

PERDRE POINT

Journal de bord d'un pointeur sur le tournage de « *Malgré la nuit* »
un film de Philippe Grandrieux

- Romain Baudéan -

Paris, Automne 2014.

Un an après le tournage du long métrage de Larry Clark *The Smell of Us*¹, que je pensais être l'unique film punk auquel je prendrais part, je reçois un e-mail des producteurs de Philippe Grandrieux qui cherchent un pointeur² pour faire face à un désistement de dernière minute : « Nous avons cherché : assistant caméra sur Internet et nous sommes tombés sur ton site. »

Je lis le script dans la nuit. Contrairement aux scénarios que nous lisons habituellement du type : « SEQ 1 - APPARTEMENT DE SOPHIE - INT/JOUR (intérieur/extérieur, c'est absurde, on est toujours à l'intérieur de soi et à l'extérieur du monde), MARTIN entre dans la chambre et s'adresse à SOPHIE... », ici, l'écriture en prose est profonde, poétique, directe. On lit le texte comme un roman, par chapitre. Le film est là, les sons, les bruits, les chocs, les couleurs et les ombres, la nuit profonde. Je n'ai pas rencontré une telle écriture depuis *Hors Satan* de Bruno Dumont en 2010, un film écrit, lui aussi, comme un long poème en prose. On le sent dès les premières lignes :

1.

Dans le métro. Hélène est assise. Elle observe ceux qui sont près d'elle. Les mains fouillant les sacs, les mouvements hasardeux des têtes ballottées, les regards inquiets, hésitants, les gestes accomplis sans y penser. Elle semble nerveuse. Elle regarde les détails, les chevelures, les bouches, les dents qui se referment sur la nourriture et le mouvement de la gorge qui suit, d'autres bouches entrouvertes dans le sommeil, d'autres mains occupées à des tâches sans importance.

Autour d'elle, les corps, secoués par les saccades de la rame, tremblent aux mêmes tremblements, unis par une seule force.

Les grincements, les coups sourds des essieux frappant contre les voies, les crissements du métal, tout lui est bien trop présent maintenant, tout est perçu avec une acuité exténuante.

Sur les visages qui l'entourent, la joie ou la tristesse, l'ennui, l'attente, une grande lassitude, une immense fatigue, une sorte de résignation terrible. La matière humaine.³

Antoine, l'assistant réalisateur, que je rencontre un soir dans un bistrot parisien, me prévient : « Des films comme ça, il y en a un par décennie, faut pas les manquer. C'est mal payé, ça va être dur, cinq semaines de nuit, 6 jours/7, mais c'est le genre de film dont on parlera à nos petits-enfants ! » Nous verrons.

Le cinéaste commence le tournage de son quatrième long métrage après *Sombre* (1999), *La Vie Nouvelle* (2002) et *Un lac* (2008). Pete Doherty tient le rôle principal de ce nouveau projet. La veille du tournage, nous faisons connaissance avec l'équipe dans l'appartement familial de la productrice, qui tient lieu de bureau de production. On y stocke les costumes, le matériel de tournage, comme chez Cassavetes, la frontière entre la vie et le cinéma est brouillée, tout le monde est excité, la prépa a duré trois ans. Le tournage commence un jour (une nuit) en retard, car l'actrice principale initialement prévue, trop angoissée à l'approche du tournage, est remplacée au pied levé par Ariane Labed. Dans la cuisine où mijote un plat philippin, Philippe m'explique très simplement, en quelques mots, sa manière unique de travailler l'image, la mise au point et donc la matière, la texture de ses plans. Il fait de grands gestes avec ses mains, comme un danseur, un chef d'orchestre. Les mots qui me reviennent sont *sensualité, sensibilité, douceur*, comme une danse organique, chorégraphique, entre le corps de l'acteur et celui du filmeur que je dois accorder l'un à l'autre. Finalement, pointer sur un film de Philippe Grandrieux, c'est déjà dans une certaine mesure, faire l'expérience de la mise en scène.

¹ *Diary of a motherfucker assistant camera* - Les Cahiers du cinéma n°707 - Janvier 2015

² Premier assistant opérateur ou *focus puller* chargé de faire la mise au point

³ Extrait de la première séquence du scénario

JOUR 1 :

« *On entre dans le film par la peur et l'évanouissement, comme dans un rêve.* »⁴

20h, Bois de Vincennes, le long de l'hippodrome.

Nuit noire, humide, pas d'éclairage dans ce coin du bois, celui des putes africaines et des corps errants, vides, des camionnettes métalliques, boîtes éclairées à la chandelle pour un voyage furtif au bout de la nuit. Les projecteurs de l'hippodrome de Vincennes découpent au loin les silhouettes sombres des pédés éthérés qui vacillent au bord du bitume. Arrière-plan sonore, au galop, le pas sec des chevaux qui foulent la terre souillée par la pluie.

Philippe tourne en rond au milieu des corps sans sève, des arbres torturés, comme un fauve en cage, se cambre, se voûte, pousse des souffles bestiaux, un râle profond. J'avais déjà remarqué les traits félin de son visage, ses yeux perçants, sa crinière argentée. Il secoue ses bras dans tous les sens, comme un boxeur avant un match, s'enfonce à travers le tunnel, s'approche de la lumière plongeante du ring, la pression monte, il est comme possédé, en transe. Excité. Survolté. En rut. Il n'a plus le calme et la douceur de la veille. C'est un autre homme... étranger. Il n'a pas tourné depuis 2008, six ans sans tourner c'est long, trop long.

L'ombre de Pete, cloîtré dans son car loge, tel un prince des ténèbres qui s'apprête à descendre sur terre. Un dernier shoot aérien à l'abri des regards mortels ? Le mal ronge son corps depuis des semaines, un abcès au bras paraît-il... Le projet a failli être reporté. Lui aussi se prépare, dans son antre, avant de surgir dans le tourbillon de l'arène. Deux gladiateurs vont s'affronter, lutter jusqu'au sang.

Soudain, le vampire apparaît au milieu de la nuit, comme dans un rêve. Le teint blafard et cireux, les cheveux gris, un long manteau noir, une cape, ses yeux éteints brillent désespérément, scintillent derrière, appellent à l'aide.

Philippe enfourche la caméra et la fourre contre son cou, sur son épaule, et tourne, tourne en rond autour des corps. Pas de moteur, pas de clap, pas de : « Plan un sur deux, première ! ». Pas de répétition chez Grandrieux, quand la caméra est posée sur le corps du cinéaste, l'acte de création commence, comme Pollock, debout, agité, qui, à grands coups, crache la peinture sur la toile, à plusieurs reprises, éclabousse le blanc immaculé de l'écran, jouit. Il ne répète pas, non, ce sont les lâches qui répètent. Il cherche, travaille, nous cherchons et travaillons ensemble, comme des satellites en orbite, autour de l'artiste. La chef opératrice joue sur l'iris, la quantité de lumière qui s'impressionne sur le capteur de la caméra 5K ultra-haute définition. Souvent, les corps surgissent de l'obscurité, mais les plans se terminent dans une lumière électrique éclatante. Le chef electro, tient à bout de bras une perche lumineuse avec des gélatines de couleur. L'ingénieur du son, un micro au bout d'une perche, pas de HF. L'assistant réalisateur assure Philippe dans ses déplacements, et moi, je fais le point, ou le flou... Nous sommes cinq à graviter en permanence autour du cinéaste, des électrons. Dans l'obscurité, nous marchons à tâtons pour ne pas entrer dans le champ de la caméra qui tourne à 360°. Philippe nous dirige, le son n'est pas synchrone, ce qui lui permet de contrôler au mieux la création de l'image, avant de faire des sons seuls, seulement lorsqu'il a trouvé la scène. « Plus de lumière... doucement... moins de lumière... voilà ! Pete... come to me... closer... closer... OK... C'est beau ça !... Laisse le point perdu, laisse le point perdu, quand il est perdu, il est perdu ! » Il s'approche de Pete, toujours plus près, rentre dans son visage, remue le mystère humain, et à la fin du plan, comme à la fin de chaque plan, jouit. « Fuck ! Fuck ! C'est magnifique Pete ! » L'acte de filmer est orgasmique, cosmique, chez Grandrieux, une victoire arrachée au réel, une *prise* véritablement.

On la refait, trois, quatre fois, la même, différente, toujours la même, mais différente. Il s'approche des visages, des corps, entre un et cinq pieds en général (30 cm et 1,50 m du foyer image) toujours au 35 mm. Il sonde l'âme, la matière, le visage de Pete, illuminé par le *ring light*, l'anneau de lumière placé devant la caméra, pour éclairer les corps frontalement, éblouir, scruter, éclairer pour mieux masquer,

⁴ Note à l'équipe figurant sur la première feuille de service

www.romainbaudean.com

surexposer l'image cramée des camés. C'est alors qu'il tourne autour de deux têtes, elles sont rondes les têtes, celles de Pete et d'un jeune type, qui se prostitue, nez à nez : « Voilà... vous êtes comme deux planètes... rapprochez-vous... encore... c'est beau ! »

Ce soir-là, nous filmerons Anita, dans son camion, une prostituée africaine sans âge, qu'on devine à peine majeure, souriante, amusée par cette expérience improbable avec la rockstar londonienne, qu'elle ne connaît probablement pas. Deux mondes se croisent, furtivement, planète Terre, pourtant. Il n'y a pas d'acteurs chez Grandrieux, Pete joue son propre rôle, Anita aussi. On joue tous un rôle, j'ai le mien. En attendant que Pete se ressource entre deux scènes, Philippe saisit un passage de course nocturne à travers le grillage qui sépare l'hippodrome, de la jungle urbaine. Dans le jargon on appelle ça un *plan volé*, les plus beaux. L'impression que tous les plans sont *volés* chez Grandrieux. Cette scène avec la pute, presque improvisée, et pourtant, quelque chose se passe, parce que la matière organique est capturée par le prisme de la caméra, électrique.

Nous terminons la nuit à l'arrière d'un pick-up, sur le boulevard périphérique, des gangsters en cavale. Nous filmons la moto noire de Pete qui s'enfonce dans la nuit. Philippe est debout à l'arrière, coincé entre son assistant et la cabine de pilotage. Le dispositif est lourd, figé, à l'inverse de ce que nous venons de tourner, d'un monde l'autre. Entre deux contrôles de police nous tournons des plans, mais Philippe n'est pas satisfait, il s'assoit en boule à l'arrière du véhicule, un enfant déçu, il se plaint, souffre dedans, impuissant : « Il n'y a pas d'âme, c'est trop lourd comme dispositif, il faut revenir avec la Black Magic, avec un scooter... ». Il est 2h du mat sur le périph, les routards somnolents nous dévisagent, se frottent les yeux, des fantômes qui défilent, ocres, sous les néons blafards.

