

Le roi et l'arène

par Marcos Uzal

Pour beaucoup de spectateurs, la découverte de *Tardes de soledad* sera aussi leur première confrontation avec une corrida. En général, lorsque l'on parle de ce sujet, la question est d'être pour ou contre, or ce n'est pas le problème du film de Serra, qui peut convaincre aussi bien les aficionados que les détracteurs – notamment par la place qu'il accorde à la souffrance du taureau. Il laisse surtout le spectateur

avec lui-même face à une réalité bien plus complexe que les clichés qu'elle charrie. Il faudrait se garder d'y chercher la métaphore d'autre chose, ou même une image exemplaire de la corrida, notamment parce que le film ne se centre que sur un seul torero, le Péruvien Andrés Roca Rey ; avec un autre, il aurait été différent tant la forte personnalité de chaque matador joue dans la taumachie.

La corrida est montrée ici à travers un point de vue proprement cinématographique, c'est-à-dire comme on ne la voit jamais in situ, et comme on ne l'avait jamais vue avant. Albert Serra ne filme jamais les gradins où se tiennent pourtant des éléments essentiels : la présidence, l'orchestre, et surtout le public, qui percevait tout autre chose que le spectateur du film. Le choix formel le plus marquant est l'usage du plan rapproché quasi exclusif,





là où le dispositif de l'arène impose le plan d'ensemble, c'est-à-dire la possibilité de voir le corps du torero et celui du taureau en entier et dans un même espace, dans un même champ visuel et depuis un même axe. Le cœur du combat appelé faena, soit la série de passes exécutées avec la muleta qui s'achève par la mise à mort de l'animal, n'est jamais montré ici dans son intégrité spatiale et temporelle. En abolissant la distance et en transgressant l'échelle dictée par l'arène, ainsi qu'en cassant la continuité de l'action par le montage, Serra défait donc la scénographie de la corrida, son équilibre, son harmonie, sa temporalité propres. À travers des variations sur quelques motifs, condensés, déplacés, répétés, il assume ainsi de trahir une forme pour la transposer dans une autre.

Et que nous montre-t-il que l'on ne voit jamais de si près dans une arène? La brutalité du corps-à-corps dépouillé de sa sublimation, la crudité d'une corrida dont on aurait soustrait l'accomplissement plastique et spectaculaire. C'est une sorte de sacrilège, un peu comme si dans un ballet on donnait à voir la tension des muscles des danseurs, la concentration de leurs visages, leur sueur, les plis du collant, plus que la chorégraphie. Mais, bien sûr, quelque chose d'essentiel en ressort. Si Serra va au-delà du point où la corrida doit normalement être vue, c'est pour s'approcher de sa concrétude – le

sang, le sable, la boue, l'agonie du taureau, le corps du torero quand il n'est plus seulement une silhouette fardée, ses expressions marquées, ses habits tachés et déchirés –, mais aussi de sa part de morbidité et de délire. Il fait avec la corrida ce qu'il faisait avec Don Quichotte dans *Honor de cavallería*, avec les Rois Mages dans *Le Chant des oiseaux* ou avec le Roi Soleil dans *La Mort de Louis XIV*: il ramène des êtres, des rituels ou des récits sacrés à une matérialité originelle, non pas en les désacralisant mais en se situant avant le mythe, avant la sublimation ou, au contraire (mais ça revient au même), dans leur crise terminale, rendus à la matière par la mort imminente. *Honor de cavallería* montrait Don Quichotte et Sancho Panza avant qu'ils aient été écrits par Cervantes, ou tels qu'ils existaient dans les interstices du roman. De même, *Tardes de soledad* montre la corrida avant qu'elle ne soit musique, poésie ou danse (puisqu'elle a souvent été comparée à ces arts): la corrida décomposée, dépoétisée, toute crue.

