



LISTE ARTISTIQUE ::

LOUIS TREBOR	Michel SUBOR
SON FILS, SIDNEY	Grégoire COLIN
LA JEUNE FEMME RUSSE	Katia GOLUBEVA
LA PHARMACIENNE	BAMBOU
ANTOINETTE, LA DOUANIERE	Florence LOIRET-CAILLE
LA SAUVAGEONNE	Lolita CHAMMAH
LE PRÊTRE	Alex DESCAS
L'ARMATEUR	KIM Dong-ho
L'ASSOCIÉ DE L'ARMATEUR	CHANG Se-tak
L'HOMME DU FISH MARKET	PARK Hong-suk
LE PATRON DE LA QUINCAILLERIE	Edwin ALIN
HENRI, L'AMI POLYNESIEN	Henri, tetu TETAJANUARII
TONY, LE NOUVEAU FILS	Jean-Marc TERIIPAIA
LA MERE	Anna TETUAVEROA
Et avec	
LA REINE DE L'HEMISPHERE NORD	Béatrice DALLE

LISTE TECHNIQUE ::

Mise en scène	Claire DENIS
Produit par	Humbert BALSAN
Scénario	Claire DENIS et Jean Pol FARGEAU
Assistant de la mise en scène	Jean-Paul ALLEGRE
Directrice de la photographie	Agnès GODARD
Ingénieur du son	Jean-Louis UGHETTO
Montage	Nelly QUETTIER
Montage des sons	Christophe WINDING
Mixage	Dominique HENNEQUIN
Décors	Arnaud de MOLERON
Costumes	Judy SHREWSBURY
Musique	S. A. STAPLES
ARTE France, Direction de la fiction ...	François SAUVAGNARGUES

France – 2004 – 35mm – Couleur – Cinémascope – Dolby SR et Dolby Digital

Une coproduction OGNON Pictures – ARTE France
Avec le soutien du Conseil Régional de Franche-Comté
Avec la participation du Centre National de la Cinématographie
Avec le soutien de Pusan Film Commission

Durée : 2h10

PYRAMIDE
DISTRIBUTION

DISTRIBUTION

5, rue du Chevalier de Saint George
75008 Paris
Tel. : 01 42 96 01 01
Fax. : 01 40 20 02 21
www.pyramidefilms.com

PRESSE


André-Paul Ricci - Tony Arnoux
6 place de la Madeleine 75008 Paris
Tél. 01 49 53 04 20
Fax 01 43 59 05 48
e-mail : apricci@wanadoo.fr

SÉLECTION OFFICIELLE - FESTIVAL DE VENISE 2004 - EN COMPÉTITION



L'INTRUS

un film de **Claire Denis**



Une co-production Ognon Pictures / Arte France

Sélection Officielle – Festival de Venise 2004 - en compétition

L'INTRUS

Un film de Claire Denis

Avec Michel Subor, Gregoire Colin, Katia Golubeva,
Bambou, Florence Loiret, Lolita Chammah

Avec la participation de Béatrice Dalle

Sortie le 4 mai 2005

UN CŒUR ARDENT :

le voyage de Louis Trebor dessine une boucle, la trace de la rotondité de la terre telle que je l'imagine.

Du Jura français le long de la frontière suisse, de Genève à Pusan en Corée du Sud, jusqu'à l'Océanie.

Louis Trebor vit en planque. Il se sent épié. Son corps est solide, jouisseur, mais le cœur va lâcher.

Il mise tout sur la nouvelle vie avec le nouveau cœur – une vie plus belle, plus libre, sans accroc, sans remords et sans rêves.

En route vers le Sud il va échapper à la menace qui le hante, échapper à une dette dont il ne veut pas s'acquitter – lui qui veut tout acheter.

L'ABORDAGE D'UNE ÎLE

Depuis près de dix ans, ma santé n'avait cessé de décliner ; et peu de temps avant d'entreprendre mon voyage, je croyais bien être arrivé au dernier acte de la vie et n'avoir plus rien à attendre que la garde-malade et l'entrepreneur des pompes funèbres. On me conseilla d'essayer les mers du Sud, et l'idée ne me déplut pas de traverser comme un fantôme, et porté comme un ballot, des sites qui m'avaient attiré quand j'étais jeune et bien portant...

...Peu d'hommes quittent les îles, une fois qu'ils les ont connues ; ils laissent leurs cheveux blanchir aux lieux même où ils abordèrent ; l'ombre des palmes et les vents alizés les éventent, jusqu'à ce qu'ils meurent, ayant peut-être caressé jusqu'au bout le rêve d'un retour au pays natal, rarement réalisé, plus rarement apprécié et plus rarement encore renouvelé. Aucune partie du monde n'exerce une attraction aussi puissante sur celui qui la visite ...

