



Métabolisme ou Quand le soir tombe sur Bucarest
de Corneliu Porumboiu

Mystification

par Mathieu Macheret

Avec trois films en sept ans, Corneliu Porumboiu s'est discrètement imposé comme le cinéaste le plus original de cette nouvelle vague roumaine apparue dans le courant des années 2000 et dont on a depuis constaté l'essoufflement. Quand d'autres se sont occupés à donner des gages de sérieux (*Au-delà des collines* de Christian Mungiu, 2012) et d'autorité (*Aurora* de Cristi Puiu, 2010) aux grands festivals internationaux, Porumboiu a su éviter la dictature du sujet et les démonstrations de force en changeant de braquet à chaque film, quitte à paraître insaisissable. Quelques repères permettent pourtant de caresser les contours d'une écriture vraiment singulière, à la fois fuyante et narquoise. D'abord une appétence affirmée dès *12h 08 à l'est de Bucarest* (Caméra d'or en 2006) pour la comédie de l'absurde, dans la pure tradition des pays de l'Est. Puis une forme plus clivée, rugueuse, avec *Policier, adjectif* (prix Un certain regard en 2009) et son récit taillé à la serpe dans de grands blocs de durée et d'attente. Enfin, les deux films, émaillés de discussions homériques, traitaient à

leur façon – l'un sur le plan de l'Histoire, l'autre sur celui de la Loi – d'une certaine impuissance du langage, se fondant sur un hiatus sémantique entre la lettre et le fait, cette distance entre le mot et ce qu'il désigne.

Comédie, durée, langage : le nouveau film de Porumboiu serpente autour de ces trois axes sur un mode plus réflexif. Car *Métabolisme* s'inscrit dans la catégorie « films de tournage » : Paul, éprouvant des difficultés à terminer son film, esquive le plateau, s'invente une gastrite, ment à sa productrice et s'enferme dans son appartement pour de longues plages de répétitions avec Alina, une actrice de second rôle avec laquelle il entretient une relation amoureuse. Ils butent sur une scène anodine que Paul, pris d'un tel souci de vraisemblance, décompose jusqu'à l'absurde, comme pour faire durer cette parenthèse indéfiniment. De son côté, Alina joue le jeu tout en se laissant convoiter par un autre réalisateur. Et pendant ce temps le tournage piétine, et la productrice réclame à Paul une endoscopie pour « rassurer les assurances ».

Alors que le film paraissait s'installer sur

des dialectiques rebattues – scène / coulisses, cinéma / vie, amour / création –, il leur tourne complètement le dos et décrit un mouvement plus énigmatique, plus enfoui. Porumboiu opère par le vide et le retranchement : du tournage, de l'équipe, du travail du cinéma, nous ne verrons rien. Axé exclusivement sur la relation indécidable entre le réalisateur et son actrice, le film s'attache à une matière résiduelle – trajets en voiture, restaurant, répétitions à domicile et discussions à bâtons rompus –, indiquant que c'est dans cette périphérie de l'événement et son prosaïsme un peu morne, dans cet entre-deux mouvant, que se joue l'essentiel du geste cinématographique. Cet entre-deux, c'est un ensemble de joutes verbales entre Paul et Alina, dégagées des intérêts immédiats du tournage, mais qui mettent en jeu, dans une suite d'espaces impersonnels (habituacles, halls, chambres d'hôtel), une foule de questionnements sur la création et la perception du monde.

Porumboiu organise un petit théâtre de confrontation philologique et recueille les échanges des personnages dans leur continuité par une série de longs plans-séquences. Il faut dire ici, où l'on a dénoncé la « durée qui dure » comme une tarte à la crème du cinéma d'auteur, à quel point l'écriture de Porumboiu diffère de ces vaines stratégies d'évidement et de la foire à l'épate à l'œuvre dans bon nombre de produits prétendument radicaux. Au contraire, chez lui, l'unité insécable des plans intervient en réponse à une hypothèse énoncée par Paul – la durée des prises détermine le rapport d'un cinéaste à la réalité – afin de la mettre à l'épreuve et, ironie, d'en constater sinon l'échec, du moins la transmutation. Ainsi, à force de faire répéter des gestes insignifiants à son actrice (sortir de la douche, se coiffer, surprendre ou pas une conversation), Paul finit par s'égarer dans les détails d'une scène qui perd son sens narratif au profit d'une pure matérialité des gestes. Partout, la durée a cette propriété de dilution. Non seulement elle déstabilise les conversations, mais elle souligne aussi un glissement clandestin, d'un bout à l'autre du plan, un changement imperceptible qui s'opère dans la relation de Paul à Alina, mais surtout dans leur relation commune au sens.