JOUR 2 :

Le jour où Pete Doherty quitte le film pour partir en cure en Thaïlande

Hôtel Costes, 18h.

Deuxième nuit de tournage. Nous avons rendez-vous dans la chambre 101 de l'hôtel Costes, dans un quartier chic, proche de la place Vendôme. Pendant une heure, nous préparons la caméra, l'éclairage, tout doit être prêt pour l'arrivée du cinéaste et des comédiens. Philippe a demandé à entrer dans la chambre les yeux bandés. Il veut que la pièce soit plongée dans le noir, qu'on lui mette la caméra sur l'épaule, l'œil dans le viseur, et que peu à peu, l'iris s'ouvre, « entrer dans son film comme dans un rêve ».

On tourne en rond. Après une heure d'attente, on commence à se poser des questions, mais on se dit que c'est normal, Pete ne peut pas être à l'heure tous les jours. Finalement, l'assistant réalisateur entre dans la chambre, le souffle rapide, l'air grave, en sueur, il a plu dehors. Il réunit la petite équipe au garde à vous, sage, prête à tourner : « On a un problème les gars, Pete quitte le film. Il part en *rehab* en Thaïlande. »

J'ai l'impression que l'histoire se répète, déjà sur le film de Larry Clark, Pete Doherty avait été remplacé au dernier moment par le cinéaste lui-même, car le type les avait lâchés. Quel dommage ! Pete avait une sacrée présence, une vraie gueule. Un plaisir à filmer, à pointer, un monstre. « On reste à l'affût, il se pourrait que Philippe veuille quand même tourner quelque chose. » En effet, une heure plus tard, alors que zonant dans cette suite de luxe pendant que la pluie recouvre Paris, Philippe entre avec Ariane. The show must go on : « Avec ou sans Pete, on va faire ce film ! »

Philippe prend une bière et un peu de vodka. Il passe des musiques de Joy Division, *Coney Island Baby* de Lou Reed, en boucle, fort, et filme pour panser ses plaies béantes, le corps d'Ariane, seul, abandonné sur le canapé en velours de la chambre 101 de l'hôtel Costes : « La solitude sur ton visage... c'est beau... c'est magnifique Ariane... Plonge au fond, tout au fond de toi... voilà... comme ça ». Elle devait jouer une scène d'amour avec Pete, elle se retrouve seule dans cette chambre d'hôtel comme le personnage d'*Hotel Room*, d'Edward Hopper. On filme cette attente mélancolique, ce désespoir, en dehors du temps. Il n'y a plus d'acteur, plus de scénario, plus de dialogue, plus rien, tout, une performance. La musique nous aide, elle m'aide à faire le point ou à glisser dans le flou

presque total, abyssal. Rien ne se passe, pas d'action, juste un corps, dans la lumière, un visage, pas un mot, un plan, long, il s'approche, s'éloigne. C'est puissant, vivant, organique et bouleversant. Philippe danse entre les prises, se meut, seul, abandonné lui aussi par Pete, sur ce rock (anglais...) sombre et mélancolique, il accuse le coup, la rupture, une claque, mais il n'est pas KO. Vous connaissez cet adage de l'enfant qui fait une chute à cheval et qu'on remet en selle immédiatement, c'est ce qui se joue, cette nuit, dans cette scène, qui ne sera sûrement pas dans le montage final, mais que Philippe a besoin de tourner. Ariane aussi en a besoin, tout juste débarquée de l'avion, son partenaire l'a abandonnée, et nous aussi, les techniciens, nous avons besoin de tourner, quoi qu'il arrive, car le spectacle doit continuer. On tourne comme on respire, si on tourne c'est qu'on est bien vivant, une inspiration profonde... *Fuck !*

Dans un film traditionnel, la rupture du contrat n'aurait jamais eu lieu, car tout le monde aurait été là pour le fric. Ici, du fric, il n'y en a pas, ou très peu. On est là pour contribuer à l'expérience exceptionnelle de la création « collective » d'une œuvre d'art, osons le mot. C'est un luxe, j'en suis conscient. Transcender l'existence.

Avec ou sans Pete, le film va exister. « Ça va être un putain de beau film ! » nous rappelle comme pour se convaincre lui-même, le cinéaste presque libéré d'un poids, d'un monstre, l'aura dévorante de Pete. Finalement, peut-être vaut-il mieux qu'il abandonne maintenant, plutôt que dans trois semaines, comme ça avait été le cas sur le film de Larry Clark, avec sa bande d'ados skateurs.

Le lendemain, nous ne tournerons pas. Philippe cherche un nouveau LENZ, pas un nouveau Pete. Depuis trois ans, il écrit ce texte en pensant à Pete, maintenant, il doit faire un travail de deuil, et tel un phoenix, renaitre. Il choisit Kristian Marr, un chanteur de punk anglais aux yeux globuleux, qui ressemble de manière troublante à l'acteur d'*Orange Mécanique*. Sur Google, il est présenté comme un ami d'Amy Winehouse. Vous ne pensiez pas qu'il allait prendre un enfant de chœur quand même ?

JOUR 3 : **« Sors ta queue et baise-moi ! »**

Il est 23h, sous une tente, dans le bois de Vincennes, l'équipe mange, avant de tourner toute la nuit, l'une des séquences les plus difficiles du film. Une scène de partouze nocturne dans le bois. Philippe assis, seul, en bout de table, un casque sur les oreilles, écoute certainement un morceau de rock, anglais. Il a mis ses lunettes de soleil, au beau milieu de la nuit, son deuil. Enfermé dans un gros blouson noir, il ressemble à un ado mal dans sa peau. Puis, il lève un sourcil, derrière les vitres teintées qui masquent son regard, me fait signe, à l'autre bout de la table : « Salut ! ». Ce soir, Philippe a 60 ans. Une nuit, j'aurai 60 ans, et puis...

L'assistant place les figurants dans le bois, des trentenaires, à moitié nus. Pendant que la voiture de Philippe ronronne à côté. Il écoute encore de la musique, certainement. Puis, lorsque tout est prêt, seulement lorsque tout est prêt, c'est important, on le fait venir, et le rituel commence. Le sacrifice. Il chausse la caméra sur l'épaule, et filme. Ces deux premiers jours de tournage ont été un échauffement pour tout le monde. Ils nous ont permis à tous de nous accorder au cinéaste, à sa mesure. Nous sommes prêts, fluides, agiles, nous glissons entre les arbres autour du filmeur. Entre deux prises, il s'exclame : « C'est magnifique le point, c'est ça, c'est beaucoup mieux que le premier jour ! » *Hallelujah !* La monteuse que j'ai vue la veille, et avec qui j'ai un peu analysé les rushes, m'a donné quelques conseils, ne pas hésiter à prendre des décisions de point, ne pas écouter Philippe parfois, proposer des choses. C'est bien la première fois que j'entends ça, et c'est une expérience grisante, exceptionnelle pour un pointeur, d'avoir cette main sur un aspect de la conception de l'image cinématographique, de la matière. Il faut se tenir prêt, aux aguets, à l'écoute, présent à chaque instant, concentré. Philippe est heureux, nous aussi. Entre deux prises, il reprend un peu de vodka. La scène est très violente, mais Philippe la découpe en plusieurs mouvements. HÉLÈNE crie : « Sors ta queue et baise-moi ! ». Il parle aux comédiens, ajuste des détails, des gestes, des positions précises. Je commence à comprendre son mode de filmage, sa distance aux corps, comment il ouvre et clôt un plan, sa touche, son style. À 3h du matin, nous avons terminé la scène.

Le dernier plan se passe au lever du jour, à l'aube. Nous patientons sous le chapiteau de la cantine, il pleut autour, l'air est humide et frais, l'automne, et puis, à 7h, comme des chasseurs, nous sortons de l'abri, pourachever la séquence. Ariane, nue, visage enfoui dans l'humus, sort de la nuit, titube au milieu des arbres éventrés, sans feuilles.

Philippe monte sur un diable⁵ et improvise un travelling qui précède la comédienne, dans la lumière grise et froide du purgatoire, qui émane de l'asphalte argenté.

8h du matin, fin de journée, je m'engouffre dans le premier train pour Marseille, je rentre à la maison, retrouver ma douce et la lumière irradiante du bord de mer, après la nuit, blanche.

JOUR 4 : « *On fait un film complètement pété !* »

Nous tournons de nuit dans les rues désertes des quartiers huppés de la capitale endormie. Comme Nadja, Hélène après sa première nuit d'amour, erre au hasard dans la cité, hors du temps, flotte. Nous n'avons pas d'autorisation de tournage, hors-la-loi, rebelles en vadrouille, légers, aux abois. Trois véhicules, quelques sacs, six personnes autour de la caméra, des ombres en mouvement. Aux abords du Palais Royal, au milieu des colonnes antiques, dans ce cadre onirique de tragédie grecque, Philippe improvise un travelling, debout sur un caddie de supermarché. Faut se représenter la chose !

Au détour d'un chemin, dans une impasse, des pots de fleurs gisent sur des marches en pierre, face à une porte en bois, lourde, comme une église. Philippe tourne dans ce décor artificiel de jungle tropicale, au milieu de la pierre de taille, grise. Lumière blanche, mélange chaud/froid, sodium/fluos, comme dans *Eyes Wide Shut*. On filme une heure, rien ne se passe, aucune action, mais la caméra circule, capte le flux lumineux qui émane d'Ariane, se déroule, et auquel le cinéaste s'agrippe, *le film d'Ariane*. Visage flou, perdu au milieu des arbustes en pot, Cendrillon égarée, un conte, désespéré.

À la fin de la scène, Philippe enthousiaste, déclare d'une voix rauque, rock, qui claque contre les murs, un écho : « On fait un film complètement pété ! » Ariane doit être, comme nous, assez déstabilisée par cette méthode de travail hors-norme, de lâché prise, d'abandon, elle esquisse une moue dubitative. Le cinéaste sait-il vraiment où il va ? Où il nous emmène tous ? Est-ce que tout ça n'est pas juste un délire mégalo, du vent ? On fait confiance, on avance avec lui, sans vraiment savoir, mais on suit, jusqu'au bout, malgré la nuit.