Ainsi, à nouveau, Serra parvient à filmer du transcendant mais sans transcendance, à toucher au métaphysique en ne s'attachant qu'au physique. Il rejoint là un aspect essentiel de la corrida, si on la considère comme un rituel sacré: la mort physique (risquée et donnée) y est défiée droit dans les yeux pour éprouver le vertige métaphysique de

l'existence (« *La vie ne pèse rien* », dit au torero, en pleine corrida, un membre de sa cuadrilla). Ce souffle se manifeste notamment sur le visage et dans le regard du torero, dont les expressions vont du mimétisme animal à l'extase, ce qui n'exclut pas une forme de théâtralité consciente, ou même une certaine démente. Juan Belmonte, le torero qui dans les années 1910 révolutionna la corrida, disait: « *Si tu veux bien toréer, oublie que tu as un corps.* » C'est cet oubli du corps par le torero que parvient à saisir Serra à certains moments, moins dans les gestes de son art (en partie escamotés par le cadre), que dans les manifestations de cet état second dans ses traits, les torsions de sa bouche, ses yeux fixes. La solitude évoquée dans le titre réside là: tout a beau être visible, il se produit chez le torero, et entre lui et le taureau, un phénomène impartageable, dont nous ne sommes que les témoins. Il existe en espagnol un mot intraduisible pour nommer cet état extatique: le *duende*. Federico García Lorca lie le flamenco et la corrida dans cette force qui possède et traverse le musicien, le danseur ou le torero lorsque leur art atteint au sublime. Contrairement à « la muse » ou à « l'ange », le *duende* vient de l'intérieur, c'est un pouvoir que l'on a en soi et avec lequel on se bat: « *On sait seulement qu'il brûle le sang comme une pommade d'éclats de verre, qu'il épuise, qu'il rejette toute la douce*

ÉVÉNEMENT



géométrie apprise, qu'il brise les styles, qu'il s'appuie sur la douleur humaine qui n'a pas de consolation», écrit García Lorca. Libre à chacun de trouver cette vision de l'art trop romantique, mais c'est bien cette sorte de transe douloureuse et indicible qui est en jeu et en acte dans ce que Serra saisit de si près.

Le choix de ne pas montrer la foule dans les gradins accentue bien sûr ce sentiment de solitude. Plus profondément, cela renvoie à une vérité de ce qu'éprouve le torero : non seulement le public est souvent un autre « adversaire », mais il existe pour lui d'une manière essentiellement sonore. Pour évoquer l'art de toréer, José Bergamín parle de « musique silencieuse », de « musique tue », de « musique pour les yeux » (expressions qui rappellent d'ailleurs celles qu'utilisaient Epstein ou Gance pour parler du cinéma dans les années 1920), qui s'effectue dans une « solitude sonore ». En d'autres termes, le torero entend en lui autre chose, et c'est pourquoi, rappelle Bergamín, il se rend sourd aux clameurs et réactions bruyantes du public qui le dérangent plus qu'elles ne le stimulent. Les « olé » seraient une manière triviale, presque enfantine, de s'accorder à sa « musique » ; et il arrive régulièrement qu'un moment de grâce s'accompagne d'un silence total et soudain de la foule, ce que l'on perçoit dans une scène du film. En maintenant le public dans la bande-son, Serra

le rend donc uniquement présent dans cette « solitude sonore » du torero.

Dans les scènes de préparation ou de retour en voiture après la corrida, on voit comment cet état singulier du torero, entre transe et concentration, se prolonge partout. Andrés Roca Rey ne regarde presque jamais les autres, ou très furtivement, conservant un regard quasi halluciné, comme s'il continuait à voir le taureau en face de lui. Il en va de même pour ses gestes et expressions, qui gardent l'empreinte de la précision et de la gravité tauromachiques. On comprend que même en dehors de l'arène tout est rituel et superstition pour un torero. Il faut voir, par exemple, comment il observe et retourne un bonbon entre ses doigts avant de le mettre dans sa bouche, comme s'il effectuait là une sorte de mini-corrida. La cuadrilla et les assistants qui l'accompagnent sont comparables à une cour, c'est-à-dire qu'ils ne comblent pas sa solitude mais, au contraire, la cernent, la protègent, la vénèrent. On pense à ceux qui entourent le roi dans *La Mort de Louis XIV* et, plus encore, à Sancho Panza. Il ne faudrait pas prendre trop à la lettre ce qu'ils disent, ces déclarations lyriques où il est beaucoup question de « *cojones* ». Certes, se manifeste là un virilisme qui n'est pas étranger à cet univers où, cependant, l'ambiguïté sexuelle est ostensible (la fameuse féminité du torero,

