



64° Festival del film Locarno  
Concorso Internazionale

Des jeunes. Une relève possible. Des cocktails Molotov. Des papiers qui brûlent. La malédiction flotte. Des corps tombent. Un bison parle dans leurs rêves. Des révoltes courent, des révoltes que l'on tient cœur contre cœur. Des désirs d'enfermement, trouver un refuge. Un territoire où errer. Après l'amour, les amants se glissent avec plaisir dans la peau du dormeur... et dès qu'ils ouvrent les yeux, le monde leur apparaît sans joie, tellement vieux, usé jusqu'à l'écoeurement. Très vite, ils replongent dans ce monde sensible, heureux, où un dormeur vaut n'importe quel dormeur. Et cet endroit du monde, ils l'appellent *Low Life*.

# LOW LIFE

Un film de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval



## Entretien avec Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval

### L'état amoureux et la politique

Frédéric Neyrat : *Il devient dès lors intéressant de comprendre ce qui lit le capitalisme, l'Etat et la relation amoureuse, tous trois se rencontrent dans le film. L'amour est le lieu d'une résistance, mais c'est aussi le lieu par lequel s'introduit l'Etat. L'amour devient un lieu biopolitique majeur, où des pouvoirs s'affrontent. Est-ce que vous envisagez l'amour comme un lieu central de la politique aujourd'hui ? Et si oui, sous quels modes ?*

Elisabeth Perceval : Oui, je pense que l'état amoureux doit être sauvé. L'amour doit être défendu, parce qu'il est menacé de toutes parts. Quelque chose de l'amour est mis en danger parce qu'aujourd'hui on assiste à une prise de possession des corps, une appropriation singulière où tout semble garder les apparences. Une sorte de capture, ou notre capacité à penser, à sentir, à voir, se retrouve affectée, attaquée ; à partir du moment où effectivement, l'Etat se glisse entre les draps, il se glisse aussi dans les sentiments qui se mettent à aller mal. L'amour reçoit des coups, il faut en prendre soin - Pas faire comme si les sentiments étaient toujours là inaltérés... L'engagement amoureux est obligatoirement en guerre contre le capitalisme, car il ne capitalise pas. L'amour est irréductible à toute loi. Le théâtre, le cinéma, la littérature ont très souvent représenté le caractère asocial de l'amour. « *Les amoureux sont seuls au monde* ». Le sentiment amoureux est à réinventer, en lui-même et dans la réinvention des choses ; le hasard, l'imprévisible, c'est par là qu'il est mis à mal. De la même manière qu'on entre en résistance contre l'envahisseur, on devient combattant de l'amour, quand il est menacé, du fait de lui dénier toute importance. Le libéralisme converge vers l'idée que l'amour est un risque inutile. L'amour, ce don fait à l'existence, comme une saveur collective, qui pour quasiment tout le monde donne à la vie son intensité et sa signification. Comment ne pas voir une résonance entre l'engagement amoureux et l'engagement politique ; pour l'un et pour l'autre, il y a la conviction qu'il ne faut jamais renoncer. Secrètement l'élan amoureux est un appel incessant à la transformation du monde, au changement des rapports qui le font. Ce désir pressant exprime explicitement la nécessité d'un bouleversement, mais pas sous la forme, de discours, d'idéologie ou de parti. Ceux qui ont vingt ans aujourd'hui, les amants de *Low Life*, qui s'engagent dans la vie avec tout leur désir, ne peuvent pas se dire que tout est foutu, ils ne peuvent pas. Ils savent qu'une malédiction plane et qu'elle est diabolique au sens propre du terme. C'est le diable probablement.

Mathilde Girard : *Est-ce qu'on ne pourrait pas penser qu'à cet endroit où souffre la communauté, et où donc le sentiment amoureux est atteint, le cinéma pourrait être l'espace chargé d'inventer et de réinventer pour l'amour et pour la politique ce que les sentiments eux-mêmes ne suffisent pas à produire ? Ce qui est intéressant aussi dans le film, c'est que vous avez travaillé dans l'ambivalence. Quand tu dis Frédéric que l'amour est le lieu biopolitique par excellence, cela suppose aussi que le couple puisse être divisé. Il y a quelque chose dans la relation de Carmen à Hussein qui se totalise à force de s'exclure de la société et de vouloir rivaliser avec elle, il se peut que la communauté des amants devienne totalitaire et qu'une femme, pour sauver son amour en vienne à enfermer un homme. Ce moment est très sensible dans le film. Hussein sauve quelque chose de la communauté en partant, parce que la condition de l'amour est en même temps le lieu d'une résistance et quelque chose qui peut se renverser en enfermement. Faire de l'amour un sentiment politique suppose de ne pas épargner ce qui, dans l'amour, peut se retourner contre la communauté.*

