

Ad Vitam et Les Films Pelléas

présentent

DIAMANT NOIR

Un film de Arthur Harari

Avec NIELS SCHNEIDER, AUGUST DIEHL, HANS-PETER CLOOS,
RAPHAËLE GODIN, GUILLAUME VERDIER,
et ABDEL HAFED BENOTMAN

2015 / France / Couleur / Durée : 1h55

SORTIE LE 15 JUIN 2016

DISTRIBUTION

AD VITAM

71, rue de la Fontaine au Roi – 75011 Paris
Tél. : 01 55 28 97 00
contact@advitamdistribution.com

RELATIONS PRESSE

Karine Durance

28, rue Henri Barbusse – 92110 Clichy
Tél : 06 10 75 73 74
durancekarine@yahoo.fr

Matériel presse téléchargeable sur www.advitamdistribution.com



SYNOPSIS

Pier Ulmann vitote à Paris, entre chantiers et larcins qu'il commet pour le compte de Rachid, sa seule "famille". Son histoire le rattrape le jour où son père est retrouvé mort dans la rue, après une longue déchéance. Bête noire d'une riche famille de diamantaires basée à Anvers, il ne lui laisse rien, à part l'histoire de son bannissement par les Ulmann et une soif amère de vengeance.

Sur l'invitation de son cousin Gabi, Pier se rend à Anvers pour rénover les bureaux de la prestigieuse firme Ulmann. La consigne de Rachid est simple : « Tu vas là-bas pour voir, et pour prendre. »

Mais un diamant a beaucoup de facettes...

Entretien avec Arthur Harari mené par François Guérif

Comment vous est venue l'idée de faire un film dans le milieu des diamantaires ?

L'origine du projet précède le choix du milieu. Elle vient d'un producteur, Grégoire Debailly, qui avait lu un article dans Libération sur la recrudescence des braquages en Europe. Avec l'aide d'Olivier Séror, réalisateur, puis des scénaristes Vincent Poymiro et Agnès Feuvre, j'ai fait dériver la proposition en partant sur l'idée d'une variation autour du thème d'Hamlet, l'histoire d'un jeune homme qui veut venger son père en détruisant sa famille et qui, pour cela, entre dans un milieu qu'il ne connaît pas. Nous avons pensé d'abord à la ville de La Chaux-de-Fonds en Suisse, où se fabriquent les montres de luxe, et qui offrait un décor cinématographique et social assez étonnant. Et puis, finalement, le film se passe à Anvers... et c'est avec un autre producteur, David Thion des Films Pelléas, que je l'ai fait.

Comment passe-t-on de la Suisse à la Belgique ?

En partant sur cette variation autour d'Hamlet, j'étais aussi très influencé par mon intérêt pour Pierre Goldman, militant d'extrême gauche, aventurier-guérillero puis braqueur de pharmacies dans les années 60. Mon Pier Ulmann en est un lointain cousin, ils ont en commun d'être écrasés par le mythe du père, de frayer avec des bandits en commettant des vols, et d'être juifs. Sur la base du premier synopsis, l'idée du quartier diamantaire d'Anvers, majoritairement juif, est arrivée. On s'est rendu compte que ce quartier n'avait jamais été le cadre d'un film de fiction, et j'ai eu la chance de rencontrer très tôt les bonnes personnes par le biais de deux amis, notamment la famille du plus grand tailleur de diamants vivant, Gabi Tolkowsky, sur laquelle celle des Ulmann est à moitié calquée. L'autre moitié vient d'un jeune négociant du milieu dont le père était un ouvrier du diamant communiste, connu comme le loup blanc dans ce quartier où ça ne courait pas vraiment les rues. Le milieu et la ville ont fait le reste, c'est un cadre romanesque et cinématographique génial.

C'est donc le choix d'Anvers qui a dicté l'idée de la main coupée?