que soulignent ici les scènes d'habillage). Mais ce langage témoigne plus encore de la dimension populaire et rurale de la corrida, également sensible dans le phrasé et les accents entendus. Et surtout, ces phrases lancées ou ces monologues exaltés appartiennent au régime de parole propre aux films de Serra, qui relève de la litanie plus que du dialogue, où pèse moins le sens des mots, plus ou moins audibles, que le ton de celui qui parle, son caractère musical, répétitif, parfois incantatoire. Comme pour Sancho Panza, la grossièreté assumée des membres de la cuadrilla est le pendant nécessaire à la noblesse du torero ; leur présence fervente et leurs mots adulateurs, toute cette adoration quasi amoureuse, servent d'abord à le maintenir sur son piédestal symbolique, à alimenter l'ivresse d'absolu indispensable à la folie d'être matador. ■

TARDES DE SOLEDAD

Espagne, France, Portugal, 2024

Réalisation, scénario Albert Serra

Image Artur Tort Pujol

Son Jordi Ribas Surís

Montage Albert Serra, Artur Tort Pujol

Musique Marc Verdaguier

Production Andergraun Films, Rosa Filmes,

Lacima Producciones, Idéale Audience

Distribution Dulac

Durée 2h05

Sortie 26 mars

Une morale de la trahison

Entretien avec Albert Serra

Pourquoi avoir consacré un film à la corrida ?

La base, c'est que je n'ai rien à en dire : je filme donc pour voir ce qui se passe. Comme, dans la corrida, le torero met sa vie en jeu, je présume qu'il y a là un enjeu sérieux, qu'il ne le fait pas pour rien. J'ai toujours eu une curiosité, une fascination. Pourtant je n'y suis allé que petit, vers 10-12 ans avec mon père, et dans des corridas provinciales de bas niveau. Je n'y suis pas retourné pendant trente ans, jusqu'à il y a cinq ou six ans, quand par hasard je me suis lié d'amitié avec l'impresario d'un torero célèbre à la retraite, José Tomás. Parler avec lui m'a donné envie de faire ce film, en collaboration avec l'université de Barcelone. Pendant toutes ces années, je ne regardais pas de corrida mais je lisais à son propos – des articles, des livres théoriques, Michel Leiris, Georges Bataille... J'ai même organisé une conversation au Centre Pompidou avec le peintre et sculpteur Miquel Barceló, le philosophe Francis Wolff et le torero Luis Francisco Esplá¹. C'est un peu comme lire les *Cahiers* au lieu d'aller voir les films : une façon indirecte d'apprendre, qui fonctionne bien pour moi. En tournant *Tardes de soledad*, une sorte de vibration me faisait chercher ce que normalement on ne voit pas, et qui doit me venir de ces lectures. Pour moi, la corrida n'est pas violente, elle est sacrificielle. Les gens admirent les rituels qui persistent dans le tiers-monde, y voient une pureté, alors que la corrida leur apparaît comme scandaleuse. La caméra est là pour voir ce qui n'est pas visible à l'œil nu. La mort du taureau, on l'a vue dans d'autres films, mais avec les caméramen nous

étions obsédés par cette possibilité de filmer le taureau en train de mourir, malgré la dureté de la situation. On perdait tout sens critique, on devenait plus sensibles à une certaine beauté, plus mystérieuse.

Combien de caméras avez-vous utilisées, et comment étaient-elles disposées ?