On touche là au cœur du projet, à sa drôlerie théorique. Dans le dernier tiers du récit, Laur, un ami réalisateur, s'invite

à la table de Paul et, dans un petit jeu de séduction, compare le visage d'Alina à celui de Monica Vitti. Il faut prendre au sérieux cet appel au cinéma d'Antonioni, dont Porumboiu semble alors revendiquer l'héritage. *Métabolisme* ne fait finalement qu'appliquer à la parole l'opération que *Blow Up* faisait subir à l'image photographique dans un passage célèbre : celle d'un agrandissement qui la libère du sens et la rend à sa pure plasticité. Ainsi, les plus belles scènes de *Métabolisme* poussent la conversation jusqu'à ce point de détail où la signification se dissout, où ne demeurent plus que les motifs abstraits de la parole. C'est le mouvement quantique du film : en cherchant à s'approcher de la matière (du « concret »), on ne trouve qu'une vibration, la seule probabilité d'une présence. Cet intervalle, ce trou dans la connectivité, condition paradoxale de tout rapport de sens, et donc de toute parole, c'est précisément ce que Porumboiu cherche à toucher du doigt – y compris dans ses coupes sèches – pour en faire non une limite, mais au contraire un principe créateur, la source d'infimes réactions qui transforment ses personnages en profondeur.

C'est en ce sens-là que l'on peut comprendre le mystérieux titre du film. *Métabolisme* se termine par la vision d'une vidéo de l'endoscopie imposée à Paul. Voilà, où aboutit l'opération de grossissement, par le biais d'une petite caméra se faufilant dans un tube digestif : à l'intérieur même du corps. Image troublante et grôtesque à la fois. Le médecin est formel : aucun ulcère en vue, aucune trace de mensonge. Nous savons pourtant, avec Paul, que cette trace bêtement documentaire est l'image même du gouffre sémantique, du trou dans la signification, et, pour que le tournage se poursuive, le lieu d'une profonde mystification. ■

MÉTABOLISME OU QUAND LE SOIR TOMBE SUR BUCAREST

Roumanie, France, 2013

Réalisation et scénario : Corneliu Porumboiu

Image : Tudor Mircea

Son : Thierry Delor, Alexandru Dragomir, Sebastian Zsemyle

Montage : Dana Bunesco

Interprétation : Diana Avramut, Bogdan Dumitrache,

Mihaela Sirbu, Alexandru Papadopol

Production : Les Films du Worso, 42 km Film

Distribution : Zootrope Films

Durée : 1 h 29

Sortie : 16 avril

Comme un miroir

Entretien avec Corneliu Porumboiu

Dans *Métabolisme*, on discute de l'influence du 35 mm ou du numérique sur un film, mais aussi des baguettes ou de la fourchette sur un plat. À quel point vos outils sont-ils à l'origine de vos projets ?

C'est la question que je me posais lors de l'écriture. À l'école de cinéma, on travaillait toujours en 35 mm. Pour rentrer dans cette école, il fallait faire le découpage d'un projet de film, avec le nombre exact de mètres. Je me suis souvenu de ça et j'ai commencé à remettre en question ma méthode. Les outils sont très importants. Ce sont eux qui font le style du film. D'une certaine manière je n'ai jamais cru au numérique. Pour moi le cinéma c'est la pellicule, le 35 mm. J'ai tourné des pubs en numérique, mais une copie argentique est une trace, quelque chose qui – comme disait Rohmer – vous donne une certaine responsabilité, une certaine stabilité.

