

# Un trou dans le mur

ENTRETIEN AVEC CHARLES DE MEAUX

**Charles de Meaux**, producteur de *Tropical Malady*, est membre du collectif de cinéastes et vidéastes Anna Sanders Films. Il a réalisé deux longs métrages [*Le Pont du trieur*, 2000, coréalisé avec Philippe Perrero, *Shimkent Hotel*, 2003] et deux courts [*Starwix*, 2000, *You Should Be the Next Astronaut*, 2004]. Il a travaillé au son du film collectif *Vicinato 2* (1999) et à celui de *Riyo* [Dominique Gonzalez-Foerster, 1999]. Nous l'avons rencontré dans le studio où, en compagnie d'Apichatpong Weerasethakul, il a réalisé le montage-son et le mixage de *Tropical Malady*.

## Comment Apichatpong Weerasethakul a-t-il rejoint Anna Sanders Films ?

Anna Sanders Films n'est surtout pas une structure dogmatique. On n'a pas de programme, de Dogme. C'est un espace ouvert, pragmatique, qui réunit les champs des arts plastiques et du cinéma, pour se donner les moyens de faire des films, tout simplement. C'est une boîte à outils à la disposition de gens qui se sont réunis à partir de rencontres, de fascinations réciproques. La rencontre avec Joe [alias Apichatpong Weerasethakul] s'est passée de manière très naturelle. Ce qui est extraordinaire, c'est que Dominique Gonzalez-Foerster a été la première à montrer le travail de Joe en Thaïlande.

*Tropical Malady* est un film très simple. C'est un conte, il faut le prendre et le regarder comme tel. Au générique, un homme nous regarde et nous dit : « Il était une fois ». Alors bien sûr il se passe des choses étranges, la structure n'est pas uniquement linéaire, mais comme dans tous les contes. Il y a des effets d'anticipation, des *flashes-forward* incrustés dans la continuité, une dramaturgie travaillée pour créer des attentes, de la tension. Mais au bout du compte, c'est un récit d'initiation dont on pourrait résumer l'enjeu très simplement : un homme suit un chemin affectif qui le conduit au bord d'un gouffre intérieur. C'est aussi, de manière encore plus littérale, un film sur la peur du noir, la peur de l'enfant dans le noir.

## Comment le film s'est-il développé ?

Au départ, il y avait chez Joe l'idée de faire le pendant de *Blissfully Yours* (2002) – après la lumière, l'ombre.

Puis, à partir du conte thaïlandais, Joe a écrit un traitement, puis un scénario, avec lequel je suis allé chercher de l'argent. Aucun producteur parisien n'a témoigné le moindre intérêt pour le film. Le déclin, ça a été le soutien du Fonds Sud Cinéma, une aide du ministère des Affaires étrangères. Grâce à cette aide, j'ai pu agréger des co-producteurs européens, italiens et allemands. Cela ne suffisait pas, mais on s'est lancé dans le tournage. Ce n'est qu'à la fin que des producteurs thaïlandais se sont engagés et ont permis de terminer le travail. Le budget global est difficile à chiffrer. Le son, par exemple, a été entièrement fait ici, dans ce studio, qui appartient à Anna Sanders Films.

## Comment travaille Weerasethakul ? Comment s'articule l'écriture du scénario et le tournage ?

Le scénario est très écrit, très précis. Joe a une vision très pointue de son rapport au monde, et tout est dans le scénario. Des tas de détails qui paraissent anodins sont assemblés dans la première partie du film pour donner à voir une Thaïlande différente de celle que construisent les clichés – qui sont réels, ceci dit : la grande ville chaotique, l'Asie super dynamique... Ici, il s'agissait de montrer une Thaïlande plus profonde, plus calme, tout en évitant de tomber dans le paysanisme. On est dans un espace étrange, qui ne repose pas sur des oppositions attendues, entre la ville et la campagne, la civilisation et la sauvagerie. Quand je parle de détail, je pense notamment à la scène où Keng et Tong se rencontrent, l'un dans un taxi collectif, l'autre dans un camion militaire. Le jeu des regards, le découpage, tout est écrit précisément.

Le travail sur les regards structure le film. Avant le regard caméra du générique, il y a celui de Keng dans la cuisine, assis derrière la mère de Tong qui coupe des légumes. À deux reprises dans le film, des posters sont cadrés de manière à ce que les regards des jeunes hommes photographiés deviennent des regards-caméra. Jusqu'au regard du tigre, à la fin.

Où, c'est annoncé dès le départ. Le fameux regard-caméra, sur le générique, est un héritage des arts

plastiques : cette manière de situer la place du spectateur, celle des protagonistes. Une manière de dénoncer la prétendue transparence du cinéma – c'est le contraire de la caméra qui ne se montre pas. C'est quelque chose qui nous est commun : j'y ai recours dans mes films, Dominique Gonzalez-Foster aussi, avec ses plans très frontaux.