Cela dépendait de l'arène où nous étions : certaines consacrent une plateforme spéciale aux caméras de télévision, avec une vue bien dégagée, mais ces plateformes, sauf exception, étaient occupées, nous ne pouvions y accéder. Le processus a été assez complexe. Nous avons d'abord étudié la question avec sept ou huit opérateurs, expérimentés dans le filmage de corrida depuis trente ans. Je ne regarde les rushes de mes films qu'à la fin du tournage, et je n'utilise jamais de combo, mais là, cette étape de recherche était nécessaire. Elle nous a permis de nous rendre compte que les caméramen les plus faibles étaient les « experts » : leurs plans ne duraient pas assez, peut-être parce qu'ils correspondaient au rythme haché d'une retransmission live. On ne sentait ni mystère, ni poésie, ni dimension narrative. J'ai donc essayé de travailler avec des opérateurs cinéma pour pouvoir dialoguer sur des bases proches, même si je ne les connaissais pas auparavant. On est revenus à mon nombre habituel de caméras, trois ou quatre (depuis mes débuts je tourne avec trois opérateurs et trois preneurs de son, sans assistant caméra). On se glissait où on pouvait, parfois quelqu'un nous faisait une petite



Sur le tournage de *Tardes de soledad* dans l'arène de Séville.

place sur une plateforme, sinon nous achetions des billets. Cela nous forçait à être créatifs, à réfléchir davantage, et à apprendre de corrida en corrida où mieux se placer, même s'il y avait à chaque fois une part de hasard.

À quel moment avez-vous « trouvé » le film ?

Au montage, avec Artur Tort Pujol, notre obsession a été de tenir l'équilibre entre violence et spiritualité, humanité et transcendance, humour et ironie, esthétique et anthropologie. Mais avant, il est vrai que des images faisaient saillie de

manière intuitive, ce n'étaient pas des idées, même pas des intentions de mise en scène. Je pense au moment, au début d'une faena, où le taureau regarde exactement dans l'axe de la caméra, sans bouger ni être distrait. Cette image a résonné car on n'avait jamais vu cette interpellation triste, cette solitude prémonitoire : le taureau est le seul à ne pas savoir qu'il va mourir. Autre exemple : on s'est aperçus que dans certains cadres, en plongée, on ne voit pas la barrière de l'arène, seulement le torero entouré de sable, et là, l'impression est forte de quelque chose d'atavique – on pourrait être dans le désert,



dans le couloir du bas, on n'entendait rien, à cause de la clameur du public. Nous avons donc équipé la cuadrilla de micros HF, il n'y a que Roca Rey qui a refusé certains jours, pour que l'on n'entende pas sa peur, son hésitation, sa frustration – j'ai dû lui parler, le convaincre. Au début, il a dit oui à tout, mais au bout d'un moment il trouvait des prétextes.

Laisser la foule hors champ, c'est aussi redéfinir l'arène comme un espace métaphysique.

Oui, ça relève du même rejet du pittoresque et de la recherche d'une certaine abstraction formelle, sans aller jusqu'au formalisme de *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* de Douglas Gordon et Philippe Parreno. Je voulais conserver un aspect narratif, doux mais cohérent, pour lequel le terme de « description » me semble adéquat. Ne pas composer un équilibre entre les éléments dont je parlais, ce serait de la provocation, une pose *arty* ou une recherche de sensationnalisme, ou encore une torsion injuste. Par exemple, dans la récurrence du mot « couilles » dans les remarques de la cuadrilla, j'ai coupé certaines occurrences, parce que je crois que ces termes restent humoristiques, ils ne sont pas le signe d'une « masculinité toxique » ! Il fallait aussi faire comprendre sans didactisme la forte codification de la corrida, son déroulement. On voit clairement que l'on a filmé cinq corridas différentes, mais la structure de chacune est arbitraire, parce qu'on tente de montrer des choses différentes dans chacune. Chaque corrida met à mort six taureaux chaque après-midi, c'est répétitif en soi, et la plupart des fois, rien d'intéressant ne se passe – ce que personnellement, j'aime, et que je ne cherche pas à gommer. Assister à une corrida, c'est attendre que la magie arrive. Certains très grands toreros ne vivent que trois ou quatre moments extraordinaires. On sacrifie tout, et même sa vie, pour un seul moment de grâce ; c'est une folie, une idée radicale. Je crois qu'on le comprend dans le film : à la fin, Roca Rey sort par la porte, la musique continue sur le générique, il rentrera par la même porte le lendemain, c'est une circularité sans fin.