Robert L. Stevenson
Dans les mers du Sud



ENTRETIEN AVEC CLAIRE DENIS

Quel rôle a joué L'INTRUS dans le film ?

L'intrus, le livre de Jean Luc Nancy a agi comme un détonateur, un révélateur d'une fiction ancienne mais enfouie. A l'époque, nous tournions Trouble every day, j'étais peu disponible à quoi que ce soit d'autre que le film mais ce texte je l'ai reconnu, j'ai reconnu une sensation intervenant dans ma cage thoracique, j'ai reconnu un paysage terrestre, terrien je dirais (et ses habitants) qui se déployait sans cesse, de plus en plus loin comme une extension que j'attendais, l'extension d'une fiction qui venait se conclure aux pieds de Michel Subor et puis le kidnapperait, l'enlèverait.

L'étrangeté, on me le dit toujours c'est mon domaine, mon territoire. Mais le livre de Nancy m'a poussée plus loin, au-delà de mes frontières habituelles, m'a poussée à faire une traversée. Jean-Luc, dit L'intrus doit faire intrusion, il n'y a pas d'intrusion douce.

Je voyais d'abord deux parties, un film en deux parties, comme les deux valves du cœur. Les deux hémisphères, le nord et le sud. Le passage de l'équateur n'est pas anodin, même aujourd'hui (voyages rapides etc.). Pierre Chevalier, qui après Beau travail m'avait offert de retravailler pour Arte, a alors suggéré deux épisodes, deux fois une heure.

Ensuite, en travaillant avec Jean Paul Fargeau, je me suis rendu compte qu'il manquait une pause, le limbo, le moment où Trébor renaît avec le second cœur et là, j'ai pensé que ça pourrait être à Pusan en Corée du Sud. Un grand port tourné vers le sud, en droite ligne, un chantier naval vombrissant et des masseuses aveugles (tout cela repéré grâce au festival de Pusan).



C'est en Michel Subor que la question de l'étrangeté, retrouvée chez Nancy, et le désir d'une fiction en Polynésie se rencontrent.

Pendant le tournage de Beau travail, je l'ai peu vu, on a tourné vite. Michel était "chez lui" partout. Comme un bloc massif, imperméable, il était là posé, c'était le commandant.

Et en même temps, il nous échappait, il rêvait, il glissait dans son propre film comme dans un univers parallèle. Entre nous, on appelait ça : suboriser.

Il était heureux avec nous je crois mais avec une certaine lassitude. Une façon de nous rappeler que le fiasco est toujours à portée de main.

"Depuis si longtemps il avait renoncé à appliquer sa vie à un but idéal qui la bornait à la poursuite des satisfactions quotidiennes qu'il croyait [...] que cela ne changerait plus jusqu'à sa mort"

Est-ce que "Le petit soldat" existe toujours en Michel ?

Ce beau jeune homme, Bruno Forestier, qui d'emblée se décrit comme un homme sans idéal, quitte le film en fuite. Pour cela, ainsi, nous nous sommes arrêtés à Genève. La voix off de Bruno Forestier dans Le Petit Soldat : "Genève ... un assez joli lac coupe la ville en deux..." .

Je ne savais alors rien du Reflux, le film de Paul Gégauff. Je l'ai appris seulement quand j'ai dit à Michel que je partais en Polynésie repérer, Stevenson sous le bras. Il m'a dit " oh oh je connais très bien, tu parles j'ai fait toutes les îles sur ces bateaux qui ramassent le coprah ..."

Je lui ai dit "Mais comment ça ?" et lui "Ben oui, j'ai déjà fait un tournage..."





Avais-tu lu Stevenson et Gauguin ?

Je n'avais pas encore lu le journal de Gauguin, nous avions pour outil de travail "Les Récits des Mers du Sud" de Stevenson, le roman de Melville aussi.

De toute façon la Polynésie était là-bas qui nous attendait, je le savais. Les îles du Pacifique Sud sont des petits aimants mystérieux. Elles sont peut-être des leurres. Je les croyais fatales (à cause de Murnau ?).

Là-bas on peut regarder la peinture de Gauguin très différemment, et voir comme elle est sombre.

Apparemment ces îles portent aussi une certaine morbidité ...

Oui, mais cette morbidité est déjà en nous, ou plutôt dans le rapport entre nous et ces îles belles, attirantes mais aussi menaçantes.