EP : Carmen et Hussain ne cherchent pas tant à s'exclure qu'à se trouver un territoire pour s'y protéger. C'est la société qui les chasse, les pourchasse jusque dans leur lit... En tombant amoureuse d'un sans papier, Carmen va entrer dans son combat, et c'est la communauté qui s'en trouve chamboulée. Le couple devient alors enjeu politique, car les amis vont devoir se positionner, s'organiser ; faire les courses, apporter des livres car Hussain ne peut plus aller à la fac. Mais aussi prendre des contacts pour préparer sa fuite vers d'autres villes. Certains se tiendront à l'écart, ou quitteront l'appartement, la situation étant devenue impossible. Dehors, dans une voiture, des flics surveillent l'appartement, leur présence finit par les rendre complètement parano. Carmen se retrouve contrainte à vivre cachée comme dans un pays en guerre. Lorsqu'elle découvre que son amant est menacé d'expulsion, le couple n'a pas d'autre choix que de rester cloîtré dans l'appartement. Carmen finit par ne plus sortir du tout, et sans s'en apercevoir, un étrange sentiment de possession va entrer en elle ; pour protéger leur passion, Carmen va « séquestrer » son amant, car la société ne veut pas de leur amour. Une nuit, les amants vont bloquer l'entrée de leur chambre avec une armoire, par peur que les flics débarquent. Hussain ne supporte plus cet enfermement. Un après-midi, il décide d'aller à la fac, mais Carmen s'oppose et lui interdit de sortir. Elle agit par instinct, comme un animal cherche à se cacher, à se mettre à l'abri de ceux qui les pourchassent ; un repli pour retrouver l'intimité violée. Chez elle, la possession n'est pas un sentiment psychologique né d'une stratégie, c'est un sentiment physique comme le froid et le brûlant qui la saisit tout entière. C'est le choc pour lui comme pour





elle. Hussain comprend qu'elle reste enfermée avec lui pour le surveiller. D'un côté la société interdit la présence de ce corps désiré, adoré, et de l'autre, Carmen ne peut supporter l'idée que son amant se fasse arrêter et expulser. C'est un cauchemar, Hussain veut s'en défaire, il argumente, cherche une porte de sortie : « *Cette Europe a une mentalité d'assiégés, de cyniques, mobilisés contre une menace, laquelle ? C'est la pensée d'un monde fini, ils ne veulent pas le voir alors que sous nos yeux, ce vieux monde s'efface déjà. Je vis traqué, je n'y arrive pas...J'ai besoin de m'ouvrir, d'éclorre* »... Mais pas au risque d'y perdre la vie, dit Carmen. Peut-être, mais là ce n'est pas la vie, ce n'est pas une vie, répond Hussain. Cette logique « *d'identité* » que leur impose la loi, va jusqu'à rendre criminelle la relation amoureuse. Carmen se rendra au commissariat, convoquée pour un interrogatoire. Telle une Antigone moderne, elle affronte les attaques de la policière qui la condamne. Elle se défend ; on ne peut pas demander à une femme qui aime un homme de le dénoncer ou de ne pas l'héberger. Elle invoque le principe de désobéissance civile : « *je viole la loi, mais je la viole pour un intérêt qui est supérieure et donc je ne peux pas être condamnée* »... Pendant ce temps Hussain s'enfuit ; son combat, il ne voulait plus le faire subir à Carmen. Il est parti par amour dira-t-il. Son geste, évidemment, est plus complexe. Je pense qu'il n'accepte pas de vivre caché comme un voleur, ce serait un énorme échec pour lui ; en prenant les risques qu'il a pris en quittant l'Afghanistan, il avait d'autres ambitions. L'amour est arrivé comme un cadeau, l'absurdité d'une loi le transforme en cauchemar, ça non plus il ne l'accepte pas.

Nicolas Klotz : Carmen, comme Camille qui joue Carmen, est toujours sur le bord de l'adolescence et de la femme. J'avais envie de filmer sa mutation, la filmer comme une *mutante*. La scène où Hussain lui rase le sexe, le fait qu'un « sans papier » lui rase le sexe...

EP : C'est une tradition... On rase le sexe des futures mariées. C'est un rituel qui se fait entre femmes. Hussain très naturellement transgresse la tradition. Son geste exprime son désir de voir durer sa relation amoureuse avec Carmen. En quelque sorte, il l'épouse.