Ce refus du pittoresque, et la quête de cet équilibre, font penser au cinéma de Frederick Wiseman.

Peu de mois avant de commencer à monter, Artur Tort Pujol et moi avons vu son dernier film, *Menus plaisirs*. J'aime évidemment Frederick Wiseman et ses films ; dans un long entretien qu'il a donné à *Paris Review* en 2018, il évoque sa méthode, qui est aussi celle que j'ai employée dans mes fictions. Mais parfois, en voyant les rushes, on se disait « Non, ça c'est trop Wiseman » : quand le plan d'après donne une information complémentaire, cela amène à démultiplier ces embranchements, et à faire des films à rallonge. Au contraire, je cherche une intensité isolée. Chaque plan doit avoir sa propre unité, je note tous ceux que j'aime, mais je me fous de les relier : l'intuition est rapide et arbitraire.

Cela fait penser à Chantal Akerman, qui parle de « fragments d'intensité ».

Oui, complètement. Une image à côté de l'autre change un peu cette impression d'intensité originale, bien sûr. Je regarde tout et je prends des pages et des pages de notes. Sur les sept à huit cents heures tournées, on a pu en écarter d'emblée deux cents, celles qui concernaient un autre torero dont, assez tôt, on a compris que la photogénie manquait, ou n'exhalait pas le même mystère que Roca Rey. Aussi, Roca est très grand, 1 mètre 88,

dans un espace fantasmé, sans aucun folklore. Ce sont ces sensations-là qui cristallisaient des images, et auxquelles on a fait confiance pour que le spectateur ressente des choses. Si on a éliminé le public du cadre, c'est pour que le public de cinéma s'y substitue, et qu'il ait des sensations. Dans l'arène, la sensation est très physique ; il fallait retrouver cela.

Pour que nous, public de cinéma, retrouvions cette intensité, vous faites entendre, pas seulement voir, l'entourage proche du torero.

En fait, même à deux ou trois mètres du torero et son équipe,

ÉVÈNEMENT

et on a découvert seulement au début du montage que, bien que nous aimions les grandes arènes parce qu'elles sont plus dangereuses, le taureau y a l'air moins puissant visuellement s'il est petit – ce qui évidemment ne veut rien dire car certains toreros meurent avec des taureaux inoffensifs en apparence, dans de petites arènes, parce qu'ils se sentent plus en confiance. On a donc retranché deux cents autres heures où le taureau était trop petit dans une arène trop grande, plus une cinquantaine d'heures qui concernaient de jeunes toreros avec des taureaux dans les champs et dont il n'est resté que les deux plans qui ouvrent le film. C'était pourtant une belle idée, ces deux jours, très chers (150 000 euros) parce que tout, même les *night balloons* lumineux, devait être protégé, et que chaque caméra était enveloppée de bottes de paille... C'étaient des aspirants toreros qui s'entraînaient, comme dans les livres mythiques du siècle dernier où de jeunes paysans faisaient des passes clandestines la nuit (ce qu'on peut voir aussi dans le premier film de Carlos Saura, *Les Voyous*, 1960, ndlr). C'est interdit, car un taureau doit être élevé dans des prés immenses, alimenté de manière spéciale pendant quatre ans, mais jamais habitué au combat. Pendant la corrida, il est déboussolé, et il a tendance à revenir du côté d'où il est arrivé. C'est au centre de l'arène qu'il est plus dangereux, il n'a plus de repères. C'est pour ça que les toreros préfèrent ne pas toréer au centre, d'autant plus que l'aide arrive plus lentement s'ils sont blessés, elle peut prendre quinze secondes de plus, c'est-à-dire plusieurs coups de corne potentiellement mortels.