Au début, j'étais exaltée par la masse de l'océan. Et puis en arrivant aux Marquises, sur le cargo où nous avions embarqué, les deux Jean-Pols et moi, j'ai commencé à me sentir...mourir. De cette puissance mélancolique je suis tombée malade de tristesse. Dans la langue polynésienne on a donné un nom à cet état : on l'appelle le "fiu". Nous traversions le village où Herman Melville avait vécu, de belles maisons, des jeunes gens à cheval, des poules, des fleurs et la petite église bleu ciel, les nuages, j'étais si angoissée, une angoisse inexplicable...Comment dire...l'éclat du jour est comme absorbé par une lueur mauve qui annonce l'épaisseur du crépuscule violet. Une chape de velours.

Je suis rentrée de Polynésie en pensant que j'allais laisser tomber le film, renoncer.

J'ai montré des photos à Pierre Chevalier, à Jérôme Minet (qui a développé le projet avant l'arrivée d'Humbert Balsan). Pierre a tout de suite dit "C'est terrible, tu as raison, il y a de la mort là-dedans".

Je pense que c'était là vraiment le début du film. Le voyage avait commencé.

Et pourquoi le Jura ?

Je connais bien cette partie du Jura (le Haut Doubs) depuis l'enfance. J'ai eu une tante là-bas, une tante "jurassique" comme dit Michel, elle travaillait dans une usine de montres. Les deux petits lacs, les hauts sapins, la forêt très dense qui empiète sur la Suisse. C'est un ancien territoire de contrebande. Les douaniers ne peuvent qu'attendre à leur poste. L'hiver très froid, l'été hors des routes... Quelqu'un qui se cache, qui vit en reclus, c'est bien là. Je pensais à cela, enfant, j'avais peur de croiser des solitaires, des chasseurs, des hommes seuls avec des fusils ...

Dans son livre, Nancy dit que la greffe du cœur est simultanément "une performance technique" et "une aventure métaphysique". Cela a-t-il été un autre départ du scénario ?

Oui, nous sommes partis de cela et oui, je suis partie de la mécanique. Un chirurgien nous a dit : "changer le cœur c'est de la plomberie", il fallait penser à la plomberie, construire le scénario avec des pièces. Un vieux cœur, un nouveau cœur, un nouveau fils, une deuxième vie...

Et Genève ?

Genève ce n'était pas une partie en soi, mais l'appendice de la première partie, c'est la banque, le guichet. Et la montre. Jean-Luc m'avait dit un jour que changer de cœur c'était comme changer de montre, le bruit, le tic tac n'est pas le même.

C'était le lien d'une transaction.

Voilà. Ce n'était pas une partie en soi. Il ne fallait pas quatre parties. Seulement trois. Genève c'est seulement la transaction. Mais après venait donc ce lent réveil à Pusan et la deuxième partie donc.

Et la troisième partie ?

Nous avons eu du mal Jean-Pol et moi, vraiment peur. Nous savions qu'il y aurait l'hôpital, la morgue, Henri, le vieux compagnon (que nous avons connu aux repérages) et le casting des fils. C'était le blocage budgétaire si j'ose dire. Comment faire ? Tout coûte si cher là-bas. Les distances sont si grandes. J'osais à peine y penser, inhibée complètement par la Polynésie.

La mort du fils est la condition de la survie du père ?

Oui, mais je n'en étais pas consciente tout de suite... Pendant les repérages, je découvrais tout le temps des thèmes qui n'attendaient que le bon moment pour jaillir, pour sauter dans le scénario...et forcément le sacrifice du fils. Oui, c'était là, mais c'est apparu progressivement.

En fait, la grande différence entre le scénario et le film c'est qu'au départ, les trois parties devaient être nommées et séparées. Longtemps, j'ai tenu sur cette idée-là et puis quand je suis arrivée à Pusan, le hasard a fait que le premier jour de tournage la neige est tombée, il n'avait pas neigé à Pusan depuis 15 ans. Pusan venait justement après le Jura et la neige. C'était comme un lien naturel avec l'hémisphère nord. C'est là que j'ai commencé à me faire à l'idée que les parties allaient être imbriquées les unes dans les autres, je me suis dit bon voilà, c'est comme ça, et ça m'a plu ainsi.

A quel stade as-tu été voir Humbert Balsan ?

Une langueur, une sorte de paralysie me gagnait je crois, et Pierre Chevalier m'a engagée à voir Humbert. A ce stade-là, il voyait bien que je stagnais. Humbert m'a dit "Bon on y va ?".

Comment avez-vous travaillé avec Agnès Godard ?

Agnès a lu le scénario, je lui ai montré le Jura. Elle a eu envie d'essayer le scope : c'était la décision majeure. Et c'était notre façon de répondre ensemble à quelque chose de nouveau, de considérer vraiment le rapport entre Michel et le territoire.