NK : C'est aussi l'endroit par où les français viennent au monde ! Et qu'une jeune femme offre son sexe à la lame d'un étranger, c'est quelque chose ! Pour moi ce plan est connecté à celui du papier administratif de Julio. Le résultat des tests osseux à entête « *République Française* » que les Africains brûlent dans la cour du squat. Ce sont deux images très provocantes, deux rituels qui sont aussi des rituels de conjuration. Je voulais filmer Carmen muter sous les regards de Hussain et de Charles.

EP : Charles justement n'est pas dans la possession ; il vit un état amoureux qui est de

l'ordre du miracle, de la perte, de l'abandon, avec tous les dangers que provoque ce sentiment de profonde mélancolie. Il dira à Carmen : « *J'aimerais te rencontrer alors que je te perds...* ». Il persiste dans son combat amoureux et demeure fidèle à son engagement, l'amour a pour lui, quelque chose d'héroïque. Charles fait partie de la génération après Tchernobyl, et maintenant Fukushima, sa perception du monde, n'est pas le résultat d'une confusion romantique, catastrophiste, mais bien celle des réalités désastreuses dont il mesure les dégâts irréversibles. Il sent que tout ça va dans le mur, que l'humanité danse au-dessus du gouffre et qu'il est possible que l'homme au fond ne désire rien d'autre que la destruction. Le risque d'accident nucléaire majeur est une certitude statistique, et une réalité satanique. C'est en percevant l'obscurité du présent, que l'on en cerne l'invisible lumière, et que l'on acquiert la capacité de répondre aux ténèbres du moment. Pour Charles, la seule chose qu'il est encore possible de sauver c'est l'amour, et il est prêt à donner sa vie, sinon, d'amour, il n'y aura point ; son engagement est entier, car le monde à venir sera amoureux ou ne sera pas...

NK : Quand tu dis ça, la question du sacrifice me vient.

EP : C'est vrai, Charles se demande s'il ne faut pas se sacrifier pour sauver quelque chose. Mais il ne le fera pas, il renonce à se donner la mort. Il décide de ne pas mourir, et c'est là qu'il se sacrifie. Le sacrifice passe dans le fait de rester vivant dans ce monde morbide, qui refuse tout ce qui nous lie, où les hommes sont devenus des vagabonds sans patrie qui vaille la peine de regagner. Nous avons perdu notre pays natal. Mais Charles a le sentiment profond, que quelque chose résiste, que l'origine sera toujours là, et quelle résiste. Et que ça vaut le coup de résister ; peindre, écrire, danser, faire de la musique... Retrouver ce qui a été perdu sur les lieux de l'art, je ne crois pas à autre chose, dit Charles... Un territoire où l'on se souviendrait de cette perte... sans assurances vie, sans retraites, sans voyages organisés... Il a raison, non ? Ses études, il n'y croit plus, la société le dégoûte, il n'a pas envie d'y participer. Il aurait l'impression de se trahir.

MG : *Cela me fait penser aussi à autre chose qui se passe dans la chambre des amants, c'est le retour au sommeil. De la même façon que l'amour est un lieu de communauté, le sommeil est aussi un espace de communauté, qui se tisse autour du personnage de Julio...*

EP : C'est un lieu de communauté, et pas seulement avec les hommes, mais avec les animaux, les arbres, la nature, les fleuves...





MG : *Il y a aussi une forme de résistance dans ce sommeil. Entre La Blessure et Low Life, on voit que la police a construit de nouvelles armes, qu'elle pénètre à l'intérieur du corps, et le sommeil apparaît comme un moyen d'échapper à sa surveillance, une façon de réserver sa présence, de se soustraire à l'exposition.*

EP : Entre les caméras de surveillance, les radars, les polices et tout l'arsenal des nouvelles technologies, l'homme par instinct cherchera toujours les moyens d'échapper à ce regard prédateur. Dans les écoles on repère les petits enfants qui pourraient avoir des comportements délinquants - on installe des caméras de surveillance dans les cours de récréations, dans les couloirs, les toilettes - on colle des amandes aux voyageurs fauchés sans billet, on tire au flash-balls sur les manifestants pacifique - la police contrôle les hommes aux faciès, dans la rue, le métro. Nos villes se vident d'une partie de ses habitants - les pauvres sont transportés, évacués dans les banlieues - D'un côté les puissants, de l'autre les pauvres, les exploités les exploités, les contrôlés les contrôleurs, et comme dirait l'autre « *les salauds aujourd'hui sont sincères et croient à l'Europe* »... Nos films portent les traces de cette brutalité. Dans *Low Life* la police est en état d'éveil insomniaque, dans l'air qu'on respire, c'est le côté toxique de cette surveillance, celle d'une société policière qui a peur. Parce qu'au fond, nos états ne maîtrisent plus rien de cette guerre économique. Pour conjurer ce regard inquisiteur, l'endormissement est une façon de s'y soustraire. Les personnages de *Low Life* cherchent un refuge, pour le corps, le cœur et l'esprit : oublier quelques instants ce monde sans joie, tellement vieux, usé jusqu'à l'écoeurement, se glisser dans la peau du dormeur, plonger dans ce monde sensible, où tous les hommes dorment dans l'égalité du même sommeil. Le grand sommeil égal de la terre tout entière, que partagent ceux qui dorment ensemble... « *Plus de peine, plus de passé, plus rien ne me distinguait des autres hommes, des plantes, des animaux, des fleuves* » dit Hussain. Le sommeil est aussi une façon de reprendre des forces.

