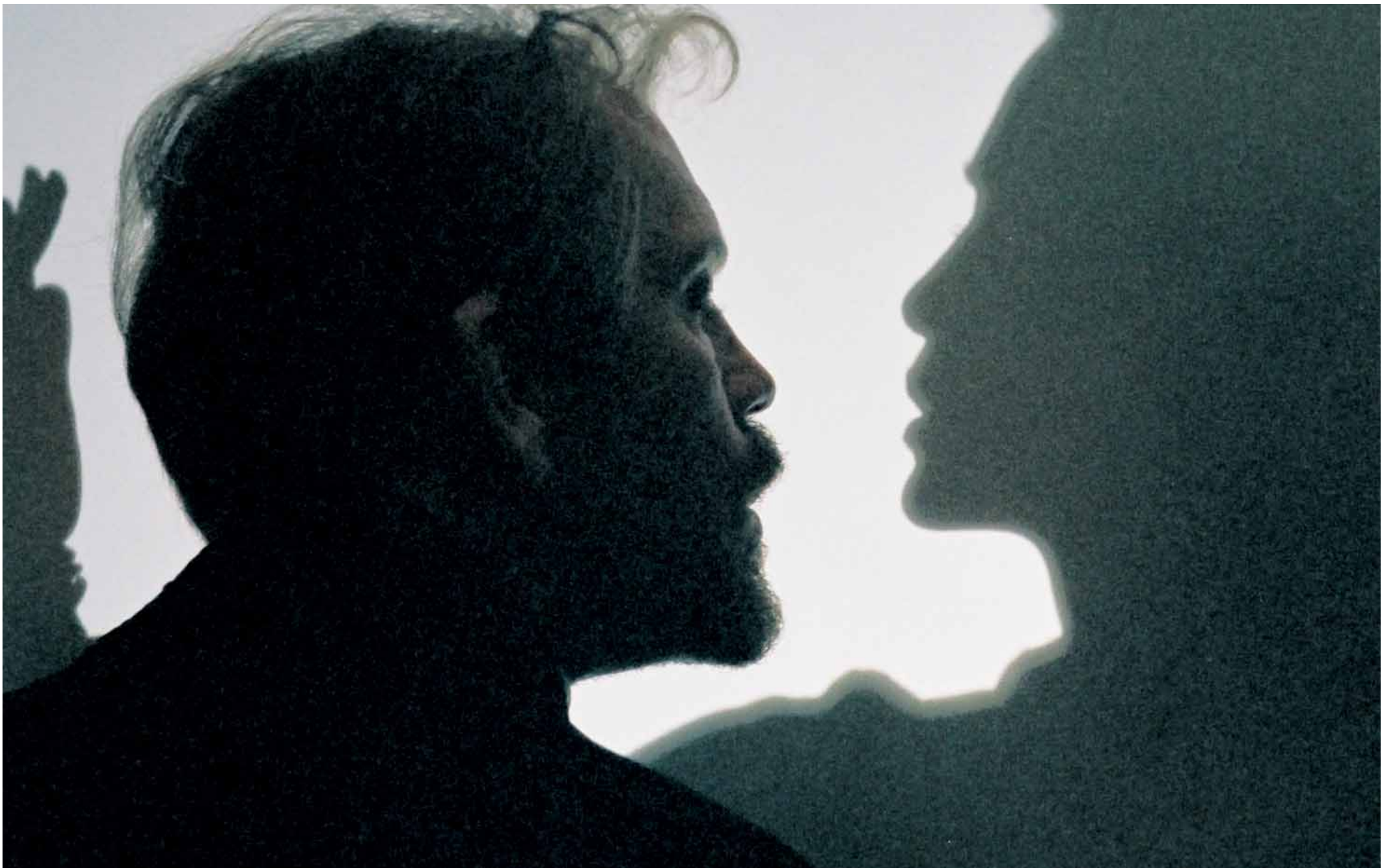
SL : ...et dont on critique également le style. On n'est pas d'accord avec le contenu, le sujet, tel que Klimt l'a traité et non plus avec la forme. L'aspect stylisé, ces parties plus ou moins abstraites, le côté onirique et bien sûr les symboles. La réaction est catastrophique. On lui demande de revoir sa copie, changer un certain nombre de choses, parce qu'on trouve que c'est choquant, c'est une critique de fond, et puis on lui demande aussi de revoir le style parce qu'on trouve aussi que c'est trop abstrait. Il refuse, et il rend l'argent qu'il avait reçu. Les tableaux seront achetés par des collectionneurs... Klimt les présentera régulièrement ensuite dans des salons, à la Sécession viennoise à chaque fois qu'il va faire une grande exposition notamment à l'étranger.