Le sens de vos films se dévoile lentement et demande une certaine patience. Quel est pour vous le rôle du spectateur ?

Je ne veux pas tromper le public. Je m'intéresse plus à trouver mes personnages. Je ne veux pas allumer le public, je veux qu'il voie tout, mais d'une certaine distance. J'essaie de me mettre à sa place. Je veux qu'il soit conscient qu'il est dans une salle de cinéma et qu'il regarde quelque chose : un objet qui n'est pas la vraie vie et qui vient de moi, un certain genre de trip. Mais je m'intéresse surtout aux personnages et à l'objet en lui-même. Je ne voulais pas faire un film théorique.

La première scène comprend pourtant un dialogue théorique illustré par les images : un personnage de réalisateur décrit une manière de filmer, le plan-séquence, au cours d'un plan-séquence. Sur ces bases, comment échapper à la théorie ?

Je contredis ce genre de théorie en poursuivant par des scènes courtes, comme la scène de sexe à travers la porte, qui est

très drôle. Mais ce que j'aime dans ce film c'est mettre l'instrument devant le public dès le début. C'est une forme d'humour. Et puis la théorie du personnage est comme toutes les théories : une théorie pratique. Il a besoin d'enregistrer la réalité mais en même temps il travaille la structure. C'est un paradoxe en rapport avec son état d'esprit et son état d'âme.

Les mots ont beaucoup de poids dans votre film, que ce soit par la place qui leur est accordée dans le plan-séquence ou les propos sur l'avenir du cinéma. Quelle est votre conception des dialogues ?

Je cherchais un conflit entre ce que disent les personnages et ce qu'ils font. J'ai beaucoup travaillé les contrastes : lui fume beaucoup mais parle du goût de la nourriture. Je voulais que les choses soient doubles, que le dialogue reste extérieur, qu'on ne sache pas exactement ce qui se passe. Même la théorie n'est peut-être qu'une façon pour lui de draguer son actrice. Je voulais que les dialogues accèdent seulement à une surface, comme un miroir. Je pensais beaucoup au genre de film que fait le réalisateur dans *Métabolisme* et à ce que disait Stendhal, qu'un roman est un miroir qu'on promène le long d'un chemin. Je voulais retourner le miroir mais en même temps le réalisateur pourrait être un miroir du monde. C'est disjonctif, juste avec des bouts de l'histoire, pas toute l'histoire, et avec beaucoup d'ellipses. Je pensais que j'avais besoin d'une surface, juste une surface. Et puis la fille est une actrice : comme tous les acteurs, elle est un miroir. C'est sur cela que je voulais travailler.

Vous parlez de ces idées avec les acteurs ?

Non. Il faut leur parler de la situation et de l'histoire, faire une biographie de leur personnage, un peu de psychologie. Mais pour le reste, non. J'ai vu beaucoup de gens pour le rôle de l'actrice. Ce que j'apprécie beaucoup avec Diana Avramut,

qui est surtout une actrice de théâtre et dont c'est le premier film, c'est quand on improvise en répétition. Je répète beaucoup. Je prends beaucoup de temps pour le casting, et puis je répète sur les lieux du tournage. Parfois je filme ces répétitions pour trouver la mise en scène. Mais au départ je n'utilise pas la caméra. Une fois qu'elle est là, je commence à changer les choses en fonction d'elle.

Les deux dernières scènes du film se déroulent en un seul plan, dans le même décor, mais ce seul décor se transforme complètement. Comment avez-vous fait ?

On l'a tourné en un jour. On avait répété dans un appartement. Le jour même du tournage j'ai dit à la maquilleuse—c'est la vraie maquilleuse du film qui joue—qu'elle allait être dans le film. On a fait neuf prises et on a choisi la deuxième, à cause de ce petit accident : elle allume seulement les ampoules autour du miroir et l'autre fille arrive et ouvre les stores. Les prises qui ont suivi devenaient de plus en plus rigides.

Pourquoi ce double titre ? Quand le soir tombe à Bucarest évoque bien l'atmosphère du film, mais *Métabolisme* est beaucoup plus mystérieux.