NK : Le livre de Charlotte Beradt, *Rêver sous le IIIème Reich*, s'ouvre sur une citation que j'aime beaucoup : « *la seule personne en Allemagne qui a encore une vie privée est celle qui dort* »...

## Présence du fantastique

FN : *Comment pour vous ces différentes questions, qui lient la surveillance et la visibilité aux différentes formes de vie, prennent-elles forme dans le film ? Pourriez-vous nous parler du travail des images à cet endroit-là ?*

NK : Quand je tourne, je ne pense jamais en termes d'images. Cela ne correspond à rien d'assez concret pour travailler. Une image, c'est toujours comment on en parle, pas comment on la construit. Dans le travail, je parle de plans, de lumière, de la position de la caméra, des acteurs, d'un vêtement, d'un lieu réel... La question que tu poses, c'est beaucoup de temps. Pendant qu'Elisabeth écrit, je suis dans une forme de gestation sur le film qui vient, et ça prend du temps. Ça aussi, c'est concret. Le temps que ça prend, les outils que je construis pour entrer dans l'écriture. Pour *Low Life*, j'ai été très intéressé par tout ce qui est zombies, vampires, etc. Il y a deux ans, nous avons fait un film à Toulouse autour de ces questions. On l'a d'abord appelé *Low Life*. Ensuite *Zombies*. Le film dure 1h20. C'était un travail de laboratoire, un lieu d'expérimentation pour le long-métrage à venir. Il n'y avait que des plans fixes. Un film fantastique tourné en 5 nuits, la nuit, où on filmait les zombies autrement qu'à partir du film de genre. Des zombies télépathes communiquaient par ondes à travers la ville. Des zombies immobiles, suspendus. Ils se transmettaient des textes de Ginsberg, Walsler, Duras, Blanchot, Gabily, Lanzmann, Perceval... Filmer la circulation de ces paroles dans la ville. On s'est dit que ces zombies étaient des êtres pré-révolutionnaires. Qu'ils poussaient un peu partout dans le monde, comme des végétaux, dans le suspens de l'époque - entre les pierres, les fissures, les lumières aveuglantes du spectacle, l'idéologie de la performance, de la vitesse, de l'entreprise. D'une certaine manière, ils préfiguraient les jeunes gens de *Low Life*. Très souvent, quand on parle des zombies, on les enferme dans le film de genre. Romero, Carpenter, tout ça... le cannibalisme, le sang, la politique américaine. Nous avons plutôt puisé dans le cinéma des années 30 et 40. Celui de Tourneur, *I Walked With a Zombie*, *Cat People*, *Leopard Man*... ou *White Zombie* de Victor Halperin, *Dracula* de Tod Browning. Parce qu'il s'agit de filmer des corps et pas des monstres. C'est là que la question des acteurs est considérable. Carmen, Hussain et Charles. Je m'en suis rendu compte, particulièrement au montage, on chacun quelque chose du fantastique, quelque chose qui irradie, mais qu'on ne détecte pas tout de suite. Camille (Carmen) qui apparaît au cinéma pour la première fois, donne le sentiment étrange qu'elle appartient déjà à l'histoire du cinéma, qu'elle s'est échappée du cinéma muet, de *Sunrise* de Murnau, des films de Borzage, ou de *Cat People* de Tourneur. Bien qu'elle soit une jeune femme de 20 ans, absolument de son époque - sa manière de parler, sa capacité d'apparaître et de disparaître, d'être tour à tour très banale et d'une beauté fulgurante - échappe complètement à la psychologie, au naturalisme, et aux poses formelles. C'est en elle. C'est sa nature. Arash Naimain (Hussain) est à la fois complètement présent, mûr, solide, amical, et opaque - voir inquiétant. Il a quelque chose du vampire, de *Nosferatu*. Et Carmen est comme droguée à son contact, comme le sont les femmes au contact





de Dracula... Luc (Charles), apparaît dans le film comme un dandy extrêmement brillant, d'un romantisme très sec, un peu cynique, désespéré. Un combattant de l'amour comme dit Elisabeth. Il peut apparaître très féminin, provoquer d'étranges réactions d'attrance et de rejet chez des hommes empoisonnés par leur machisme. Il est tout autant Eustachien que Bressionien. Luc, c'est un loup, parfois même un loup garou.