JOUR 5 : « *Don't act Kris, let's get lost !* »

De retour à l'hôtel Costes, cette fois, la gérante qui prête gracieusement le décor, nous a mis dans une chambre moins grande, la 104 (pour ceux qui voudrait y crêcher). Philippe arrive en avance, serein, et lance depuis son iPhone, le morceau de Lou Reed, *Coney Island Baby*, il chante, danse.

*'Cause, you know some day, man
you gotta stand up straight unless you're gonna fall
then you're gone to die...*

Ça me rappelle un exercice intitulé « cadre et direction d'acteur » à l'école Louis Lumière, encadré par le cinéaste Yves Angelo. J'avais fait écouter aux acteurs une musique des Pink Floyd, pour nous mettre dans une ambiance particulière, transportés, avant de tourner une scène filmée à l'épaule, d'après *Une femme sous influence* de John Cassavetes. Jusqu'ici tout va bien. Le problème, c'est quand on coupe la musique, le vide. Ici, Philippe tourne avec la musique à fond, il chante pendant qu'il tourne, crie, danse avec la caméra, un slow à trois. Puis, seulement au moment du dialogue, fait

⁵ Petit chariot pour transporter le matériel

couper la musique, pour enregistrer les voix, leur laisser un espace. Mais l'écho de Lou Reed, retentit encore, en chacun de nous. Kris, qui ne parle pas un mot de français, essaie de répéter les phrases que l'assistante lui dicte hors champ.

« Parce que je t'ai cherchée toute ma vie. Je t'ai cherchée. Je t'ai cherchée partout. Je n'ai jamais su ton nom. Je n'ai jamais su où tu étais. Mais quand j'ai regardé dans tes yeux soudain j'ai tout su. J'ai su que c'était toi. Hélène. »

Mais les mots n'ont plus aucun sens dans sa bouche. Peu importe, Philippe refait les sons en postsynchro, après le tournage. Philippe à Kris géné : « Don't worry with the lines now Kris, just be in the mood. If you want, say it in English. » C'est pas la ligne qu'intéresse Grandrieux, c'est l'intensité de la scène, l'alchimie des corps, la passion d'un premier amour, qui se joue sous nos yeux. Beaucoup d'émotions, primitives, animales, cette nuit-là, dans la chambre 104 de l'hôtel Costes.

Puis, Philippe à Ariane : « Ce qui est beau dans la dureté que tu as... c'est que malgré tout... la scène se termine dans la mélancolie... Le premier baiser... pur... tout est possible... mais pourtant... tu le perds déjà. »

JOUR 6 :

Tournage d'un snuff movie, *retake* de la scène de baise dans les bois et éclairage au briquet

« Le *snuff movie* (du terme anglais *to snuff out*, « mourir¹ ») est un film, dans lequel une ou plusieurs personnes sont torturées et tuées. (...) Le débat sur les *snuff movies* pose aussi la question de la fascination de l'Homme pour la violence réelle. »⁶

Dans un parking désaffecté, face aux bureaux de la production, où nous avons élu domicile, pour manger quotidiennement à la lueur des néons, nous tournons une scène de snuff movie. Une femme nue, cagoulée, MADELEINE, la mère de LENZ, est torturée par SCISSORS, puis assassinée. Philippe filme lui-même, avec une caméra mini-DV, celle de sa femme, Corinne. Avant la scène, l'assistant explique à la femme qui joue MADELEINE, que la balle du revolver est une réplique et qu'elle ne craint rien. On joue pour de faux à faire pour de vrai. La magie du cinéma. Au loin, dans l'obscurité du parking désaffecté, on entend les cris de la femme, c'est troublant, pour de vrai.

Nous retournons au bois de Vincennes, filmer un moment de la scène, pas assez développé. C'est l'intérêt d'avoir une monteuse qui travaille en parallèle du tournage. Ça permet de voir immédiatement ce qui manque à la scène et de corriger le tir, si j'ose dire. Une fois un plan tourné, Philippe ne regarde plus les rushes avant de voir les premières esquisses de montage de Françoise, son troisième œil, qui travaille avec lui depuis le début. Contrairement à beaucoup de cinéastes fascinés par leur propre travail ou alors pas sûrs d'eux, qui visionnent quotidiennement les plans tournés, comme des enfants devant un miroir, Philippe découvre l'image en temps réel dans son viseur de caméra, et tient à conserver ce rapport magique qu'il pouvait y avoir avec les tournages en argentique, ce rapport à l'instant unique et éphémère, de la prise de vue, comme la vie. Il sait ce qu'il a filmé, c'est lui qui cadre. Comme on ne fait pas de répétition en amont du tournage, on ne fait pas de rediffusion des plans après le tournage. Ici et maintenant.

Demain, nous tournerons des plans au ralenti, des visages dans le métro. Philippe pose une question très poétique qui montre bien l'état d'esprit dans lequel il travaille. « Si je filme au ralenti, est-ce que je verrai au ralenti dans le viseur de la caméra ? » Pour un technicien de l'image, c'est une question qui fait sourire, mais pour un artiste, c'est une très belle idée naïve. J'ai lu un article il y a quelques jours, qui expliquait que la théorie de la relativité d'Einstein avait été prouvée scientifiquement par un accélérateur de particules. Un jour, peut-être, comme on le fait avec une caméra en appuyant sur un bouton, on pourra ralentir le temps, et revenir en arrière, prisonnier du temps.

⁶ Définition Wikipédia

Enfin, nous tournons la dernière scène de la nuit, dans un deux pièces du 20^e. La chef opératrice n'aime pas les murs blancs, et les tentatives d'éclairage ne plaisent vraiment pas à Philippe qui aime voir les visages surgir de la nuit. Ici, les visages disparaissent dans la lumière. L'assistant propose de faire un plan de Lenz qui entre dans l'immeuble, pour donner un semblant de fil narratif au spectateur, mais Philippe est catégorique, la caméra est déjà à l'intérieur, dans cet espace mystérieux, merde au confort du spectateur !

Finalement, Philippe propose à Kris d'allumer son briquet et d'avancer dans le couloir à la lueur de la flamme rouge, ou c'est Kris qui propose, peu importe. La scène est magnifique, un tableau en mouvement, la flamme vacille, les photographies que contemple Lenz devant le miroir de la chambre de sa mère, sont rétro-éclairées par la flamme, en transparence : « Touch the past Kris ». Il touche une photo de lui enfant, avec sa mère disparue. Ses traits ocreux se découpent sur fond noir, ses yeux globuleux hallucinés brillent dans la glace illuminée, un fantôme : « You are like a ghost ». Nous filmons encore un être seul, dans la nuit, en train de disparaître. Chaque scène est une toile qui se développe dans le temps, une apparition, comme un polaroid qu'on agite, évanescents.

JOUR 7 :

Tournage sans autorisation dans le métro parisien (ligne 8)

De 15h à 20h, nous tournons en équipe réduite et sans autorisation de tournage, dans les rames du métro parisien (ligne 8).

Philippe tient la grosse caméra Red Dragon sur l'épaule, assisté d'Antoine, qui le soutient dans ses déplacements hésitants, entre les passagers ballottés, qui rentrent du boulot. Jessica, la chef op, et moi, sommes cachés à quelques mètres, avec nos écrans et nos commandes HF, nous faisons respectivement à distance, les ajustements du diaph et du point, sur les visages en gros plans, de ces étrangers qui se laissent filmer, de plus en plus près. Alma, la seconde assistante, fait signer les autorisations de droit à l'image aux passagers, qui dans 75% des cas, acceptent de vendre leur âme. La démarche est toujours la même. Philippe repère un visage, une silhouette, un corps. À six pieds d'abord, (1,83 m) la taille d'un homme, pendant une minute. La personne le dévisage ou l'ignore, esquisse un sourire géné ou amusé. Puis, il s'approche à trois pieds, (90 cm) encore une minute, et enfin, à deux pieds (60 cm), du visage, pendant un moment, long. Il termine ces portraits par un très gros plan de leurs mains, qui s'agitent sur les téléphones portables, à un pied (30 cm), on voit les veines, les poils et les rides, les mêmes variations sur chaque être humain assis dans la rame. J'ai l'impression qu'on fait de l'ethnographie, un recensement, un témoignage, une trace qui s'efface déjà, perdue dans l'espace-temps du train qui s'enfonce dans la nuit. *Les Visages et les Corps* disait Chéreau, c'est tout ce qui reste. Après coup, quelques mots : « Merci... c'est magnifique !... Je fais un film... des portraits... des visages... dans le métro... »

Dans un carré, assis au fond, seul, derrière sa capuche noire, comme un fantôme en transe, un jeune homme se balance rapidement d'avant en arrière, en écoutant de la musique, voûté. Philippe s'approche de lui, filme, le jeune homme fait comme si la caméra n'existe pas, il continue à se balancer, continue à jouer son propre rôle. Gros plan, Philippe filme ses mains noires et ses bagues en or, ses veines gonflées, les sillons obscurs. Puis il lui demande :

- Qu'est-ce que tu écoutes ?
- Du rap.
- Tu veux chanter ?
- OK !

Jusqu'à maintenant nous tournons à 96 images par seconde pour faire un effet de ralenti, mais nous repassons à la vitesse du temps *réel*, celui du projecteur, 24 images par seconde, afin de pouvoir enregistrer la voix du jeune rappeur qui se lance dans un long slam, casque sur les oreilles. Philippe est émerveillé par cette rencontre improbable, saisie au hasard, grâce à ce dispositif unique, celui qu'on pourrait retrouver dans un certain cinéma documentaire, dans le cinéma direct, mais jamais en fiction, sur un tournage de cinéma traditionnel, industriel, mort-né.

À l'issu du tournage, Philippe s'étonne de voir à quel point les gens ont joué le jeu. Nous avions quelques figurants infiltrés parmi les voyageurs, souvent, Philippe commençait par les filmer eux, ce qui désamorçait la situation et permettait le passage des figurants aux civils, de la fiction au réel. Par ailleurs, la taille imposante de la caméra y est pour quelque chose, on ne *vole* pas une image quand on filme les gens de face, en gros plan, qu'on les dévisage, qu'on les affronte, « la nudité même⁷ ».