Comme Roca Rey est grand, la longue focale donne l'impression que la corne frôle son aine tout le temps.

Oui, le risque de filmer de loin est d'aplatir ou de perdre le point, mais cette perspective crée une sinuosité, une promiscuité du corps du taureau et du torero. Comme Roca, connu pour son courage, toréé parfois au centre, ça nous a permis de filmer dans le sable, sans barrière. Cet isolement correspond à l'idée d'entrer dans un cauchemar visuel, fermé.

Cette bulle d'abstraction, qui donne une unité esthétique au film, correspond à une idée de l'art comme déconnecté de la société ?

Oui, un art qui n'a pas de comptes à rendre de sa proximité à n'importe quel aspect de la société, moral ou autre. Je m'attendais d'ailleurs, en filmant, à ce que certains éléments ressortent : un homoérotisme beaucoup plus marqué, par exemple. Je pensais que l'on irait au-delà du pertinent, qu'une tendresse plus forte passerait, pas gay mais ambiguë, au sein de la cuadrilla, dans les corps, la fascination, y compris physique.

Est-ce pour cela que vous avez aussi filmé l'habitacle de la voiture où voyagent le torero et sa cuadrilla ?

Non, c'est parce que la voiture est comme un vaisseau spatial.

On voit aussi que, même parmi les siens, Roca se tient isolé.

Avec lui, le mystère perdure, on ne peut pas saisir ses enjeux à un niveau personnel, on scrute son visage. Je crois avoir une sorte d'instinct avec les acteurs non professionnels, j'ai senti chez les membres de sa cuadrilla une poésie populaire ancrée presque génétiquement dans une façon d'être dans le monde complètement perdue, qui subsiste à l'état de vestige. Avec l'autre équipe, on voyait aussi des gens non connectés directement avec le réel, mais dans celle-ci, il y a du Lorca, quand ils disent « avec quelle vérité tu as tué... » ou « la vérité pleine ! » ou « la vie ne pèse rien » – ce qui ne veut pas dire qu'elle ne vaut rien, mais qu'il faut la jeter, la mépriser, l'utiliser pour en faire quelque chose de grand : la préserver seulement ne sert à rien.

Roca Rey a-t-il apprécié *Tardes de soledad* ?

Il voulait absolument le voir avant sa projection au festival de Saint-Sébastien – il en avait le droit par contrat –, alors même que le son n'était pas encore monté ni mixé. Il est très difficile de regarder un film qui est encore en cours de fabrication, il faut faire abstraction de toutes les scories qui vont disparaître. Il a été choqué par certaines phrases qu'il prononçait, même





© ROMAN YKIAN

Albert Serra pendant le tournage de *Tardes de soledad* à Séville.

si je lui disais qu'on ne les entendrait pas une fois le montage achevé. Je me souviens qu'il n'aimait pas non plus une scène à Madrid où il est sifflé par la foule. J'ai tenté de le rassurer en lui disant qu'on enlèverait les sifflets.

Mais qu'est-ce qui lui déplaisait ? L'image qui était renvoyée de lui ?

Je pense que c'était d'abord une impression générale liée aux mauvaises conditions de cette projection. Le son est primordial dans un film, il lui donne son unité, son organicité, sa sensualité, il fait tenir les plans ensemble. Plus fondamentalement, Roca Rey trouvait qu'il y avait trop de violence. Cela peut sembler ironique de sa part, mais il est soucieux de son image et de la représentation de la corrida en général. Il regrettait aussi qu'il n'y ait pas de triomphe. Il est le plus grand torero actuellement, et le film, selon lui, ne rend pas justice à sa personne. On a donc eu une discussion très intéressante et épineuse. Il me disait par exemple qu'il est connu comme un torero qui « tue très bien ». L'estocade est acte de foi, parce que le torero perd le regard du taureau, avec sa cape il l'attire vers le bas et se place au-dessus de lui pour pouvoir le transpercer. C'est un instant fatidique, certains toreros ferment les yeux à ce moment-là parce qu'on ne peut qu'espérer que le taureau va tendre l'échine. Roca est connu pour exceller dans ce geste-là, mais dans le film on le voit peu. Il voulait aussi couper toute la séquence de l'arène sous la pluie, parce qu'il n'aimait pas la façon dont il y toréait. Mais pour moi, c'est d'une poésie incroyable, avec les visages et les cheveux trempés, le sable transformé en boue. Une autre