**Quand on tourne dans la jungle, peut-on filmer aussi précisément ce qui a été écrit ?**

Bien sûr que non, c'est très difficile. Joe raconte qu'il adore la jungle, etc., mais il est comme moi, il vient de la ville, il se retrouve dans cette putain de jungle où il fait une chaleur à crever la journée, cinq degrés la nuit, 100% d'humidité, des bestioles qui font peur... À la moindre branche coupée on a une amende parce que la jungle est classée au Patrimoine Mondial de l'Unesco. On ne peut pas faire entrer les camions pour l'électricité, donc on fait passer des câbles sur des kilomètres, et à l'arrivée le courant est trop faible. Quand on se trompe sur un projecteur, il faut une heure pour le déplacer. C'est un cauchemar.

**Avec quel type d'équipe avez-vous travaillé dans la jungle ?**

Une équipe assez traditionnelle. C'est un cinéma assez lourd. En Thaïlande, il n'y a pas de culture d'un cinéma léger. Le cinéma thaïlandais, c'est une industrie très florissante, un énorme studio, aux méthodes de travail très codifiées, calquées sur celles de Hong-Kong, elles-mêmes calquées sur Hollywood. On est vraiment dans l'industrie. Quand on tourne là-bas, on fait travailler les gens, qui travaillent d'ailleurs très bien.

**Les voix sont mixées assez bas dans le film. Elles sont prises dans la matière sonore, jamais mises en avant.**

Où. C'est sûr que ça tranche par rapport au paysage dominant. Aujourd'hui, quand on entre dans une salle de cinéma, c'est un bombardement sonore, un mur de son. Face à cela, il y a deux solutions : faire plus fort que les autres, ou faire un trou dans le mur. Et puis c'est un film d'intériorité : ce serait étrange que la parole soit projetée, que le son soit fort. C'est enfin un cinéma qui ne repose pas sur la parole, qui fait confiance aux sons. Le récit passe par des petits détails de son et d'image, sans projection au-devant des spectateurs.

Quant au fait de ne pas extraire les voix de la matière sonore, c'est commun à beaucoup de cinéastes qui refusent la théâtralité – jusqu'à proposer une bande-son à la limite de la compréhension. La Thaïlande est un pays très bruyant : on est toujours pris dans cette rumeur, mélange de musique, de sons. Même la nature est très bruyante. Dans le film, le son cherche à être fidèle à cette réalité thaïlandaise tout en travaillant dans le sens de la dramaturgie, de l'écriture du récit.

**Au niveau de l'élaboration du son, on imagine qu'il est davantage construit dans la seconde partie que dans la première, où les ambiances paraissent plus brutes.**

C'est vrai, mais ça ne l'était pas au départ. On a été obligé de construire davantage le son dans la deuxième partie pour qu'il soit crédible. Le son brut de la jungle, c'est un capharnaüm épouvantable, c'est trop riche. Utilisé sans travail, ça paraît totalement surréel. Il faut le creuser, sélectionner des sons, pour que les détails apparaissent et donnent du relief à l'image. L'enjeu du travail du son est celui-là : donner du relief à l'image, la sculpter. Une image montée avec le son direct brut enregistré paraît souvent très plate. Il suffit de rajouter un son à un endroit pour que l'image prenne de la profondeur de champ, par exemple. On a trop souvent affaire à cette image plate au cinéma, aux dialogues filmés de manière théâtrale en plan rapproché, parce que le son n'est pas travaillé pour donner du relief à l'image. Les grands mixeurs connaissent ce rôle du son : ils parlent de profondeur de champ, d'espace sonore qui débordé l'image ou qui est au contraire centré sur le personnage, au centre de l'image, etc. Tous les films de Woody Allen sont mixés en mono et « au milieu » de l'image : ce qui l'intéresse, ce sont les personnages. Joe, au contraire, cherche à construire un espace sonore très large, beaucoup plus large que l'image. Il a réalisé beaucoup d'installations sonores. Son univers sonore est à la fois très élaboré et très simple – avec très peu de braiages. Dans *Tropical Malady*, il s'agissait de créer un sentiment d'enfermement dans l'immensité.

Il y a beaucoup de sons hors-champ, qui sont également mixés de manière à venir du dehors de l'image, des côtés, de derrière. Nous avons beaucoup utilisé les possibilités du Dolby Surround. Le drame, c'est que la plupart des salles dans lesquelles le film est projeté ne sont pas équipées. C'est un vrai problème : les spectateurs n'entendent pas le son tel qu'on l'a mixé ici avec Joe.

**À l'opposé du traitement des voix, les chansons pop sont mixées à un niveau sonore assez élevé, en avant de l'image.**

Où, c'est vrai pour la chanson qui revient deux fois dans la première partie comme pour celles chantées au karaoké du restaurant. La musique est plaquée sur les images, avec un effet *diab*. C'est l'idée d'un vrai bonheur, d'une jubilation simple à écouter ces chansons pop – pour les personnages, pour les spectateurs, et pour Joe. Le rapport du film à cette culture pop, omniprésente en Thaïlande, n'est pas du tout ironique. Il ne s'agissait pas non plus de citer telle ou telle musique, mais de l'offrir, pour le plaisir. Alors autant la balancer, qu'elle prenne toute la place.

Propos recueillis par Cyril Neyrat  
à Paris le 5 décembre 2004.