POURQUOI AVOIR CHOISI DE TRAITER DE CETTE PÉRIODE DE LA VIE DE KLIMT ?

RR : Evidemment ça marque la rupture avec l'Académie, surtout la rupture avec l'état, avec les commissions d'état. Il ne faut pas oublier qu'à deux ans près, Klimt est refusé comme professeur à l'école des beaux arts, et Hitler comme élève. Malheureusement c'est pas la même année, là ça aurait été magique...pas au même moment, mais à deux ans près.

SL : L'épisode de l'université est évidemment tout à fait extraordinaire, parce qu'en plus s'y joint le panache....(rires)...Mais ce qui prouve aussi qu'il avait les moyens de refuser.. Il rembourse l'argent et comme Raoul Ruiz l'a rappelé, il n'aura plus de commande officielle, ce qui ne l'empêchera pas de faire la frise Beethoven, sa dernière peinture monumentale, dans laquelle il résume tout, et invente une sorte de mélodie plastique, de mélodie dans l'espace avec son rythme, sa cadence, ses temps forts, ses rythmes.

Il termine avec le décor du palais Stoclet, à Bruxelles, construit par Joseph Hoffman....



FILMOGRAPHIE

RAOUL RUIZ

2006.....Klimt
2005.....Le Domaine Perdu
2004.....Dias De Campo
2003.....Une Place Parmi Les Vivants
Ce jour-La
Médée
2002.....Cofralandes, Rapsodia Chilena
2001.....Miotte Vu Par Raoul Ruiz
Les Ames Fortes
2000.....La Comédie De L'innocence
Combat d'amour En Songe
1999.....Le Temps retrouve
1998.....Shattered image
1997.....Généalogies D'un Crime
1996.....Trois Vies et une seule mort
1995.....A propos de Nice, la suite (Segment Promenade)
1994.....Fado majeur et mineur
Viaggio Clandestino - Vite Di Santi E Di Peccatori
1993.....Capitolo 66
Miroirs de Tunisie
1992.....L'œil qui ment
Visione e meraviglia della religione cristiana
1991.....Basta la palabra
Lexot
1990.....Le Livre de Christophe Colomb
La novela errante
The golden boat
1989.....Derriere le mur
Hub
Il pozzo dei pazzi

1988.....Allegoria
Tous les nuages sont des horloges
1987.....Brise-Glace
La chouette aveugle
Le professeur taranne
1986.....Dans un miroir
Memoire des apparences
Richard Iii
Mammame
Regime sans pain
1985.....Les destins de Manoel
La présence réelle
Treasure Island (L'île au Trésor)
L'éveillé du pont de L'alma
1983.....Bérénice
Point de fuite
La Ville de Paris
La Ville des Pirates
1982.....Het dak dan de Walwis (Le toit de la baleine)
Ombres Chinoises
Le Petit Théâtre
Querelles des jardins
Les trois couronnes du Matelot
1981.....Images de sable
The Territory (Le Territoire)
1980.....Le borgne
Fahlstrom
Musee Dali
Teletests
La ville nouvelle

1979.....Jeux
1978.....Les Divisions de la nature
L'hypothèse du Tableau Volé
1977.....Colloque de chiens
La vocation suspendue
1976.....Sotelo
1974.....Dialogo de exiles
1973.....Abastecimiento
Palomita Blanca
Palomita Brava
El realismo socialista
1972.....La Expropiacion
Los minuterios
Poesia Popular
La Teoria Y La Practica
1971.....Ahora Te Vamos a Llamar Hermano
Nadie dijo nada
1970.....La colonia penal
¿ Que Hacer ?
1969.....La Canateria
Militarismo Y Tortura
1968.....Tres tristes tigres
1967.....El Tango del Viudo
1964.....Le retour
1960.....La maleta