JOUR 8 :

« *Fuck ! On ne dira plus que Grandrieux ne filme pas Paris* »

6h du matin, quais de Seine embrumés par la Marie-Jeanne

Un groupe de jeunes rentrent d'une fête, ivres. Nous précédons, puis nous suivons, alternativement, la masse en mouvement, comme une nuée, Philippe hurle : « Come on everybody... move... run ! ». L'énergie, toujours l'énergie. Caméra sur l'épaule, d'abord tiré sur un fauteuil roulant, puis debout en marchant ou en courant, il filme cette déambulation à l'aube. Le ciel se découvre peu à peu, les rumeurs de la ville montent au-dessus des pavés, les klaxons, les éboueurs et les clodos sous la Cité de la Mode qui dorment par dizaine, alignés, comme des bêtes. Et nous. Les lampadaires s'éteignent, la vue encore brouillée. Les acteurs fument, planent, et s'échouent, au bord d'une péniche, qui porte le nom du poème de Rimbaud, *Bateau ivre*.

Le Bateau ivre est un poème écrit par Arthur Rimbaud à la fin de l'été 1871, alors qu'il était âgé de 17 ans. Il est constitué de 25 quatrains d'alexandrins. Il raconte, à la première personne, un bateau sans maître, chahuté par les flots, qui finit par couler.⁸

Comme Lenz, le personnage principal du film, qui sombre, et dont nous filmons cette descente lente, inexorable.

Philippe improvise au pied de Notre-Dame, s'empare du réel, demande à deux acteurs hors champ, de réciter le poème, qu'ils trouvent rapidement sur leur téléphone, car personne ne connaît plus ce poème. « Plus d'entrain nom de Dieu ! » Alors que les alexandrins bercent le trio d'acteurs qui s'enlacent sur le quai, la tête à l'envers, Philippe, comme il le fait avec la musique pour les scènes d'intérieur, crée un tempo, une alchimie, entre lui et les personnages, lui et son film, au chant du poète.

On filme les paysages, flous, très léger le flou, pour éviter l'effet carte postale, garder une sensibilité impressionniste, une brume atmosphérique, je ne fais pas le point sur les monuments, la pierre, déjà vu, mais dans le vide, l'air, qui les sépare de nous, c'est beau le vide, ça déforme la perception, les idées, ça laisse de la place.

Après ce plan au bord de l'eau, on passe sous le Pont au Double et Philippe fait un bras d'honneur à Notre-Dame, en disant : « Fuck ! On ne dira plus que Grandrieux ne filme pas Paris ! » Heureusement, Dieu est mort.

JOUR 9 :

« *Ce film aurait pu s'appeler - L'impossibilité de l'amour -* »

Dans la chambre d'un petit appartement proche de la Place de la République, Philippe explique aux acteurs, avec son accent parisien, l'enjeu de la scène de cette nuit : « The rythm of the scene is like a long long fade », ou encore : « I want to film the friendship ». À Kris qui surjoue : « Playing is just being ». Entre deux prises, nous sortons sur le palier pour respirer un peu, Philippe discute avec l'un des acteurs qui tire sur un joint : « Je suis content car je vois le film... il s'incarne peu à peu... », « Tout

⁷ *Totalité et infini*, Emmanuel Levinas

⁸ Définition Wikipédia

le film est fait de ça... des complications qu'on a eues et dont on se sert... les problèmes de texte pour Kris servent le film finalement... ». En effet, Kris qui ne parle pas un mot de français, a désormais une oreille en permanence. Dans un coin de la pièce, une assistante de Philippe lui souffle son texte en français, comme un pantin, il parle de manière hachée, désarticulée, les phrases sont découpées, morcelées, c'est fastidieux, on ne comprend pas toujours ce qu'il dit, lui encore moins, et le plus souvent, il écorche les mots qui perdent leur sens originel. Mais Philippe n'est pas un cinéaste du Verbe et cela contribue à servir son style, produire l'effet d'étrangeté qu'il recherche, à part. Dans un film traditionnel, les producteurs lui seraient tombés dessus depuis longtemps pour trouver un comédien français dont on comprendrait parfaitement la diction. Pendant une pause, Philippe parle avec son assistant : « Ce film aurait pu s'appeler *L'impossibilité de l'amour* », enjoué, serein, on sent qu'il sait désormais parfaitement où nous allons.

JOUR 10 :

« *C'est rare que j'écrive des dialogues et là je suis content de les avoir écrits* »

Pour la troisième fois, nous tournons dans une chambre à l'hôtel Costes. On a nos habitudes, la place de livraison en face des voituriers sous la pluie, la porte de service à côté des poubelles et de la boutique de roses, dont les odeurs antagonistes se mêlent, l'ascenseur du fond qui sent encore le parfum artificiel qu'une hôtesse vient de balancer à gros jet en remuant ses fesses, l'envers du décor. Philippe est fasciné par l'alchimie entre les deux acteurs/amants : « Il y a un amour fou entre vous... c'est dément... ». Avec le recul, j'imagine mal Pete rouler des pelles à Ariane, ils ne s'étaient d'ailleurs jamais rencontrés avant la fameuse soirée où il nous a quittés pour les plages et autres spécialités thaïlandaises. La première prise est mauvaise, ils sont assis, Philippe est sur un cube en bois, ça ne fonctionne pas. Puis, il leur demande de se lever, de bouger autour du lit, il cherche un mouvement, il bouge lui aussi, vire le cube, allume la musique comme on éteint la lumière « Enter the Mirror » des *Rallizes Denudes*, « la BO du film » comme dit Ariane, et là, comme par magie, la scène prend corps, c'est bouleversant. « On l'a tient... on tient la scène... maintenant on va s'amuser !... »

Dans cette scène, Ariane joue un texte qui m'a beaucoup touché lors de la lecture du scénario. Philippe qui n'a pas l'habitude de filmer des monologues, s'extasie : « C'est rare que j'écrive des dialogues... et là... je suis vraiment content de les avoir écrits... » il reprend un verre de vodka, en dansant sur Lou Reed. Dans cette grotte magique, j'ai le sentiment de vivre une expérience exceptionnelle, à la fois dans et en dehors du monde. « On a entré - assistant caméra - sur Internet et on est tombé sur ton site ». À quoi ça tient ?

JOUR 11 :

« *C'est souvent les premières qui sont les meilleures, parce qu'on est plus fragile* ».

Au 30^e étage d'une tour des Olympiades, dans le 13^e arrondissement, vue sur le sud de Paris - Manhattan version française -, nous filmons un tournage de film porno. Les acteurs se préparent, ils sont jeunes, 25 ans peut-être. Et puis, quand on commence à tourner, ils ne jouent plus, ils baissent pour de vrai, sans capote, devant l'équipe, surprise, qui reste professionnelle. C'est assez troublant, désincarné, je ne suis pas vraiment choqué - c'est du cinéma - mais je ne sais pas si c'est nécessaire de le faire *pour de vrai*, je m'interroge en tous cas, et puis finalement, on n'y prête plus attention, juste de la chair, des carcasses qui s'entrechoquent, la vérité nue, sourde. Même quand on ne les filme pas, ils continuent, hors champ, ailleurs, déconnecté. L'acteur bande toute la journée, se touche le sexe en permanence entre les prises, pour rester en érection, dressé, sa performance.

Plus tard, la lumière entre de plein fouet par la baie vitrée, immaculée, Philippe met un morceau de musique classique, Bach, et fait avancer les acteurs face à lui, comme un ballet, lentement, ils glissent sur le sol, des fantômes, flous. Le plan est magnifique, un morceau de poésie arraché au réel,adrénaline, une peinture, harmonie vibrante. Je suis fasciné par sa capacité à transfigurer le réel, transporter le cinéma *ailleurs*, de l'art pur. Les yeux grand ouverts, rivés sur mon écran, j'apprends.

Il pleut dehors, Kris joue un morceau de sa composition au piano, une berceuse. Aussitôt, Philippe réclame la caméra comme on réclame le sein et filme pendant dix minutes les gouttes de pluie lactées sur la vitre, alors que le soleil, entre deux averses, surgit au loin.

On descend les trente étages pour filmer une séquence sur la dalle, au pied des tours. Un vent à plus de 50Km/h agite l'atmosphère, remue l'espace, un tourbillon, planant, le mistral à Chinatown. La scène est magnifique, plastique, déchainée, grâce à cet imprévu météorologique, décidément la grâce est avec nous aujourd'hui.

Une scène avec des SDF recrutés dans la rue. La caméra Red est trop grosse pour tenir dans la camionnette du SAMU, Philippe essaie avec le Canon 7D plus petit, qui sert pour le making-of. Le véhicule ne démarre pas, on tente de recharger la batterie en vain. Finalement, Philippe propose de filmer la scène à l'arrêt, dans le parking. Il ouvre le coffre, ce qui lui permet de tourner avec la Red cet entre-deux, l'attente, la stagnation, l'érosion. Un des SDF au visage ravagé, presque pourri, gris, répond à Philippe qui leur demande s'ils sont fatigués : « On n'est pas crevé, mais on veut pas crever non plus ! ». ça me rappelle un vieil ami de mon père, alcoolique, qui appelait souvent chez nous quand il était rond. Il avait un sens de l'humour et une capacité à vous sortir des répliques comme ça, profondes, sans réfléchir, fascinant. Souvent mon père, las, me laissait le combiné, et moi, gentil, bien élevé, j'écoutais, il en avait des choses à dire le gars... et moi... rien... alors, ça durait...

JOUR 12 :

« *Tu t'effaces... on s'efface... on est tous pris dans cet effacement... »*

« J'ai envie de filmer simplement, deux, trois plans, fixes. » L'assistant a peur que le spectateur ne comprenne pas bien les espaces différents, il veut ajouter du lien entre les scènes, de la narration. Il fait son boulot. Mais Philippe ne veut pas filmer les personnages entrer en gros plan dans l'appartement, il fait un plan très large, le plus large depuis que nous tournons en intérieur, et filme l'arrivée du couple à travers les couloirs, dans la profondeur (on appelle ça un *regard porte* en peinture), j'aime ça les *regards porte*, ça enferme, ça raconte, ça dit tout. Une teinte monochrome, douce et froide, comme chez Hammershoi. Il dit « Action ! » aux acteurs qui démarrent hors champ, derrière la porte, et s'étonne lui-même : « C'est la première fois que je dis *Action !* sur ce film ».