de ses remarques concernait l'ordre des corridas, qu'on avait changé : la première dans le film, où il a un certain succès, était en fait la dernière de la saison, et celle qui termine le film, où il est mis en difficulté, était en réalité la première. Il trouvait cette reconstruction injuste, car il avait terminé la saison en beauté. Pour moi, il est important de commencer par une corrida dans laquelle il est blessé, parce que d'un point de vue narratif, cela génère d'emblée une tension. Je comprenais sa déception, mais je ne voulais pas pour autant gâcher le film. Après, on a organisé une projection pour toute la cuadrilla pendant que Roca était en voyage, et eux ont adoré le film, surtout parce qu'ils ont vu la rigueur, l'absence de folklore et de spectacle. J'étais rassuré qu'ils voient cela, car j'avais travaillé au montage avec le concours de cet impresario de mon village que j'avais consulté quand j'avais la moindre hésitation. Ils trouvaient tout de même que le film montrait trop de violence, et craignaient qu'il ne nuise à l'image de la tauromachie. Mais de mon point de vue, il est moins question de violence que de mort et de sacrifice, quelque chose de plus trouble qui confère un caractère transcendant au rituel. Sinon, on serait au Cirque du Soleil, et ça n'aurait aucun intérêt. Quand j'ai fait des demandes de financement, j'ai parfois essuyé des refus au motif que le film ne donnait pas le point de vue des opposants à la tauromachie. Mais ce n'est pas le sujet. C'est la même chose du point de vue du torero, le film n'est pas un portrait à sa gloire. J'ai fini par élaborer une théorie du documentaire qui, selon moi, doit toujours trahir son objet.

ÉVÈNEMENT

Cette théorie de la trahison va à rebours de toute une histoire du documentaire qui est une quête de vérité.

C'est une quête théorique, je crois au contraire que le documentaire, comme la fiction, est obsédé par le mensonge.

Mais parfois la vérité n'est-elle pas dans l'artifice de la mise en scène ou du montage ?

Sur le tournage de *La Mort de Louis XIV*, on avait des hésitations sur le degré de familiarité que le roi pouvait avoir avec son valet. Il existe peut-être des sources historiques sur ce point, mais on ne les avait pas trouvées, alors chacun y allait de son hypothèse jusqu'à ce que Léaud dise : « *Bon, on commence ! Si c'est beau, c'est vrai.* » Et je me suis dit : oui, arrêtons de discuter.

Même si vous savez qu'ensuite le film peut être perçu selon d'autres critères, comme un film viriliste à l'époque de MeToo ou bien comme une apologie de la cruauté envers les animaux ?

Ce n'est pas mon problème.

Reste-t-il une place pour une morale du documentaire ?

Une morale de la trahison. C'est un absolu pour moi, le documentaire doit toujours trahir son objet. C'est une hygiène : ne pas se laisser piéger par une idée préconçue du film mais travailler à partir des images que l'on a.

Le choix d'ouvrir le film par le taureau seul crée aussi un contrepoint avec toutes les morts ensuite.

Il y a d'abord un miroir tendu entre l'animal et l'humain, et ensuite une série de regards, celui du public, qui est hors champ mais qui est constamment désigné par le torero et sa cuadrilla, celui de la caméra avec lequel le torero joue en permanence, par exemple dans la voiture, où il est très conscient d'être filmé. C'est différent dans l'arène, quand il est concentré sur le regard du taureau et que son visage est défiguré par des mimiques qui l'animalisent, alors que le taureau, lui, s'humanise dans l'agonie. Ce que cette proximité privilégiée avec le torero et le taureau m'a appris au cours de ce film, c'est que la tauromachie est une ode à la vie, parce qu'elle prend acte de ce que la mort est sans cesse incorporée à la vie.