FILMOGRAPHIE JOHN MALKOVICH

2006.....APPELEZ-MOI KUBRICK Brian Cook
ROCHESTER, LE DERNIER DES LIBERTINS
Laurence Dunmore
2003.....ART SCHOOL CONFIDENTIAL Terry Zwigoff
UN FILM PARLE Manoel de Oliveira
2002.....BORGIA Neil Jordan
JOHNNY ENGLISH Peter Howitt
2001.....LES HOMMES DE MAINS Brian Koppelman,
David Levien
JE RENTRE A LA MAISON Manoel de Oliveira
HOTEL Mike Figgis
2000.....L'OMBRE DU VAMPIRE E.Elias Merhige
LES AMES FORTES Raoul Ruiz
1999.....JEANNE D'ARC Luc Besson
DANS LE PEAU DE JOHN MALKOVICH Spike Jonze
THE LIBERTINE John Malkovich
1998.....L'HOMME AU MASQUE DE FER Randall Wallace
LES JOUEURS John Dall
LE TEMPS RETROUVE Raoul Ruiz
1997.....LES AILES DE L'ENFER Simon West
1996.....PORTRAIT DE FEMME Jane Campion
LE ROI DES AULNES Volker Schlöndorff
LES HOMMES DE L'OMBRE Lee Tamahori
MARY REILLY Stephen Frears
CANNES MAN Richard Martini, Susan Shapiro
1995.....PAR-DELA LES NUAGES
Michelangelo Antonioni, Wim Wenders
FAIRE UN FILM POUR MOI, C'EST VIVRE
Enrica Antonioni

1994.....LE COUVENT Manoel de Oliveira
1993.....DANS LA LIGNE DE MIRE Wolfgang Petersen
1992.....OMBRES ET BROUILLARD Woody Allen
DES SOURIS ET DES HOMMES Gary Sinise
JENNIFER EIGHT Bruce Robinson
1991.....QUEENS LOGIC Steve Rash
LES IMPOSTEURS Michael Lindsay-Hogg
1990.....UN THE AU SAHARA Bernardo Bertolucci
1988.....RIEN A PERDRE Gary Sinise
LES LIAISONS DANGEREUSES Stephen Frears
1987.....ET LA FEMME CREA L'HOMME PARFAIT
Susan Seidelman
LA MENAGERIE DE VERRE Paul Newman
L'EMPIRE DU SOLEIL Steven Spielberg
1985.....MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR
Volker Schlöndorff
1984.....LA DECHIRURE Roland Joffé
ELENI Peter Yates
1983.....LES SAISONS DU CŒUR Robert Benton



FILMOGRAPHIE

NICOLAI KINSKI_____

2006.....Klimt de Raoul Ruiz
2005.....Aeron Flux de Karyn Kusama
2003.....Dirty Sky de Andy Bausch
2001.....Tortilla Soup de Maria Ripoll
1994.....Jamila de Monica Teuber

FILMOGRAPHIE

SANDRA CECCARELLI_____

2006.....Klimt de Raoul Ruiz
2004.....The Life I want de Guiseppe Piccioni
2002.....The Best Day of My Life
 de Cristina Comencini
2001.....Le métier des armes de Ermanno Olmi

FILMOGRAPHIE

VERONICA FERRES_____

2006.....Klimt de Raoul Ruiz
 Bye Bye Harry de Robert Yong
2005.....Liebling, wir graben Harry aus!
2003.....Till Eulenspiegel de Eberhard Junkersdorf
2000.....Les Misérables de José Dayan
1992.....Shtonk ! de Helmut Dietl





FICHE ARTISTIQUE

John Malkovich	Klimt
Veronica Ferres	Midi
Saffron Burrows	Lea de castro
Nikolai Kinski	Egon Schiele
Stephen Dillane	Secretary
Aglaia Szyszkowitz	Mizzi
Hugo Moritz	Bissmeier
Ernest Stötzner	Minister Hartl
Paul Hilton	Duke Octave
Annemarie Düringer	La mère de Klimt

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur	Raoul Ruiz
Montage	Valeria Sarmiento
1er assistant réalisateur	Marijan Vajda
Directeur de la photographie	Nick Beek-Sanders
Ingénieur du son	Michael Spencer
Créatrice de costumes	Birgit Hutter
Chef maquilleur	Waldemar Pokromski
Musique originale	Jorge Arriagada
Chef décorateur	Rudi Czettel
Une co production	Epo Films productions Film Line Productions Lunar Films Klimt Limited