Nous tournons une scène entre Hélène et son père mourant, vieux, sur son lit. Il fume, clope sur clope, les mains ridées, les yeux gris, parle lentement, à bout de souffle. Philippe lui donne quelques indications : « Tu t'effaces... on s'efface... on est tous pris dans cet effacement... ». Ça me plaît cette idée, on s'efface, mais on s'inscrit aussi ? un peu... si peu.

Dans la salle de bain, HÉLÈNE lave LENZ, comme une mère incestueuse, une amante, une putain, elle prononce une phrase, Philippe nous dit que c'est une citation du film *Gertrud* de Dreyer :

LENZ : - Tu es ma femme.

HÉLÈNE : - Je suis beaucoup de choses.

Ils s'embrassent sous l'eau, dans cette baignoire, à la fois symbole d'une renaissance, d'une vie nouvelle « Une nouvelle vie » dit LENZ, alors qu'HÉLÈNE nettoie ses plaies de shoot au bras (hommage à Pete ?), dans cette eau régénératrice, un fœtus, recroquevillés, noyés comme deux cadavres, tombeau aquatique.

Pendant le repas assez frugal, une soupe, quelques morceaux de charcuterie et un yaourt à la grecque, que nous prenons au fond d'un local de graphistes, à quelques mètres du décor, prêté pour la bonne cause, Philippe évoque la question du financement de son film. 480 000 € dont 150 000 € viennent du Canada et qui ont permis par la suite seulement, d'avoir le CNC, ce que Philippe trouve aberrant.

LENZ fait un cauchemar, HÉLÈNE se réveille puis le sort de sa torpeur. Comme dans une tragédie grecque, tel un oracle, LENZ a eu une prémonition, il a vu quelque chose d'effrayant dans son rêve, et dont Hélène veut lui arracher le secret. Il a vu « *L'impossibilité de l'amour* ». On tourne le plan une

première fois, mais on reste à la surface, ça ne crie pas assez, c'est trop sage, pas assez dramatique, vital ou incarné, ça doit l'être. On reprend, deux prises. Philippe qui avait promis de ne plus parler pendant les prises, sage, hurle, comme un exorciste qui veut faire sortir le démon d'un possédé, hurle après LENZ, après HÉLÈNE, la scène est épuisante, tornade sur le lit autour du couple, nous sommes trois à tourner avec lui, le perchman, l'assistant, qui le supporte dans ses déplacements, et moi, qui tente tant bien que mal, de garder le point sur les comédiens, dont il s'approche à moins d'un pied (30 cm) des visages. La scène me fait penser aux toiles de Klimt, la lumière zénithale, le lit, le couple allongé, Eros et Thanatos, tourbillons, obscurité lumineuse. À la fin de la prise, nous sommes tous vidés, nous avons vécu une expérience de création d'une intensité inexplicable, un shot, un shoot, acteurs, techniciens, créateurs, une montée puissante, une dose, en communion, électrifiés, propulsés en orbite autour de la caméra, transportés, ailleurs. Le voyage est renversant. On reprend notre souffle, l'aorte survoltée. On redescend. La gravité, peu à peu.

À la fin de la journée, Philippe discute avec Alexandre, l'assistant d'Arnaud Desplechin venu lui rendre visite sur le plateau. Excité, Philippe lui raconte l'expérience incroyable et la chance, ou la grâce, qui est avec nous sur ce projet depuis le début. Les cinq heures de tournage dans le métro, sans autorisation, les décors prêtés par des amis d'amis, le film fait avec des bouts de ficelle : « C'est une équipe magique... des gens incroyables... ».

JOUR 13 :

« Il faut que les scènes on les arrache du réel, qu'on les brise »

Rendez-vous dans un square du 20^e, pour tourner une séquence entre HÉLÈNE et LÉNA. Comme d'habitude, pas d'autorisation de tournage, j'arrive dans le square avec la caméra sur l'épaule et je tombe nez à nez avec deux agents municipaux, qui me dévisagent. Je fais demi-tour et préviens l'assistante mise en scène. On attend une heure, tente de négocier. Finalement, on remonte dans les camions, direction Barbès, sous le métro aérien. Là-bas, personne ne va nous poser de questions. Sur le trottoir, les flics rôdent, quelques interpellations de vendeurs à la sauvette, pendant que nous filmons un dialogue compliqué entre les deux personnages. Philippe ne sent pas la scène, depuis le début il ne veut pas la filmer. Philippe aux comédiennes et à lui-même : « Il faut que les scènes on les arrache du réel... qu'on les brise... Ouvrons-là la scène !... » Il se fait violence, cherche, s'appuie sur Ariane qui propose des choses, l'emporte. Finalement, trouve un geste, un mouvement, une impulsion.

Une clocharde imbibée, à qui il reste à peine quelques dents, s'approche de nous. Elle pense que nous sommes de la *télé*, elle voudrait *dire* quelque chose, dire l'injustice, la pauvreté, mais Philippe ne la voit pas, comment pourrait-il la voir ? Et puis, nous ne sommes pas de la *télé*. On lui explique qu'on tourne un film, elle nous répond qu'elle comprend, même si c'est obscène tout ça, et puis elle retourne dans sa solitude infinie, et nous aussi.

Philippe à LÉNA qui en fait des caisses, forcément, arrive d'Hollywood. « Ne joue pas... descends au fond de toi... » C'est sa grande phrase : « descends au fond de toi... », c'est beau en même temps, et ça marche. Et puis, il reprend : « C'est quoi la vie... c'est quoi ta vie Léna ?... Dis-le moi !... » Je réfléchis. Elle crie, pleure, Hollywood. J'aime ça manière de *travailler* l'acteur, comme de la glaise.

Le jour tombe, la nuit se lève, on remonte dans les véhicules, direction Gare du Nord, où j'ai vécu cinq ans, bercé par le ronron des trains gris, qui couinent au fond. On s'arrête sur un pont en acier du 19^e siècle que j'ai arpentré des milliers de fois, et où j'ai tourné un court métrage en 2009, lorsque j'étais étudiant, *Entre-deux* ça s'appelait. Raté dans l'ensemble. Je sors mon téléphone portable et je montre à Philippe l'image, la même position de caméra, à la même heure bleutée. À quel moment devient-on cinéaste ?

La terre continue à tourner, toujours, l'équipe remonte en voiture, direction la production, je rentre à pied, seul, chez ma belle-mère qui vit toujours au bout de ce pont, depuis trente ans, et qui m'héberge pour le tournage. Je parle avec ma douce sur Skype, elle coupe des carottes, prépare une soupe, dans notre appartement, à Marseille, sans moi, deux étrangers ce soir, impression de passer à côté de sa vie, pour quoi ?

JOUR 14 :

« Je n'arrivais pas à te filmer, tu n'étais pas devant moi »

Kristian Marr, l'acteur principal qui remplace Pete Doherty est le fils de Johnny Marr, le guitariste des Smiths. Décidément ce monde est fait de fils, d'hommes et de blancs. Il gratte quelques notes sur la Gibson de son paternel, une merveille des 70's. Un paquet de cigarettes trafiqué sert d'ampli portable ! Ferdinand, le fils de Philippe, encore un, compose la musique du film. Au piano, il interprète un morceau intitulé *Fever*, une composition qui se mêle à une sonate de Bach. En voyant Kristian avec sa guitare, Philippe improvise une séquence et leur demande de jouer ensemble la version électrique de Bach. Kristian sort sur le balcon au 8^e étage, rue de Rivoli, vue sur l'Eiffel. Les bourgeois et les touristes, en bas, dans le jardin des Tuilleries, intrigués, petits, se tournent vers lui. C'est fou. Ça ne sera peut-être pas dans le film, c'est comme une esquisse, un croquis, mais ça existe.

Philippe dirige Roxane Mesquida avant une prise : « Il y a une part de toi qui s'effondre... l'impossibilité d'être présente aux choses... à toi-même... Il faut que quelque chose tombe de toi... »

À la fin de la soirée, Philippe qui avait jusqu'à maintenant un véritable blocage pour filmer cette actrice, lui explique : « Je n'arrivais pas à te filmer... tu n'étais pas devant moi... ». La scène de ce soir devait être tournée la semaine dernière, mais Philippe l'avait ajournée car il ne la sentait pas. Il avait raison, après avoir travaillé l'actrice pendant une semaine, être passé par des détours, ce soir, la scène est juste.

JOUR 15 :

Milieu de tournage

Nous nous retrouvons dans la forêt de Meudon, le réalisateur soulève un plot en métal et nous fait entrer par effraction, sans autorisation, comme d'habitude. La cantine est presque prête sous la tente blanche, des projecteurs allumés, quelques véhicules, des camionnettes, ça ressemble à un mariage, sauf que la mariée n'est plus vierge depuis des lustres, nue, elle sera aspergée par un torrent d'eau, propulsée dans une lumière crue qui lui gicle à la gueule. Amen !

L'un des acteurs est stone, après trois prises, plus rien à tirer de lui. Une jeune femme nue, au milieu des arbres géants, une machine à pluie propulse 200 litres d'eau, une seule prise, l'actrice met sa main devant l'objectif, crie « STOP ! ». On arrête, Philippe est déçu, on le sent, mais il n'ose pas demander une seconde prise, il est moins dur que ses films. Il est 1h du matin, on est tous fatigués, on prend un verre sous la tente, pour fêter l'anniversaire d'une assistante de production, fille de la productrice, et puis on rentre chez nous.

Fin de la troisième semaine, pas de magie ce soir-là, Philippe le sait.

JOUR 16 : « Bonjour... je suis personne... »

Je n'arrive plus à trouver de temps pour écrire ce carnet. La fatigue s'accumule. Le rythme est intense. Ce soir, nous tournons dans une petite salle de concert à Bastille. Le fils de Philippe joue sur scène avec son groupe, environ cinquante figurants bénévoles (payés à la bière) sont venus jouer dans le film. Peu de cinéastes peuvent se permettre de réunir des figurants sans les rémunérer. Philippe monte sur scène, jean et t-shirt, les cheveux en bataille, les mains dans les poches, un peu gêné par la foule, il leur dit un mot sur la scène que nous allons tourner, les remercie. J'aime sa simplicité, son honnêteté. Il prend une bière qu'il descend goulument puis se lance dans l'arène. On commence par filmer la scène, LÉNA sous les projecteurs, chante face à la foule. Philippe court d'avant en arrière, fend la masse ahurie. Forcément la première fois, c'est bizarre ! Et puis, après deux heures, le contrechamp, les gros plans sur les visages ivres des spectateurs. L'un des thèmes récurrents du cinéma de Philippe, la fascination pour le spectacle, la caverne de Platon. Philippe danse avec la caméra, saute, traverse la foule, la pénètre. Perché sur la scène, j'ai désormais une vue d'ensemble, l'énergie qui émane de lui se transmet dans la salle, les jeunes sautent, crient, vivent. Ça me rappelle la séquence de boîte de nuit dans les sous-sols du Palais de Tokyo sur le film de Larry Clark, sauf que cette fois, le cinéaste chauffe la salle directement avec sa caméra, qu'il balance de haut en bas, de gauche à droite, sur ses épaules, au milieu des corps agités. Les techniciens se mettent aussi à danser, pris par l'effusion de son, une transe générale, envoûtante. Philippe crie, un régisseur de l'équipe me fera constater plus tard, qu'il change de voix, de timbre, quand il tourne, quand il dirige, il se métamorphose, possédé.