Non, c'est un hasard complètement dingue. Mon coscénariste Vincent Poymiro se souvenait que dans sa belle-famille, un type avait perdu son bras dans la briqueterie familiale et que, suite à cet accident, il s'était mis à détester sa famille et que son fils avait hérité de sa haine. Nous cherchions quelle pouvait être la souffrance originelle du père, transmise à son fils, et nous avons eu l'idée de la mutilation de la main. Ce n'est que sur place que nous avons découvert la légende de la fondation d'Anvers. Sur les bords de l'Escaut, le géant Druoon Antigoon exigeait un droit de passage et tranchait la main des mauvais payeurs. Le soldat romain Silvius Brabo tua le géant, trancha sa main et la jeta dans le fleuve. Cette main devint l'île sur laquelle fut construit le premier château d'Antwerpen, nom qui signifierait « jeter la main » (*hand werpen*). Le mythe fondateur d'Anvers est donc une histoire de réparation, d'injustice réparée... Et quand on regarde la statue de Silvius Brabo sur la Grande Place d'Anvers, le visage du héros ressemble de manière troublante à celui de Niels Schneider !

Il y a un aspect documentaire dans le film ...

J'y tenais beaucoup. Grâce aux « bonnes personnes » dont je vous ai parlé, j'ai pu avoir accès à l'un des ateliers de taille les plus prestigieux du monde, prendre des notes, enregistrer des témoignages. Tout ça a nourri l'histoire de façon très naturelle. Le casse lui-même devait avoir une dimension réaliste, en prenant le parti d'une forme d'artisanat et non de la prouesse technologique. L'un des rares films de casse où j'ai trouvé cette dimension est *Le solitaire* de Michael Mann, qui respire un magnifique réalisme sale. Le mélange de stylisation formelle et de réalisme brut est par ailleurs une des spécificités historiques du film noir, et pas qu'américain : c'est magistral dans *La bête humaine* de Renoir, qui est à mes yeux le plus grand film noir français. Je rêvais de suivre ces exemples excitants, et j'ai eu la chance de pouvoir tourner dans un des derniers (sinon le dernier) ateliers du quartier diamantaire situé *en dehors* du périmètre sécurisé. Nous avons un rapport direct avec les patrons du lieu, sans avoir à passer par les autorités du quartier, évidemment très tièdes vis-à-vis d'un tel tournage. Cette immersion a été précieuse pour obtenir ce réalisme concret dans lequel je souhaitais tremper le romanesque formel du film.

L'atmosphère visuelle du film est singulière, en terme de couleurs notamment. Aviez-vous des références ?

Oui. Avec le chef opérateur, mon frère Tom Harari, nous voulions que l'image du film ait quelque chose de tranché, à la fois lyrique et incarné. Nous avons vu beaucoup de films classiques américains, notamment de Vincente Minnelli (*Celui par qui le scandale arrive*) et d'Elia Kazan (*La fièvre dans le sang*). Et nous nous sommes aperçus que même chez quelqu'un que l'on adore comme John Cassavetes, dans *Opening night*, *Love streams* ou *Meurtre d'un bookmaker chinois* par exemple, il y a un héritage fort de ce courant formel du mélodrame américain, où les contrastes sont très marqués, les directions de lumière très affirmées et les couleurs éclatantes. A mes yeux, il n'y a aucune opposition entre une certaine inspiration réaliste et la stylisation la plus osée. Le lyrisme que l'on cherchait s'est aussi nourri d'influences plus baroques voire maniéristes, de De Palma à Sergio Leone en passant par Verhoeven et Fassbinder...

Cette recherche d'un lyrisme qui fasse pénétrer le spectateur dans un monde romanesque, elle est bien sûr aussi passée par la musique. Je voulais un thème obsédant, mais en essayant de ne pas verser dans une orchestration opératique boursoufflée. J'avais une amorce de thème en tête depuis l'écriture du scénario, et je l'ai transmise (en la sifflant !) au compositeur Olivier Marguerit. Il l'a développée et a amené deux autres thèmes, et l'instrumentation qu'il a choisie, avec des choses qu'on n'entend plus si souvent comme la flûte, le violon ou la trompette, mais utilisés de manière presque dissonante, m'a enthousiasmé. Ça participe énormément à la dimension à la fois émotionnelle et mentale du film, mais aussi à son identité formelle.

Plusieurs scènes du film, où il est justement question de forme à travers la taille du diamant, semblent dessiner une métaphore sur le cinéma. La valeur de la pierre est arbitraire, c'est avec la lumière qu'elle prend vie, il faut donc « tracer un chemin à la lumière dans la pierre ». Et vous enfoncez le clou : la technique s'apprend vite, « n'importe qui peut la maîtriser. Ce qui fait la différence, c'est l'œil. » Autrement dit le regard du metteur en scène.