FN : *Est-ce que le sommeil, l'état de drogué, le moment fantastique, auraient une fonction de dérèglement par rapport à des volontés de contrôle policiers et politiques ? Est-ce que la fonction du fantastique, loin de reconduire un type narratif ou un cliché, aurait l'effet d'introduire un trouble esthétique pour lutter contre les modalités policières ?*

NK : Absolument. Les premiers films bio-politiques, c'est Fritz Lang (période allemande) et Jacques Tourneur. *Metropolis*, *M*, *Night of the Demon*... C'est souvent le principe même des films noirs. *The Wrong Man* de Hitchcock. Cet état de sommeil, de drogué, est aussi celui du spectateur. On retrouve ça chez Warhol. Aussitôt qu'un plan dure plus longtemps que prévu, il se passe quelques choses d'autre, le regard devient plus attentif et on commence à voir des choses qui troublent le rapport au réel immédiat. Des choses dont on se demande si elles sont vraiment là. Si on les a vu ou pas. Did you see it ? demande la femme au conducteur de bus dans *Cat People*. Le rapport avec le hors champ, l'écoute des sons, se transforment. Dans *Low Life* j'ai voulu accélérer, sortir du truc hypnotique de la durée, être plus précis, et que cette précision produise d'autres effets de dérèglements. Bon, il y a quand même quelques plans assez longs, mais j'étais plus intéressé par les agencements entre les plans que par la durée des plans.

EP : On a cherché à produire des dérèglements, pour tenter de briser ce putain d'envoûtement. Dans le film, le fantastique est une manière de conjurer le sort en évitant de tomber dans le piège du genre cinématographique. Par exemple les papiers que reçoivent les émigrés, leur avis d'expulsion, (Obligation à Quitter le Territoire Français) les Africains appellent ce document leur « *arrêt de mort* ». Nous avons pris l'expression au pied de la lettre. Ces papiers portent la mort. Celui qui l'a sur lui est en danger, que ce soit le flic qui contrôle, la femme à qui on l'a glissé dans son sac. Quand le flic poursuivra le jeune Africain, celui-ci pour échapper au contrôle se jettera dans la Saône. Ils se noient tous les deux, le flic comme l'Africain seront tous les deux victimes de la malédiction de ces maudits papiers. Les animaux aussi sentent sa présence maléfique et aboient sur celui qui le porte, deviennent méchants et mordent. Luc, l'acteur qui joue Charles a quelque chose d'animal, dans son corps, dans ses

déplacements, son regard qui joue avec le fantastique. Sa présence donne à Charles ce côté animal aux aguets, attentif au danger qui est là et surveille. Charles est une sorte de mutant, capable de passer au travers des mailles du filet, de se rendre invisible. De suivre à travers la ville les traces de Carmen en fuite, après le commissariat... Il sent que nous faisons tous partie de cette nature, et sait que les ravages que subit la terre nous emporteront tous. Dans son sommeil, le personnage rêve et nous parle d'un monde perdu, oublié, : « *dans la forêt, il y a des myrtilles à foison, mais personne ne peut les ramasser... Avant, on ne voyait même pas le monde autour de nous. Il était comme le ciel, comme l'air. Comme si quelqu'un nous l'avait donné pour toujours. Comme s'il devait exister toujours... Aujourd'hui les enfants grandissent dans les maisons. Sans la forêt, sans la rivière... Ils ne peuvent que les voir de loin, dans leur imagination. Ce sont des enfants différents* ». Les jeunes de *Low Life* sont nés dans la catastrophe, et il va falloir faire quelque chose. Comme l'œil du bison, dessiné sur le mur dans la chambre de Julio, regarde le monde, nous pouvons recouvrer la vue, et voir enfin les promesses mensongères qui nous rendaient aveugles à la vérité de ce qui se passe.