Pendant une pause, une jeune femme brune s'approche de Philippe : « Bonjour... je suis personne... ». Philippe répond : « Tu es quelqu'un... » ça me fait penser à cette actrice qui se retrouve figurante sur le film, à défaut d'un véritable rôle. Dans une scène de groupe, elle était un peu exclue, et puis elle s'est approchée de la scène, et s'est tenue sur la pointe des pieds pour compenser sa petite taille. Elle voulait exister, à tout prix, aux yeux de la caméra, et moi, de biais, je voyais le hors champ, en dessous du cadre, cette manière discrète et élégante qu'elle avait de se tenir sur la pointe des pieds, comme si de rien n'était, pour être ou paraître, tout à fait dans l'image, embaumée vivante, par le cinématographe. Cette obsession d'être quelqu'un, d'être (re)connu, exister, cette obsession, qui est la mienne aussi, quelque part. « Je ne suis personne... » « Tu es quelqu'un... ». C'était la bonne réponse. Cette fille voulait faire du cinéma, exister, comme tout le monde.

Philippe lui dit qu'il va filmer son visage et il le fera, plus tard, dans la soirée. Alors que nous reprenons, la fille en question qui est déjà bien émêchée, se tord dans tous les sens, elle pose ses mains d'une façon étrange sur la scène, convulsée. J'apprends plus tard qu'elle est schizophrène, je connais assez bien la schizophrénie, j'ai passé trois mois dans un institut pour enfants psychotiques en Belgique, pour le tournage d'un documentaire. Je repense à ses mains tordues sur la scène, des mains comme celles de Schiele, torturées. Pour beaucoup de schizophrènes, leur corps est un corps étranger, une main est comme un objet extérieur. À l'inverse, nous, névrosés, sommes aliénés à notre propre corps, limités par cette enveloppe étouffante qui nous colle à la peau jusqu'au bout, puis pourrit. On m'a raconté que certains schizophrènes éprouvent la sensation de perdre un morceau d'eux-mêmes quand ils défèquent, quelle vie ! Crever un peu à chaque fois qu'on chie. La fille quittera le bateau, ivre, en poussant des cris, insultant les gens, en furie.

Cette nuit me semble interminable, on se marche dessus, on n'y voit rien, une bière renversée sur mon jean, ça colle, ça pue. On tourne dans un fumoir avec une lumière rouge aveuglante, mes yeux me piquent, ne cherchez plus l'enfer, je l'ai trouvé. Je rate plusieurs prises, Philippe n'est pas content, il ne dit rien, mais je le sens.

JOUR 17 : **Errance et fatigue**

Philippe marche, arpente les bas fonds de la capitale, seul dans la nuit. Porte de Bagnolet, sous les Mercuriales, à deux pas du périph qui pousse des hurlements incessants, la pissoir et les rats remontent à la surface. Quelques clodos - des vrais - partent quand nous arrivons. Les nôtres - qui sont aussi des vrais - attendent au chaud dans une camionnette, qu'on trouve le décor juste. Philippe demande la caméra, il marche avec, regarde, cherche des cadres, des volumes, un parcours, une étincelle. Toujours rien, on attend, on la range. Et puis, finalement, on se dirige vers la Porte de Pantin. Une voiture de police déboule, crissement de pneus, sirènes à fond, puis disparaît. On sort discrètement notre caméra, la régie installe un braséro sous le périph. Un camion de pompier attend à un feu, nous dévisage - j'apprends des clodos que les braséros sont interdits à Paris - puis s'éloigne. On tourne la prise plusieurs fois sur un terre-plein à l'abandon, sans autorisation. Dans cette nuit noire, je perds le point. Philippe est exténué par le tournage de la veille et cette quatrième semaine de tournage nocturne. On s'accroche.

JOUR 18 : **Scène de sexe dans la tour Eiffel**

On se retrouve à Barbès pour retourner une scène. Cette fois-ci, le marché sur le terre-plein central n'est pas encore fermé... On attend sous le métro aérien. Puis, on change de décor, direction Stalingrad. Et enfin, Anvers, où on commence seulement à tourner, alors que la nuit se pointe. Il reste moins d'une heure pour saisir la scène. Au milieu des touristes, Philippe écoute du rap, avec son casque et ses lunettes de soleil, il ressemble à un autiste (artiste/autiste : une lettre de différence), se dandine sur l'allée centrale, au milieu des sexshop. LÉNA doit jouer « le poison » qui contamine HÉLÈNE. On filme la scène en très gros plan à moins de 5 cm des visages, des gros plans sur les lèvres, les paupières, difficile au point. La scène, qui ne trouvait pas encore sa forme la semaine dernière, est cette fois très puissante, plastique. Quelle approche unique des corps ! La caméra permet de voir le monde autrement, mais les cinéastes ont tendance à l'oublier.

La séquence suivante est une scène de sexe qui sera tournée en équipe réduite (4 personnes), sans autorisation, dans l'ascenseur de la tour Eiffel - rien de plus phallique - avec un appareil photo. Je rentre chez ma belle-mère à pied, vers la Gare du Nord. On doit rester disponible, en alerte, si le tournage est interrompu, il faut pouvoir terminer la scène au Champ de Mars, avec la caméra Red, mon boulet. À 22h30, un SMS de la régie nous annonce la fin de journée, soulagement. Je m'effondre.

JOUR 19 : **Tour en Porsche Place de la Concorde et Parking Carrefour à Rosny 2**

Pont Alexandre III vers 16h, c'est l'été à Paris, enfin un peu de lumière, après ces nuits interminables. Une mariée asiatique se fait photographier devant la tour Eiffel, LÉNA se gare sur le bas-côté, avec sa Porsche (qui appartient en réalité à Philippe) et rejoint LENZ. Je remarque que LENZ se prononce LENSE, « lentilles » ou « objectif » en anglais. LENZ est celui qui *voit*, en effet, dans la scène du cauchemar, LENZ a la fameuse vision fatale. Nous tournons un mythe contemporain. Déjà avec *Un lac* on était dans le mythe.

La première prise est mal orchestrée, LENZ et la Porsche sont trop loin dans le cadre, on est dans la représentation, dans un cinéma classique en plan moyen, un autre film. On lance l'action à nouveau, plus proche de la caméra. Philippe aussi s'approche des corps, de plus en plus, de manière à transporter la représentation ailleurs, dans la chair, on est à l'intérieur des choses, des masses, au cœur de la discussion entre les personnages. On filme le flux. Un cortège présidentiel passe sur le pont.

Je monte à l'arrière de la Porsche de Philippe, à ses côtés. Nous sommes suivis par le reste de l'équipe entassée dans une camionnette. LENZ et LÉNA sont à l'avant, équipés pour la première fois de HF, ils tournent en rond autour de la Place de la Concorde, la nuit monte, les phares, les lumières de la ville,

la vitesse, Philippe étouffe, se tord, veut arrêter « la caméra est trop lourde... » soupire-t-il. On essaie encore, quelques prises, la dernière est la bonne. Les regards dans le rétroviseur, les mains sur le volant, l'obélisque, le tournis.

Après une heure trente de bouchon pour sortir de Paris, on se retrouve à l'entrée d'un supermarché à Rosny. On tourne un plan volé sur le parking. Philippe et son assistant entrent dans le Carrefour pour demander l'autorisation de faire un plan, mais c'est un « non » catégorique. La caméra est une arme, lourde. Fin de journée.

JOUR 20 : **Caméra sous la douche, sexe et rupture**

Philippe, dans l'encadrement d'une porte, explique la scène à Aurélien Recoing. « Cet appartement porte le deuil de votre enfant disparu (...). Je ne vois rien... je ne veux rien voir... c'est Jessica, la chef op, qui voit tout... car je cadre et je suis transporté dans une aventure... »

Philippe me demande jusqu'où il peut s'approcher des corps avec le 35 mm (environ 5 cm de l'optique), on protège rapidement la caméra et il s'engouffre avec HÉLÈNE sous la douche, dans la matière.

Séquence de sexe dans la pénombre de la chambre à coucher. Très belle scène en lumière de fin de jour à pleine ouverture (f/1.3). Je progresse au point, la sensation.

Scène de rupture dans le salon. « Je vais faire quelque chose de très simple... c'est déjà très fort ce qu'ils disent dans le texte... ». En effet, un plan fixe à l'épaule, au 35 mm, face au couple, assis sur le canapé. HÉLÈNE annonce à PAUL que c'est terminé. Une prise, environ 8 minutes, c'est juste, fort. À la fin de la prise, Philippe dit : « C'est bon... on l'a !... ». Ce qui veut dire chez lui que le tournage est terminé, il n'est pas du genre à doubler les prises par sécurité comme on le fait dans le cinéma traditionnel. Mais l'ingénieur du son n'est pas content de la prise. Philippe écoute : « ça ne va pas du tout... le son est trop lointain... il n'y a pas de présence... ce n'est pas le bon micro... ». Les québécois disent « écouter un film » alors que nous disons « regarder un film », la vérité se trouve entre les deux, au fond de l'Atlantique. Je suis étonné de voir à quel point Philippe s'investit dans l'image, dans la matière et la texture de ses plans, sans écouter systématiquement les sons qui sont enregistrés sur le plateau, et dont la matière est aussi déterminante pour le film. Par moment, lors des extérieurs, il dit ne pas entendre les dialogues, car il ne veut pas avoir de retour HF dans les oreilles, je ne comprends pas ce choix. On refait la prise, mais la grâce s'est envolée. « Il faut retrouver une forme de vérité de la scène... il faut descendre plus... » Philippe demande 45 minutes de pause avant de se replonger dans la scène. La troisième et dernière prise est un peu mieux, mais la première « ratée »技iquement, reste pour moi la plus forte. Nous verrons laquelle survivra au montage.