Je n'en étais pas conscient au début, mais la métaphore est devenue évidente au fur à mesure de l'écriture. De même que le discours sur la beauté et l'éloge de l'asymétrie : ce n'est pas le critère standard qui fait la beauté, c'est l'endroit où il y a une déviance qui fait qu'elle est singulière, sans égale : il y a aussi une dimension liée à l'origine brute des choses, et il faut que cette origine soit perceptible, aussi élaborée que soit la forme finale. C'est presque une morale esthétique. Ça vaut pour les décors, la lumière, le son, le casting.

Puisque vous parlez du casting, il est assez étonnant pour un film français...

Je pense que c'est dû au grand melting-pot dont il résulte, non seulement en termes de nationalités, mais surtout de parcours. Pour le rôle principal, il y avait très peu d'acteurs français connus (c'est-à-dire : rassurants pour les partenaires financiers !) de 25/30 ans qui me semblaient convaincants, et potentiellement crédibles dans les différents milieux sociaux du film. Niels Schneider est une idée de ma collaboratrice au casting et à la direction d'acteurs, Cynthia Arra. Il était a priori à l'opposé de ce que je cherchais, mais une amie réalisatrice, Shanti Masud, m'a montré une séquence tournée avec lui où son intensité inquiétante m'a beaucoup surpris. Et aux essais sa présence nous a littéralement tapé dans l'œil, notamment pour une chose qui est la clef du personnage de Pier : l'enfance. Il a beaucoup travaillé là-dessus pour construire le personnage et il a vraiment opéré une mue. Il y a une violence troublante en lui, qui n'avait quasiment jamais été exploitée dans ses rôles jusqu'à présent. Comme dit August Diehl, Niels fait partie des rares acteurs qui ont « une histoire à raconter ». August Diehl justement, l'acteur allemand qui interprète le cousin épileptique, je l'avais vu dans *Inglorious Basterds* de Tarantino où il a une scène jubilatoire. C'est un virtuose absolu, venu du théâtre, avec cette grande générosité de prendre autant de plaisir à jouer avec des professionnels qu'avec des amateurs instinctifs. C'est un vrai tragédien, qui va sans peur jusqu'au pathétique et au grotesque. Jos Verbist (le tailleur de pierres) et Hilde Van Mieghem (la tante) sont quant à eux deux magnifiques acteurs flamands de théâtre et de cinéma. Hans Peter Cloos (l'oncle) est un metteur en scène allemand travaillant en France depuis 30 ans, proche de la bande de Fassbinder dans les années 70. C'est la première fois qu'il joue un rôle de cette importance dans un film (même s'il a des apparitions récurrentes chez Otar Iosseliani). Malgré sa composition autoritaire ici, c'est l'homme le plus doux du monde et il a fourni un travail impressionnant.

Et puis, il y a Raphaële Godin. C'est Brisseau qui l'a fait connaître dans *Les savates du Bon Dieu*, où sa présence singulière, tranchante, était déjà marquante. Elle ne tourne presque plus, elle est agent de photographes et éditrice. Elle est « rare » dans les deux sens du terme : on la voit peu, mais quand elle est là on ne voit qu'elle. Raghunath Manet (le diamantaire indien) est un chanteur, danseur et musicien renommé de Pondichéry. Pour lui, c'était une première fois dans une fiction de cinéma, et ce qu'il apporte est précieux, une sorte de magnétisme banal que j'adore. Guillaume Verdier (le jeune complice) est un acteur très émouvant qu'on a vu grandir au cinéma depuis l'adolescent qu'il était dans *Ni d'Eve ni d'Adam* de Jean-Paul Civeyrac.

Enfin, Abdel-Hafed Benotman est arrivé sur le film grâce à Abdellatif Kechiche, auquel j'avais initialement proposé le rôle et qui me l'a conseillé quand je lui ai défini le personnage de Rachid comme « doux et inquiétant ». Hafed était un homme fascinant, un écrivain dont la vie tenait du roman, avec lequel je suis devenu ami dès notre première rencontre. Je ne vous apprend rien : vous étiez et êtes toujours son éditeur. Je pense qu'il avait un potentiel énorme comme acteur de cinéma. C'est une des rencontres les plus fortes de ma vie.