Cette idée que la plénitude de la vie ne s'apprécie que dans l'expérience de la limite et de la mort fait penser à Georges Bataille.

De là à faire un film sur l'abjection, il n'y a qu'un pas. Et c'est une chose qui me plaît. De mon film sur Casanova, *Histoire de ma mort*, j'aimais dire que c'était un film sur la beauté de l'injustice et l'injustice de la beauté.

Comme Liberté.

Exactement, le libertinage comme programme politique, comme exercice radical de la liberté, jusque dans l'injustice. Et on peut trouver de la beauté dans l'injustice.

Dans l'injustice ou dans la transgression ?

Dans l'injustice, car la violence est subie par certains, comme par le taureau ici. À New York, où j'ai présenté *Tardes de soledad*, une spectatrice est venue me dire que le film l'avait bouleversée alors qu'elle est végane. « *Vous m'avez corrompue* », m'a-t-elle dit. Peut-être la visée du cinéma est-elle de corrompre le spectateur et de le faire adhérer à des valeurs qu'il réprovoque. C'est très nietzschéen comme expérience. Aujourd'hui, une certaine

économie du découpage, dans les séries par exemple, vise l'efficacité et nous fait perdre l'habitude de percevoir la complexité des images : toute image est traduite en idée. Or tout le travail du spectateur consiste à entrer dans la densité du plan, à réajuster constamment son regard. Quand tu observes une situation à l'œil nu et que la caméra la filme, tu te rends compte qu'elle ne perçoit pas du tout les choses comme ton œil, elle n'a pas de cerveau, elle est sans intuition ni idée préconçue, elle a un tout autre rapport aux événements. C'est la raison pour laquelle je n'utilise en général pas de combo, je ne crois qu'à ce qui s'imprime dans l'œil de la caméra. La caméra trahit les intentions des personnes qu'elle filme parce que son regard est amoral. Il ne s'interrompt pas, il ne recule pas.

C'est aussi une leçon qui vaut pour le montage, non ?

Oui, parce que dans le montage il y a l'arbitraire des choix que j'ai faits au détriment d'autres éléments. Le dernier plan d'une



scène et le premier de la suivante doivent avoir une correspondance organique, rythmique, sensuelle. En plus, ici, la répétition produit une liberté. Dans la répétition, tout trouve sa place, tu n'es plus contraint par une logique dramaturgique. Ce temps-là appartient à la corrida, parce qu'elle donne une intensité à une perception dont est dénuée la banalité du quotidien. Mais il appartient aussi au cinéma, parce qu'il nous restitue la sensibilité à la beauté de l'espace et du temps que nous ne savons plus percevoir. Dans la peinture classique, il existe une telle beauté des espaces, mais le cinéma seul sait nous donner cette expérience esthétique du temps avec le rythme interne des images et celui du montage.

On a le sentiment que votre rapport à la corrida est une métaphore de votre cinéma en général. Même dans *Pacifiction*, Magimel nous apparaît rétrospectivement comme un taureau tournant en rond au ralenti sur son île.

En tout cas, la corrida m'a appris beaucoup de choses. Par exemple, que le taureau de combat est le seul animal au monde qui, quand il est attaqué, continue à charger. Tous les autres animaux cherchent à fuir, lui, il s'obstine dans l'attaque, avec une détermination qui relève de l'irrationalité, d'une logique sacrificielle. Les toreros, c'est un peu pareil, ils ne vivent plus que pour l'arène, c'est la raison pour laquelle la vie quotidienne n'apparaît jamais dans le film, parce qu'elle n'a pas la même intensité. Pour moi, le cinéma agit de manière similaire, c'est la vie stylisée. La vie pleinement vécue dans la stylisation.

¹ « Albert Serra, Toros! », 27 avril 2013, accessible en ligne sur Dailymotion.

Entretien réalisé par Charlotte Garson et Alice Leroy à Paris, le 10 février.