JOUR 21 : **« C'est plus un flou qui écrase qu'un flou qui floute ».**

Un samedi vers 16h, c'est l'été indien à Paris, et c'est sabbat dans le 19^e, on croise des juifs orthodoxes par grappes qui descendent le long de l'avenue Simon Bolivar, on entre discrètement dans le parc des Buttes-Chaumont au milieu des joggeurs, des familles et des chiens. On tourne deux prises, entre deux rondes du personnel de sécurité. HÉLÈNE vêtue de vert, flotte comme une ombre au milieu de la végétation, le soleil en contre-jour apporte contraste et brillance. Philippe me demande de faire le point à l'arrière-plan, sur la Nature, ce qui transforme HÉLÈNE en une masse floue, elle disparaît sous nos yeux, engloutie par la végétation nette. Je repense à cette phrase des premières semaines : « C'est un film sur la disparition... on est tous en train de disparaître... ». Je respire profondément. L'air dans mes poumons.

Retour dans l'appartement d'HÉLÈNE. Dans la chambre de son fils mort, elle voit son fantôme jouer. Philippe me demande de basculer du net vers le flou lorsque l'on découvre l'enfant dans le champ de

la caméra. Mon flou est trop appuyé, il me demande de le réduire et de conserver une certaine qualité de flou : « C'est plus un flou qui écrase... qu'un flou qui floute... ». Un flou qui écrase, ça veut tout dire.

À la fin de la soirée, la productrice nous annonce que le tournage est à nouveau prolongé de deux jours, on va retourner des scènes que la monteuse ne trouve pas satisfaisantes, notamment la rencontre d'ouverture du film dans le métro parisien. J'annonce la nouvelle à ma compagne qui m'a rejoint à Paris pour le week-end. Dispute.

JOUR 22 :

« *Tu filmes dans une sorte de frénésie... de rage... l'impossibilité de saisir ces deux corps...* ».

Philippe aux acteurs : « La question est sur la nature de l'énergie de la scène.... C'est comme un mouvement de danse... un tempo... Tout doit être dilaté dans le temps... comme dans un cauchemar... ». En effet, on découpe la scène en morceau et on la filme de 16h à 22h, par mouvements. Deux heures sup. C'est une scène très importante, la confrontation finale entre les trois personnages clés du film. VITALI, le père de LÉNA, réalisateur de snuff movies, filme avec une petite caméra vidéo le corps des amants blessés qui gisent au sol dans leur sang. Philippe à l'acteur : « Tu filmes dans une sorte de frénésie... de rage... l'impossibilité de saisir ces deux corps... ». Je me tourne vers la chef op, regards complices : « Il parle de lui ?! »

Ce soir-là, on filamera un berger allemand aboyer en gros plan pendant une éternité. On filamera aussi avec un objectif macro 100 mm *la chose*, un assemblage de fœtus de souris vivantes qui grouillent sur des couilles de bœuf éventrées. Philippe qui cadre : « C'est beau !... Enfin si j'ose dire... »

JOUR 23 :

« *Take her in your arms... away from hell !...* »

On se retrouve à la nuit tombée, dans une ville nouvelle, des maisons un peu dans le style du Corbusier, en plus cheap, poussent le long de l'autoroute. Au loin, le château de Disney, rose guimauve, se dresse dans l'azur, simulacre. On entend la sono d'un spectacle et plus tard il y aura même un feu d'artifice ! Comment vivre au milieu de cet artifice ? Dans une maison en construction, éventrée, un peu comme chez Gregory Crewdson, nous tournons la scène finale, l'affrontement entre VITALI et le couple de héros. LENZ et HÉLÈNE sortent de la cave comme des enfers : « *Take her in your arms... away from hell !...* » dit Philippe à l'acteur qui supporte le corps éteint de son amante nue, vers la lumière. C'est une très belle scène, presque hollywoodienne, chorégraphiée, avec entrée et sortie de champ, nous-y voilà ! VITALI *le méchant*, les poursuit avec une arme et tire sur LENZ *le gentil*, qui prend la fuite en Porsche, de nuit. VITALI tombe à terre et pousse un râle, un western. On filamera la fuite à travers les routes depuis le coffre d'un pick-up sur un trépied, le seul plan du film tourné sur pied, dans le vent glacé de l'automne. Dans les virages, je m'accroche autant que possible à la sangle, ça balance et un accident est vite arrivé. À une heure du matin, on cherche un champ de tournesols, un Van Gogh à Chessy, pour tourner la scène finale, la mort des amants. Mais Philippe épuisé par son lumbago, refuse d'affronter la scène ce soir. Il dit à la chef opératrice : « Peut-être que je ne suis pas prêt à les voir mourir ? » On n'est jamais prêt.

Cette nuit-là, je rentre dans la voiture des deux amants, Ariane et Kristian. Sur la route, on boit quelques verres de vodka dans des verres en plastique. C'est festif. En arrivant vers la Gare du Nord, Ariane nous propose de boire un coup dans le bar de son hôtel, hanté par un veilleur de nuit désabusé. Improbable, dans la pénombre, nous ouvrons une bouteille de rouge et discutons hors du temps. On avait tous besoin de s'évader, de retourner dans le monde réel, pour quelques instants, furtifs, avant de replonger dans la nuit. Beau moment de complicité et de sincérité arraché, alors que déjà, le jour se lève.

JOUR 24 :

« Il ne faut pas que l'espace soit visible... il faut qu'il soit sensible... »

On devait tourner au Costes, mais après trois nuits à l'œil, ils ne veulent plus de nous. On tourne finalement au Ballroom, un bar underground branché. Derrière une porte noire, un escalier en métal mène au sous-sol, deux salles tamisées, odeurs d'alcool et de sueur mêlées. Les tapisseries et les miroirs surgissent à la lueur des bougies qu'on dispose sur les tables. Fatigué par la nuit blanche, je m'étends sur un canapé, au fond de la pièce. L'assistant réalisateur m'interpelle : « Tu sais que Jay-Z et Beyoncé ont posé leurs culs sur ce canapé ? » C'est encore chaud !

Philippe explique à la chef opératrice l'enjeu de la scène : « Il ne faut pas que l'espace soit visible... il faut qu'il soit sensible... il faut fragmenter l'espace... la scène... » En effet, elle le sera, fragmentée, la scène. On commence en champ/contrechamp presque fixe, comme dans un film traditionnel, « pour poser le dialogue ». Ensuite, la caméra perd pied si j'ose dire, et s'engouffre dans un monde parallèle, derrière le miroir. Philippe se rapproche, filme les reflets au plafond, les glaces brillantes, s'éloigne, se penche sur la table et filme les mirages déformés en gros plan, fragmente, découpe la matière organique. C'est un grand moment de création. Quand on retire la caméra pour changer une batterie ou un objectif, Philippe pris de pulsions, la réclame en bougeant les bras : « Passez-moi le miroir ! » laissera-t-il échapper ce jour-là.

Alors qu'il trouve peu à peu l'essence de la scène, qu'il s'éloigne de la représentation originelle, du champ/contrechamp, il dit : « C'est ça le chemin... ».

À la tombée de la nuit, on filamera LÉNA marcher devant le Palais de Tokyo, le fantôme de Larry Clark qui aimait crier sur cette esplanade à chaque fin de prise : « Cut motherfuckers ! », m'apparaît au milieu des skateurs égarés, l'été dernier. On termine sur un pont face à l'Eiffel, des péniches baveuses glissent sous nos pieds, leurs spots nous dévisagent, un banc de touristes chante la marseillaise, alors qu'une nuée de joggeurs martèle les planches du pont en bois branlant, hors-champ, l'alchimie du présent.

JOUR 25 :

« On ne triche pas... on ne fait pas de cinéma si j'ose dire... »

On filme le corps d'un vieillard (83 ans) dans la salle de bain d'une clinique de banlieue, nu. Je me rends compte à quel point c'est rare de voir un corps de vieux, nu, au cinéma. On cache la pourriture, on fait écran sur le néant qui nous guette tous. Des mains jaunâtres et fourchues, une peau flétrie pend le long de ses os, des fesses molles et une queue flasque. HÉLÈNE et une infirmière lui font sa toilette. Contraste entre le corps presque mort qui pue et la jeunesse en fleur. Dans sa direction d'acteur, Philippe dit au vieil homme : « Tu essaies de l'arracher vers toi... tu la mors... tu ne supportes pas cette jeunesse qui te survit... » Dans le couloir, les ombres voûtées de vieilles femmes en convalescence, rôdent, ne cherchez plus le purgatoire, c'est ici ! Certaines n'ont plus toute leur tête, elles sortent de leur chambre pour s'échapper vers la vie nouvelle, mais toutes sont ramenées inévitablement dans leur tombeau, par de jeunes infirmiers blasés. L'horreur. Nous sommes bien vivants et nous sommes jeunes. Charlotte, ma seconde assistante, a 29 ans aujourd'hui. On boira un verre de champagne dans des gobelets en plastique, sur le parking de la clinique, entre chien et loup. Moi aussi j'ai 29 ans, c'est encore bien 29 ans, c'est la moitié.

Philippe, à son assistant qui lui demande s'il a besoin de plus de temps pour préparer la scène : « Le temps, ça sert à rien ! »

Pendant la pause repas, Philippe commente avec Ariane la scène que nous venons de tourner : « On ne triche pas... on ne fait pas de cinéma si j'ose dire... ». À midi, je suis assis à côté de lui, comme d'habitude, je ne parle pas, mais à un moment, il murmure derrière ses lunettes noires : « C'est fou... » Je me tourne vers lui, pas vraiment certain que ces mots me soient destinés : « Qu'est-ce qui est fou ? » et dans le vide, de répondre : « C'est fou le chemin qu'il faut parcourir pour arriver à arracher une scène... » Et il insiste sur « arracher ». Il me dit qu'il ne fait pas de la *mise en scène*, mais qu'il *cherche la*

scène, jusqu'à trouver l'émotion et la sensation juste. Je lui dis que ça serait intéressant de comparer a posteriori, la première et la dernière prise, pour le voir ce *chemin* parcouru. Il est d'accord. On replonge dans nos assiettes, seuls.