Le premier plan du film est un œil, que vient brouiller une larme ou une goutte de sueur. Cela indique-t-il que la séquence qui suit est elle-même brouillée ?

Le premier plan est bien un œil, mais pas celui dont vous vous souvenez ! C'est un œil fermé, agité comme quand on rêve. Le plan de l'œil avec la goutte est le cinquième plan du film... Mais ça ne fait que confirmer votre interprétation : la séquence est tellement brouillée que même le souvenir qu'on en a le devient ! Donc oui, absolument. Commencer par deux plans d'yeux, un fermé puis un parasité, suggère dès le début qu'il s'agit d'une histoire d'aveuglement, celle d'un homme qui ne voit pas les choses comme elles sont, mais de façon déformée. Il voit tout depuis un œil fermé. Cette séquence pré-générique n'est ni un flash-back ni un rêve, mais comme le souvenir d'un récit qu'on lui a transmis. Et pour le spectateur, la séquence a, du moins c'était mon intention en la plaçant en ouverture, exactement le même statut que pour le personnage : un souvenir dérangeant et irréal qu'on prend ensuite pour la vérité. C'est comme quand on a vu un film il y a longtemps : on a en mémoire des choses qui n'ont pourtant jamais été là, et on est sûr d'avoir vu ces choses. On invente de nouvelles images, un autre film. L'impact du moment où on nous raconte une histoire peut être tel qu'il modifie notre perception profonde. Cette dimension de leurre constitutive du récit me passionne complètement. Dans mon film, ça concerne une famille, mais on peut voir ce mécanisme mythologique trompeur œuvrer à l'échelle d'une culture, d'une guerre, d'une patrie... C'est d'ailleurs le sujet de mon prochain film !

Que racontera-t-il ?

C'est l'histoire du dernier soldat japonais de la guerre de 39-45, Hiroo Onoda. Il a été formé à la guérilla et envoyé sur une petite île des Philippines en 1944, à 22 ans, avec pour ordre de résister au débarquement américain puis de tenir l'île jusqu'au retour en force des troupes japonaises, que ses supérieurs lui ont présenté comme certain. Il avait interdiction absolue de se rendre, de renoncer ou de se suicider. Il n'a jamais voulu croire à la reddition du Japon et a mené sa guérilla sur l'île pendant 30 ans, d'abord avec quelques hommes, trois puis deux, et enfin seul. Il n'a déposé les armes qu'en 1974.

Avez-vous voulu faire un film noir ?

Oui. Ma cinéphilie est née d'une rétrospective Warner Bros à Beaubourg, en 1990. Je crois que le premier film qu'on y a vu avec mon frère aîné est *Le faucon Maltais* de Huston, avec Bogart (dont j'ai appris depuis qu'il était considéré comme le premier opus du genre stricto sensu) et j'ai développé une telle passion pour le film noir que j'ai eu pendant des années une liste dans mon portefeuille de tous les films du genre que je devais voir. Je les entourais quand c'était fait ! C'est un courant qui a continué de nourrir ma cinéphilie, même si elle s'est ensuite ouverte plus largement. C'est une passion d'enfance, et le cinéma concerne d'abord et finalement l'enfance, je crois. Ce que j'aime dans le film noir, c'est l'ambiguïté. Elle touche tout : l'intrigue, l'image, le jeu, les sentiments, le sens, la morale. C'est une autre métaphore qu'offre le diamant : comment la multiplicité des facettes compose une réalité à laquelle on ne peut pas assigner une définition simple. Quand on regarde un diamant taillé de près, c'est frappant : on ne sait pas comment le regarder ! Pour une pierre censée incarner la pureté et la clarté, c'est un paradoxe étrange... Concernant le film noir, si je poussais un peu plus, je

dirais que l'ambiguïté va jusqu'au genre lui-même : dans son ADN, il y a une impureté qui le rend particulièrement susceptible de mutations et de fusions. Il y a des passerelles permanentes avec le mélodrame, le film d'amour, ou encore avec le western, le film politique ou social, et même la comédie...

On peut voir dans votre film la marque de certains de ces croisements, en premier lieu avec la tragédie familiale.

