

## ÉDITO

Images mobiles  
On Moving Images

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

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

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

Albert Serra

art  
press

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



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

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

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

Albert Serra  
Translation, C. Penwarden

# ALBERT SERRA

## histoire de ma mort

entretien par Jacques Henric

artpress.com



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

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

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

J.H.

■ *Comment t'est venue l'idée de ce film ?*  
Par hasard, comme tout ce qui m'arrive. J'étais en Roumanie pour mon film *Honor de cavalleria* et un producteur roumain m'a dit après l'avoir vu : « Tu dois faire la même chose avec Dracula. » Je suppose qu'il faisait référence au thème de la démythification... Au début, l'idée m'a semblé absurde, une blague, parce que ce sujet ne m'intéressait absolument pas – je n'ai jamais vu de film fantastique ou d'horreur. Mais petit à petit, l'idée a fait son chemin. Je pensais pouvoir l'aborder de manière complètement artistique, plus formaliste. J'ai tenté de lire le livre de Bram Stoker, mais je n'y suis pas parvenu ; c'était très ennuyeux. J'avais néanmoins précédemment lu un livre de Ralf-Peter Martin sur Vlad l'Empaleur qui m'avait plus intéressé parce qu'il me rappelait le livre de Bataille sur Gilles de Rais. Et même si ces livres n'ont finalement eu aucune influence sur le film, ils ont tout de

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

#### LA BEAUTÉ DE L'INJUSTICE

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

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

*As-tu réalisé que les scènes de se Dracula étaient toutes négatives ? T'as-tu avec un scénario ? Et est-ce c'était voulu au montage ?*

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



#### LE POINT DE VUE DE DRACULA

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

#### DALÍ EST UNIQUE

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

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

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

*Quelles ont été tes influences ? Quels réalisateurs ?*

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



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

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

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

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

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

Traduit de l'espagnol par Frédérique Destribats

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

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

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

Claudia Robert et Vincenç Aisaio (Casanova),

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

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

Montserrat Tricla (Ph. Román Yfán)

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