Le soir, Philippe est fatigué, son dos lui fait mal, il capitule, Waterloo. Nous ne tournerons pas la dernière scène prévue, reportée au lendemain. On rentre dans les artères bouchées de la capitale, au milieu des cadavres qui coagulent sur le périph, dérivent vers la lune rousse qui se lève au-dessus des enseignes lumineuses, sa beauté perçante subsiste au fond de l'écran, et puis, à Porte de Bagnolet, déjà pâle, rétrécit, puis disparaît, englouti, derrière les tours.

JOUR 26 :

« *Don't begin the scene... fuck the scene !...* »

Tournage dans un hôpital de la banlieue sud. Dans un bloc opératoire vide, le corps inerte de LENZ gît nu sur une table, un voile blanc sur le sexe, peau grise, étendu, comme un Christ. Cette scène de morgue me donne l'impression de tourner une série policière, mais c'est pas vraiment le cas.

Dehors, à la sortie de l'hosto, LENZ et HÉLÈNE marchent dans un parc au milieu des arbres en feu. Kristian qui *joue* la scène, se fait reprendre à plusieurs reprises par Philippe : « *Don't begin the scene... fuck the scene !...* » Pour éviter d'installer la séquence, Philippe cadre les arbres, le ciel, n'a plus besoin de me dire comment pointer, je commence à savoir quelle qualité de flou il veut en fonction des situations. Ensuite seulement, il fait entrer les personnages dans son cadre, relie les corps au décor ou l'inverse, le texte a déjà commencé, hors champ, masqué par le vent, on ne l'entend pas. Après plusieurs essais ou esquisses - ce n'est pas vraiment des prises - Philippe se tourne vers son assistant : « C'était bien le texte ?... ils ont tout dit ?... Alors c'est bon... »

Le soir, on filme le dernier concert de LÉNA, dans un hangar à Montreuil. Une cinquantaine de figurants bénévoles boivent des coups dans l'obscurité, ça discute un peu, c'est figé. Philippe prend le micro et s'adresse aux jeunes : « La question n'est pas sur l'énergie comme dans la première scène de concert... mais sur l'effacement... la mélancolie... »

Après quelques prises, Philippe s'énerve, déconcentré : « ça ne va pas du tout... ce n'est pas des figurants que je veux... il faut que vous soyez avec vous-même... s'il vous plaît... écoutez le silence deux secondes... » et puis, reprend la caméra, la foule muette comprend un peu mieux ce qu'il cherche. On tourne en rond, dans le noir, autour de la scène. On déconstruit toutes nos certitudes, les spectateurs, comme des peupliers en contrejour, se balancent devant la caméra, découpés par un unique faisceau de lumière blanche. « Garde le point perdu... voilà... pas plus perdu... comme ça !... » Je rentre en métro, ligne 9, avec Jess, le bout du tunnel.

JOUR 27 :

« *Il faut que je vois sa chute* »

« *Il faut que je vois sa chute* ». On filme le corps de LÉNA, fondre, se dissoudre, lorsqu'elle apprend, de la bouche de PAUL, la mort de LENZ. Je trouve la réaction de l'actrice exagérée par rapport au style du film, mais peut-être que le montage ajustera cela. On fait une prise au 85 mm, en plus du 35 mm, pour le montage. Je l'imagine s'effondrer, sur le champ, comme un pantin qu'on ne retient plus, au lieu de vaciller machinalement pendant trente secondes, avant de tomber comme elle le fait.

À midi, longue pause car nous sommes en avance. Dans la lumière chaude qui traverse les baies vitrées d'un loft où nous mangeons, on écoute de la musique en buvant du café. C'est la fin. Philippe décompresse, danse et chante sur Bob Marley puis sur du hip-hop. Avec ses lunettes noires et son t-shirt HARVARD où il enseignait l'an dernier, il a des airs de rappeur américain. Il balance ses bras en chantant : « *motherfucker...* », se défoule, emmagasine la lumière, les photons, l'énergie pour ces derniers jours, nous devons encore filmer la mort des trois personnages principaux, puis mettre fin à tout ça.

Vers 15h, on entre finalement dans la demeure baroque d'une star de la pop française qui prête sa salle de bain, gracieusement, pour la scène du suicide de LÉNA. On le salue dans le corridor, l'accès est limité à cinq personnes, c'est immense et sombre (il vit la nuit), un monarque mégalo dont j'ai été un peu fan à mon adolescence, un poète. Un gros matou gris traîne dans nos pattes, je manque de l'écraser, le drame, imaginez ! Je me suis retenu de pisser pendant plusieurs heures, juste pour dire à mes potes : « J'ai pissé sur le trône de X ! ». Et bien figurez-vous, que la cuvette électronique se lève et se baisse toute seule, et que les murs des WC sont en boule à facette ! Oui Monsieur ! LENA fume du crack avec PAUL, puis s'ouvre les veines, dans la baignoire. Le mauvais sang envahit l'écran, touche le fond.

On range le matériel dans le camion, garé à l'improviste sur une place de livraison. Face au jardin du Luxembourg, c'est l'automne. Philippe en deuil, assis sur un banc, lunettes noires et casque sur les oreilles, ailleurs, une ombre parmi les ombres.

Fin de la cinquième semaine.

JOUR 28 :

« It's like walking in a dream... un murmure... »

12h, Parking Mandrake Films, rue Erard.

Retake de la scène du pont Alexandre III entre LENZ et VITALI, ce dernier le menace de le faire tuer s'il continue à tourner autour de LENA, sa fille.

Cette fois, plus de décor, plus d'accessoires, ni Porsche ni chihuahua à poils longs. « Le parking est mon studio de cinéma... » dit Philippe. En effet, on tourne de plus en plus de scènes dans cet espace vide, murs en béton, obscurité, tranquillité, le *Cinécittà* du pauvre, tout ce qu'il faut au cinéaste pour maîtriser son environnement et ramener le travail de mise en scène à l'essentiel : des visages et des ombres. Il m'explique avant la prise qu'il veut le même procédé de flou que dans la séquence du concert à Montreuil, mais que lorsque l'on s'approche tout près des visages, de la bouche, des yeux, ça soit très piqué. En tournant la scène qui sera montée en parallèle avec des plans ralents à 100 images par seconde de carpes japonaises nageant dans l'aquarium d'un resto jap à Bastille, j'ai le sentiment d'être plongé dans un rêve éveillé, un monde parallèle, pourtant au cœur de la ville. Pas de sens, des sensations.

Retour au parking. Les personnages flous nagent et se perdent dans le néant, puis deviennent ultra nets, déformés par le 35 mm qui leur colle à la peau. « It's like walking in a dream... un murmure... » précise Philippe, aux acteurs qui se parlent, tout proches. Il faudrait, là encore, montrer alternativement cette séquence et la première réalisée sur le pont Alexandre III. Le même texte, les mêmes comédiens et le même cinéaste, mais à un stade avancé dans son processus de création, libéré de la figuration. « Je ne veux pas de figurants... » répétait-il au concert. On est dans l'abstraction pure ! Philippe est enthousiaste : « C'est magnifique !... »

On filmera ce jour-là au 100 mm macro (très gros plan), la parure éclatante de trois carpes japonaises qui tournent en rond dans l'aquarium d'un resto japonais, les sushis n'auront plus jamais le même goût ! Les écailles dorées, craquelées, comme la toile abîmée d'une vieille peinture de maître, de l'art pur. Philippe aux anges, pourrait rester là toute la nuit à filmer ces poissons, leurs nuances infimes, les reflets délicats, beauté vertigineuse. « C'est tellement beau !... » répète-t-il. Est-ce qu'un jour la beauté lasse ? Ce jour-là, sûrement, on disparaît.

JOUR 29 :

« *Tu portes ton fils... voilà... c'est beau le poids...* »

Terrain vague, au milieu des champs, à une heure en voiture de Paris.

Je ne le sais pas encore, mais je commence mon dernier jour de tournage. Dans quelques heures, un lumbago aigu va saisir ma colonne vertébrale, entre ses griffes. Mon premier lumbago remonte à quatre ans, apparu suite au tournage du film de Bruno Dumont dans le nord de la France, j'étais resté bloqué une semaine, à pisser dans une bouteille, me nourrissant d'anti-inflammatoires. Ce jour-là, Philippe dira à sa fille qui joue la mère de LENZ dans le film : « *Tu portes ton fils... voilà... c'est beau le poids...* » Tu parles ! Le poids de la caméra que nous supportons tous les deux depuis six semaines à tour de rôle. Lui pendant les prises, moi entre les prises, on porte tous le film sur nos épaules, un monstre, accouché au forceps. Philippe a eu le sien, avant le tournage, de lumbago, la directrice de prod aussi, c'est à mon tour, une épidémie.

Pendant de longues heures nous filmons Camille, la fille de Philippe, qui marche dans un champ, avec son fils LENZ sur ses épaules, un souvenir, vague, comme le terrain. LENZ enfant, interprété par le petit-fils de la productrice, un film de famille en somme. Il cherche, ne trouve pas. On fait une pause. Picasso disait : « Je ne cherche pas, je trouve ». La lumière tombe, Philippe fourre son iPhone dans la terre et crache le morceau de Bach *Partita No. 1 en Sol Majeur* par Glen Gould qui s'élève, là-haut, chantonne : « *talalilala... talalilala...* », danse avec la caméra, énergie retrouvée, et enfin, trouve.

Pendant la pause diners, je m'allonge en douce à l'arrière d'un véhicule pour tenter de calmer la douleur qui monte au fond, mais rien n'y fait. Incapable de mettre un pied devant l'autre, ramené à mon impuissance misérable, humain, je dépose ma carcasse dans le fauteuil roulant qui sert habituellement aux travellings. Un régisseur me pousse pendant les prises, afin de rester proche de la caméra. Tel un mutilé de guerre, qui s'accroche au front, résiste, je fais la mise au point depuis mon siège à roulettes qui patine dans la boue, du jamais vu. Nous tournons la scène finale, la mort des amants, échoués au bord d'une route, nus, à terre, dans la nuit, je ne peux pas abandonner déjà. Je m'accroche, elle persiste la douleur, plus intense, profonde. Je comprends qu'après cette ultime séquence, qui sera la dernière du film, je quitterai le navire, malgré moi, remplacé pour les deux dernières nuits, balancé dans l'écume, ivre.

À 23h30, fin de journée pour l'équipe, fin de tournage pour moi, au milieu d'un immense champ noir sans étoiles, engloutis dans l'ombre boueuse, je disparaiss. Générique !