NK : Pour prolonger ta question sur la mise en scène, ce que je cherche à faire c'est au fond filmer ce que je vois chez les acteurs. Comment ce qu'ils portent en eux va agir sur le film. Etre à la hauteur à la fois de ça et de la parole qu'Elisabeth leur écrit. C'est ce qui est terriblement fascinant et intimidant dans l'écriture d'Elisabeth. La manière dont elle construit des personnages autour de la substance même de leur parole et ensuite comment nous rencontrons ceux qui vont la dire. Comme cette parole se place souvent entre l'adresse et la confession, il faut travailler un peu comme au théâtre. Non pas parce qu'elle serait théâtrale, mais pour l'explorer physiquement, l'expérimenter, déblayer les fausses pistes, les effets d'acteurs, la psychologie. Nous passons beaucoup de temps avec eux, de jour comme de nuit, et avons des rapports assez intimes. C'est ce que nous voyons à ces moments là, dans ces moments de vie, qui permettent de faire le lien avec les personnages d'Elisabeth. C'est une drôle d'alchimie, imprévisible, qui engage autant nos sentiments ensemble, que nos manières de penser, nos solitudes, nos peurs... comme une relation amoureuse toute en distance.

EP : A la vision du film, on nous parle beaucoup des « personnages ». J'ai un double sentiment avec ça, en même temps, c'est vrai et c'est faux cette histoire de personnage au cinéma. On peut dire que ce qui se dégage des acteurs, leur présence, c'est le côté documentaire, et que la fiction, passerait par la parole. Le côté documentaire des présences est entremêlé à la fiction, et la fiction n'a d'intérêt que si elle se vérifie dans le documentaire. Le cinéma c'est cette relation particulière du réel et de la fiction. Une





fois que tu as dit ça, tout reste à faire. Dans *Low life*, à part Georges, et Miguel que je connaissais, et qui sont tous les deux musiciens dans la vie, lorsque j'écris, je n'imagine pas particulièrement une personne, avec un physique précis pour tel ou tel personnage. Je suis du côté de l'intériorité du personnage ; de ses rêves, de ses désirs, ses colères, ses peurs, ses inquiétudes, ses obsessions... Et puis qu'est ce qu'il fait, il est étudiant, chômeur, il travaille, il ne fait rien ? Je me dis, tiens dans telle situation comment réagirait-il ? Comment j'aurais envie de le voir. Comment j'aimerais que le cinéma montre ces jeunes. Les personnages sont en quelque sorte des porte-parole, à partir des rencontres que j'ai faites, il y a aussi mes enfants, leurs amis. L'écriture est le résultat de tout ça, de l'observation, d'une attention qu'on porte au monde qui nous entoure. Les personnages de *Low life* je les imaginais parfois comme des rescapés, des naufragés du capitalisme, tenus de tout réinventer ; les sentiments, les gestes, les rêves, les mots pour le dire. Vagabonds à la recherche de leur pays natal.

Pendant la recherche d'acteurs, il m'est arrivé de me trouver en présence d'une personne qui est absolument le personnage que j'ai écrit, beaucoup plus évidemment, c'est très troublant et complètement magique. Dans ce cas il y a reconnaissance des deux côtés, il n'y a pas de doute, on se connaît d'une manière étrange. Cela s'est passé avec Momo dans *Paria*, au point que l'acteur s'est demandé si je n'avais pas fait des recherches sur sa vie. Avec Luc-Charles, l'imaginaire a totalement rejoint le réel. Pendant les mois de préparation, je ne distinguais plus Luc de Charles, c'était une expérience très forte et très euphorique pour Luc et pour moi. Il y a eu le tournage, et de nouveau l'imaginaire était là, mais pas seulement le personnage tellement Luc et Charles restaient intimement liés.

## Le mouvement et l'ellipse

MG : *En voyant le film, j'ai été marquée par le sentiment d'un rapprochement avec les corps et leur désir. On a affaire à des présences qui appartiennent pleinement à la tragédie, et on ressent aussi pleinement le mouvement, les déplacements, une possibilité laissée dans le cadre au surgissement de l'événement. Et à ce propos, je repensais à Zombies, à Poptones, des films qui ont accompagné le travail de Low Life, et je me suis souvenue que ces films étaient essentiellement tournés en plans fixes, alors que Low Life est tout en mouvements et en déplacements. Comme s'il avait fallu ce temps et cette maturation des corps et de la parole pour les mettre en marche, en transport.*