Il a fallu peser ce choix avec Humbert parce que c'était coûteux. Et puis, il y avait cette terreur constante que la caméra (AATON 3 perforations) tombe en panne, nous n'en avions qu'une. En Polynésie, c'était une grande angoisse pour l'équipe d'Agnès.

Utiliser pour la première fois le scope et ce scope-là, dans le contexte d'un tournage très compliqué, c'était rajouter un élément imprévisible... J'étais inquiète, mais finalement ça s'est très bien passé parce ça m'a obligée à penser au paysage d'une manière nouvelle. Le Jura est devenu pour moi la cage thoracique du film. Il fallait passer de plans serrés sur Michel à des plans de paysage qui ne soient pas décoratifs mais qui aient une fonction, qu'ils nous donnent l'espace, le globe terrestre.

Peut-on dire que le film décrit un arc, une courbe ?

Cette courbe, je la sentais déjà avec Jean-Pol quand on parlait du scénario, je me disais il faut qu'on sente la courbure... Quand il n'y a plus eu les trois parties, quand les balises ont sauté, les différents temps ont pu s'entrelacer, les ondes ont pu agir...

Pourquoi avez-vous si longtemps tenu à ce que les trois parties soient séparées les unes des autres ?

Parce que j'avais besoin d'un cadre, j'avais besoin d'être rassurée par une structure qui me donne du courage, et me permette ainsi d'être plus libre. Je ne suis pas quelqu'un d'aventurier, au fond, pas du tout. Ce n'est pas un tournage qui m'a donné une impression de grande maîtrise et de grande liberté. Peut-être aussi que la personnalité d'Humbert m'effrayait, sa croyance dans le film m'obligeait à être méfiante.

Ce dont j'étais vraiment sûre c'était de Michel. J'ai dit à Agnès : le principe, c'est que Michel est tellement dans le film qu'il n'a pas besoin d'être dans l'image, il faut au contraire que les plans naissent de lui.

Les personnages aussi semblent émaner de lui.

Ah oui, absolument, il est le générateur de tous les personnages. Parce qu'eux sont dans le cadre, alors que Michel peut être absent d'un plan puisque le plan est généré par lui : ça a été la base du travail avec Agnès. A peu près toutes les séquences ont été construites sur ce principe. La sauvagonne est le vieux cœur, le cœur probable, celui qui ne manquera à personne, Katja Golubeva, l'ange de la mort, mais aussi le passé russe de Trébor...etc. Chaque plan est issu de sa pensée, de son regard, ou de son pressentiment. Dans Beau travail, c'était complètement différent, c'était des hommes épinglés comme des papillons dans un paysage, il n'y avait pas de plans subjectifs. Nous, on était des civils, c'était un autre monde qu'on regardait.

Le livre de Nancy est à la première personne. De quelle façon le film est-il à la première personne ?

Il est à la première personne... du personnage. Mais pas de moi.

Dans vos films, il n'y a jamais d'identification avec les personnages féminins, si ?

Non, c'est vrai. Encore que je suis souvent un personnage. Dans ce film, je peux dire, je suis un peu tous les personnages féminins. Il y a même pas mal d'empathie avec la masseuse coréenne. Elle vient ressusciter le corps... Peut-être que c'est d'elle que je me sens le plus proche, au fond.

Elle qui est aveugle...

Oui, c'est pour ça aussi. Ce tâtonnement qui fait renaître... Je peux dire oui, ça c'était ma place. Humbert me mettait toujours en boîte à cause de ça, il me disait "tu veux pas aller ailleurs qu'à Pusan, c'est quoi cette masseuse ?" Il aimait beaucoup que ce soit si important, la masseuse coréenne, c'était un objet de discussions permanentes.





Mathieu Zazzo

Claire Denis

Filmographie ::

CINEMA ::

- 1987 **CHOCOLAT**
- 1988 **MAN NO RUN**
- 1989 **S'EN FOUT LA MORT**
- 1991 **KEEP IT FOR YOURSELF**
- 1993 **J'AI PAS SOMMEIL**
- 1996 **NENETTE ET BONI**
- 1999 **BEAU TRAVAIL**
- 2001 **TROUBLE EVERY DAY**
- 2002 **VENDREDI SOIR**
- 2002 **TEN MINUTES OLDER : vers NANCY**
- 2004 **L'INTRUS**
- 2004 **VERS MATHILDE**

TELEVISION ::

- 1990 **JACQUES RIVETTE, LE VEILLEUR**
ARTE – Collection "Cinéma de notre temps"
- 1991 **LA ROBE A CERCEAU**
ARTE – Collection "Monologues"
d'après un texte écrit et interprété par Jacques Nolot
- 1994 **US GO HOME**
ARTE – IMA – Collection "Tous les garçons et les filles de leur âge"