Cela provient d'une interrogation sur la nature du cinéma, de mon cinéma. Quand le soir tombe à Bucarest évoque une ambiance tandis que *Métabolisme* est très précis, médical. Réunir ces deux titres crée une dichotomie. Le choix du titre *Métabolisme* se réfère à la façon dont le personnage du cinéaste consomme son

monde et le met dans ses films. C'est la façon de regarder. *Métabolisme*, c'est sa façon de se nourrir de sa réalité.

Il y a d'autres dichotomies dans le film, comme celle entre l'Occident et l'Orient. Dans votre note d'intention, vous écrivez que la Roumanie est « entre deux ».

Mes films sont construits dans ces intervalles. Tous mes films sont entre deux choses, une position périssable qui est mon point de vue, une sorte d'identité. D'un point de vue historique et politique, la Roumanie est entre l'Europe et l'Est. Mais aujourd'hui je parle d'un point de vue culturel. Même la chanson du film est chantée en roumain dans un style arabe sur une musique de jazz. La chanson s'appelle *Métabolisme* mais donne aussi une impression de la ville, du soir tombant à Bucarest. C'est un truc culturel, d'être sans cesse « entre deux ».

Pensez-vous que le plan-séquence ait une connotation culturelle ?

Oui, je l'associe à un genre d'objectivité. Le plan-séquence peut être quelque chose de très oriental. On est loin des choses, on a une position qui n'est pas abstraite. Cela provient aussi de la position d'un artiste dans un pays comme le mien.

En parlant de culture orientale, que pensez-vous de Hong Sang-soo ? Votre film rappelle beaucoup son cinéma.

Il y a deux ans un ami a lu une première version du scénario et m'a dit : « Tu dois voir les films de Hong Sang-soo. » Je ne

connaissais pas. J'ai mangé du Hong Sang-soo pendant trois semaines ! C'est devenu un de mes réalisateurs préférés et ses films m'ont beaucoup aidé sur *Métabolisme*. J'aime son sens du dérisoire.

Dans la scène de voiture où le réalisateur et son actrice vont à l'hôtel, on entend la vibration du portable, puis le portable est remplacé par le son du clignotant. Est-ce que vous pensez ce genre de séquence musicalement ?

C'était un accident. Ce qui me plaisait au moment de la répétition, c'était aussi la croix lumineuse de la pharmacie à l'extérieur de la voiture. Visuellement, ça donne un petit décalage et cette « marque de maladie » fait un lien avec le problème du réalisateur. Dans la scène où ils sortent trouver un taxi, ils sont aussi à côté d'une pharmacie. Les pharmaciens ont refusé de laisser leur croix verte allumée mais on la voit quand même, donc on a ce signe de maladie dans la ville.

Le réalisateur est-il vraiment malade ?

Je ne veux pas trop le dire mais pour moi, oui, il n'est pas bien, c'est sûr.

Mais alors que fait-il avec la fourchette ? Je pensais qu'il faisait semblant d'être malade pour passer un autre jour avec cette actrice. C'est bien le cas. Mais il n'est quand même pas bien, c'est quelque chose qui dépasse le mal de ventre.

Comment avez-vous été amené à filmer une endoscopie ?

Les images de l'endoscopie sont celles de l'acteur qui joue l'autre réalisateur, Alexandru Papadopol. Je faisais le casting avec Alexandru quand un énorme bruit est sorti de son ventre. Il avait un ulcère, comme j'en avais déjà eu un moi-même. J'avais deux choix pour le rôle principal : Alexandru ou Bogdan Dumitrache. Finalement j'ai choisi Bogdan. Au départ je ne le voyais pas dans le rôle du réalisateur, je voyais le réalisateur davantage comme moi, plus posé. Bogdan m'a donné quelque chose de plus fragile. Sa façon de jouer entre son corps et les mots m'a beaucoup plu. Mais l'endoscopie d'Alexandru m'a donné la structure du film, avec cette façon d'avancer dans la ville au début, puis dans l'estomac à la fin. C'était comme un voyage.

Entretien réalisé par Nicholas Elliott à Locarno, en août 2013.



Corneliu Porumboiu sur le tournage du film.