E.P : Le mouvement, oui, pour échapper au contrôle, à malédiction, à la surveillance, pour retrouver l'élan. Se déplacer pour ne pas être repéré, comme autrefois dans

les réseaux de résistance. Dès l'écriture, je voyais les personnages en mouvement, mouvement de la pensée, des sentiments, mouvement des corps, intimement liés. Au début du film, des groupes sont en marche, ils convergent vers un squat, pour se rassembler, pour s'interposer aux forces de police. Mais aussi se déplacer pour retrouver ton amant, un ami, ou ton rival... Bouger, marcher, parce qu'il n'y aurait plus de point fixe auquel s'accrocher, au nom duquel lutter. Une manière d'être ni dans la soumission, ni dans l'affrontement mais d'habiter une sorte de tangente mouvante. Le travelling accompagne, on se retrouve en compagnie des personnages dans leurs actions, dans leur mouvement intérieur, leur pensée. Ils nous ouvrent le chemin, et nous font découvrir d'autres chemins possibles. Dans le mouvement il y a aussi ce sentiment d'inquiétude, de désarroi face à ce que l'avenir leur réserve. Dans *La Blessure*, la mise en scène était construite à partie de plans fixes, un cadre qui accueille celui qui ne sait plus où aller. L'exilé, qui n'a plus d'endroit où se reposer, pour soigner ses blessures, une manière aussi d'être solidaire avec leur temps, celui de l'attente...

NK : Moi je dirais aussi que j'aime tellement ces personnages que j'avais envie de les suivre, de les accompagner jour et nuit, comme le font les amoureux ! C'est aussi la première fois qu'on tourne en numérique. La mise en scène, c'est toujours un parti pris, une façon de penser la couleur, la manière dont les plans vont s'assembler. Chaque film que nous faisons est construit sur un parti pris d'écriture et de mise en scène. *Paria* par exemple, c'est un film porté, avec une caméra portée, en mouvement ou fixe, nous tournions sans pied. *La Blessure*, c'était les plans fixes, avec des gens qui entrent, restent, et sortent du cadre. *La Question humaine* s'est construite sur le champ/contre-champ. *Low Life*, c'est les déplacements, et l'ellipse.

EP : Et l'ellipse, c'est justement ce qui échappe au regard.

NK : Il faut vivre avec eux pour comprendre et suivre leurs déplacements, si tu n'es pas avec eux, tu échappes au mouvement.

EP : On a enlevé beaucoup de scènes du film qui ont été tournées. Je crois que c'est la première fois que ça nous arrive. Des fragments d'histoire ont sauté au montage. Les garder nous aurait fait entrer dans une logique trop repérable. Le récit aurait alors pris le contrôle, il aurait eu le dessus sur le sensible. C'est ça, le récit bien ficelé, béton, c'est une manière de contrôler les personnages, d'en faire des marionnettes ; on n'est plus du côté de la vie, du sensible, du réel, on est dans le trucage. Les ellipses permettent d'élargir le hors champ, cela crée une accélération du récit et du mouvement





général du film. Supprimer des choses, c'est une manière de laisser une plus grande liberté au spectateur, laisser le champ libre à son imagination. Je crois qu'il y avait trois films dans ce scénario, c'est aussi celui où j'ai mis le plus de moi-même. Les personnages ont l'âge de mes enfants et de leurs amis, je les connaissais de l'intérieur, j'ai suivi leur parcours, leurs blessures, leurs conquêtes et leurs espoirs perdus. J'ai vu comment le monde s'était assombri en vingt ans, mais aussi comment la jeunesse trouve la capacité de répondre aux ténèbres du moment. Le monde s'est transformé à grande vitesse, et les jeunes ont appris à vivre avec cette vitesse. Il ne fallait pas entraver la fluidité de leur mouvement, mais aussi, sentir leur immobilité quand la pensée s'emballa, qu'ils se questionnent les uns les autres et que ça produit d'autres déplacements. Quand la communauté entrevoit l'espoir qu'un autre monde est possible.

### Tremblement de la jeunesse

FN : *Dans le passage de Zombies à Low Life, il y a une mise en mouvement, et ça dit bien quelque chose justement, pour un film qui parle de surrection, d'un amour qui peut naître contre ce qui peut l'interdire. Et je voudrais revenir sur la question du vivant, et sur le rapport entre le vivant et la question de la jeunesse. On parle aujourd'hui beaucoup de la jeunesse comme présence révolutionnaire, en Grèce, en Angleterre récemment, et en France aussi au cours du mouvement sur les retraites, la jeunesse s'est montrée très active et menaçante de fait pour les autorités. J'aimerais vous solliciter sur cette question de la jeunesse.*