Oui, c'est une tragédie familiale qui emprunte les chemins du film noir. Ce qui n'est pas particulièrement moderne en soi, vu qu'*Œdipe Roi* de Sophocle est un parfait film noir ! La question existentielle pour Pier c'est celle du père : il l'a peu et mal connu, mais il hérite de quelque chose de trop pesant, de trop « symbolique » pour ses seules épaules, et qui ne le laisse pas libre. Il est presque téléguidé, au premier niveau par Rachid – qui a concrètement pris la place paternelle – et à un niveau plus mental et symbolique, par son père. *Veut-il* ou *doit-il* obtenir réparation ? Il ne pourrait répondre à la question. Tout l'enjeu du film était de lui dessiner un chemin tragique mais libérateur : en croyant réparer l'offense faite à son père, il répare, dans le sang, son propre rapport maladif à la figure du père. Et cela coûte la vie à ses amis, qui ont eux-mêmes joué avec le feu. C'est une tragédie, mais impure, dans la mesure où Pier n'est pas le jouet du destin jusqu'à la mort ou la damnation. On peut voir le destin agir dans le film, ou ne pas le voir. D'autres forces sont en jeu : l'héritage culturel et symbolique, l'immaturation affective, l'humiliation sociale, l'envie, le désir... la libido au sens large... plein de choses potentiellement explosives!

La fin est surprenante, avec le personnage qui formule : « Je voudrais partir. »

Ce qui m'importait, c'est non seulement que le bout du parcours ne soit ni l'enfermement, ni l'affliction, mais que Pier décide enfin de quelque chose pour lui-même et par lui-même. La fin du film est dure, mais à mes yeux pas fermée ni noire. Pier portera sûrement toujours une blessure, mais il échappe au nouveau piège mensonger tendu par son oncle (et toute famille ne tend elle pas tôt ou tard un piège à ses enfants ?). Il devra affronter seul la suite de sa vie : sans pères d'aucune sorte, sans obligation de les servir. Et au passage, il a découvert le goût et la possibilité de créer de la beauté, c'est ce qu'il emporte avec lui dans ce train. Cette délivrance amère, c'est le sentiment que je voulais amener le spectateur à ressentir, avec Pier.

LISTE ARTISTIQUE

Pier : Niels Schneider

Gabi : August Diehl

Joseph : Hans-Peter Cloos

Rachid : Abdel Hafed Benotman

Luisa : Raphaële Godin

Vijay Sha Gopal : Raghunath Manet

Rick : Jos Verbist

Kevin : Guillaume Verdier

Olga : Hilde Van Mieghem

LISTE TECHNIQUE

Réalisateur : Arthur Harari

Scénario : Arthur Harari, Vincent Poymiro, Agnes Feuvre

D'après une idée originale de : Arthur Harari et Olivier Seror

Production : Les Films Pelléas

Coproduction : Savage Films / Belgique

Frakas Production / Belgique

France 2 Cinéma

Jouror Productions

Proximus

En association avec : Fauret productions

Producteurs délégués : David Thion, Philippe Martin

Chef Opérateur : Tom Harari

Décors : Véronique Sacrez

Ingénieur Son: Ivan Dumas

Chef costumière : Sophie Lifshitz

Monteur image : Laurent Senechal

Assistant mise en scène : Benjamin Papin

Casting : Cynthia Arra et Stéphane Batut

Directrice de production: Hélène Bastide

Scripte: Camile Ganivet

Chef monteur son : Pieter Deweirtd

Mixeur : Alek Goosse

Musique : Olivier Marguerit

Une Coproduction : Les Films Pelléas
Savage Films
Frakas Production
France 2 Cinéma
Jouror Productions
Proximus

En association avec Fauret productions

Avec la participation de CANAL +
CINE +
France Télévisions
Centre National du Cinéma et de l'Image Animée

Avec le soutien de Eurimages
Ciclic – Région Centre-Val de Loire
en partenariat avec le CNC
Tax Shelter du Gouvernement Fédéral Belge

Avec l'aide de Screen Flanders, l'Agence Flamande de l'Entreprise
et du Fonds Audiovisuel de Flandre

En association avec Films Distribution, 0 Films, Fauret Productions

© LFP-Les Films Pelléas / Savage Film / Frakas Productions / France 2 cinéma / Jouror Productions

2015 / Couleur / Durée : 1h55 / Visa : 133 057