NK : Il y a une idée au cœur du film, c'est que la jeunesse n'est pas une chose neuve, mais quelque chose de très antique. C'est pourquoi elle est si forte. La jeunesse repousse sans arrêt sur les ruines des jeunesses qui les ont précédées. Il y a une force d'antiquité dans le présent de la jeunesse qui ne peut que faire peur à l'autorité. Qu'elle soit celle d'un Etat ou celle d'une famille. Je crois que le cœur ardent du film est d'arriver à filmer ça. Peut-être que nos trois films précédents nous ont permis cette fois de filmer nos propres ruines, la ruine de toutes les croyances de notre génération, y compris celles du cinéma... et la force de ceux qui leur survivront. Je crois d'une certaine façon que la jeunesse reste la raison d'être du cinéma, et que tout ce qui peut faire bouger le cinéma passe par le fait de filmer la jeunesse. Une jeunesse qui n'est pas vaincue parce qu'elle sera toujours une puissance d'antiquité.

EP : La question est aussi celle du capitalisme, une promesse qui a tourné au désastre. Une société qui nous parle sans arrêt de profits, de consommation, et qui abandonne

sa jeunesse. Un système tout puissant, et qui voudrait faire de la jeunesse une masse soumise, pour l'exploiter à mort, par tous les bouts. Il y a 25/100 de la jeunesse au chômage, on voit aussi que les pays riches ne sont pas mieux que les pays pauvres. De cette paralysie, de ce croupissement, la jeunesse n'en veut pas, elle tremble de cette incandescence qu'est la pulsion de vie... Moi je ne veux rien dire, j'essaie de montrer, de faire sentir, quelque chose de ce tremblement. Et permettre de dire autre chose, en faisant entendre leurs paroles autrement... Les premiers cris d'alerte, on les a entendus dans les rues en Tunisie, alors que notre ministre des affaires étrangères se proposait d'envoyer au dictateur le savoir-faire de la police Française, pour l'aider à mater ces bandes de délinquants. Puis en Egypte, en Afghanistan, en Syrie, en Libye... Aujourd'hui l'Espagne, la Grèce... Il s'agit de briser quelque chose qui est de l'ordre de l'envoûtement, de l'impuissance sidérée. Et pour cela il n'y aura ni porte-parole, ni prophètes, ni partis, mais il va bien falloir trouver l'entente nécessaire qui va accueillir et porter l'événement. Faire un film c'est tenter sa jeunesse. d'y prendre part, de prendre part à l'événement avec les faibles moyens du cinéma.

NK : La Révolution française par exemple, c'était des gens très jeunes. C'est ce que nous voulons travailler pour le prochain film... C'était une jeunesse insomniaque. Cela me fait penser à nouveau à la phrase de Garrel dans *La Frontière de l'aube*, « nous sommes le peuple qui dort, pas le peuple qui fait l'histoire ».

EP : Et moi je réponds : nous sommes le peuple qui rêve. Dans le sens : devenons responsables, et prenons nos rêves pour la réalité.



*Déclarations recueillies à Paris en avril 2011 par  
Mathilde Girard et Frédéric Neyrat*

LISTE ARTISTIQUE

Camille Rutherford ----- CARMEN  
Arash Naiman ----- HUSSAIN  
Luc Chessel ----- CHARLES  
Winson Calixte ----- JULIO  
Michaël Evans ----- DJAMEL  
Maud Wyler ----- JULIE  
Mathilde Bisson-Fabre ----- SOPHIE  
Mathieu Moreau Domecq ----- GEORGES  
Ismaël de Begoña ----- MIGUEL  
Marie Kauffman ----- EMMA

LISTE TECHNIQUE

Elisabeth Perceval ----- SCÉNARIO  
Nicolas Klotz ----- MISE EN SCÈNE  
  
Hélène Louvart (A.F.C.) ----- IMAGE  
Erwan Kerzanet ----- SON  
Rose-Marie Lausson ----- MONTAGE  
Dominique Dalmasso ----- MIXAGE  
Antoine Platteau ----- DÉCORS  
Caroline Tavernier ----- COSTUMES  
Romain Turzi et Ulysse Klotz ----- MUSIQUE ORIGINALE  
Anne Moullahem ----- DIRECTION DE LA PRODUCTION  
Christophe Masson ----- RÉGIE GÉNÉRALE  
Antoine Beau ----- PRODUCTION EXÉCUTIVE

Une production AGORA FILMS  
en coproduction avec MAIÁ CINEMA, LES FILMS DU LOSANGE, RHÔNE-ALPES  
CINÉMA

avec les participations de CANAL+, CINECINEMA, TV5 MONDE, La Région  
Rhône-Alpes (avec le soutien du Centre Images- Région Centre), LA  
PROCIREP/ ANGOA et le CNC

LOWLIFEFILM.COM  
presse@lowlifefilm.com

Michael Ackerman