

IRMA VEP

OLIVIER ASSAYAS

MARC CERISUELO



CANOPÉ
ÉDITIONS
MAÎTRISER

MARC CERISUELO

Marc Cerisuelo est membre de l'Institut universitaire de France et professeur d'études cinématographiques et d'esthétique à l'université Gustave-Eiffel. Au cours de sa carrière, il a successivement enseigné aux universités Sorbonne Nouvelle, Paris-Diderot et Aix-Marseille, et a été professeur invité aux universités de Genève et de Chicago. Parmi ses nombreuses publications : *Hollywood à l'écran. Les métafilms américains* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000), *Preston Sturges ou le Génie de l'Amérique* (PUF, 2002), *Fondus enchaînés. Essais de poétique du cinéma* (Seuil, 2012). Dernier ouvrage publié : *Comédie(s) américaine(s). D'Ernst Lubitsch à Blake Edwards* (Capricci, 2021).

POUR ALLER PLUS LOIN

Découvrez sur reseau-canope.fr l'entretien d'Olivier Assayas autour des thèmes suivants :

- Naissance d'un projet
- La collaboration avec les producteurs
- Transposer un film français en série américaine
- Promotion et diffusion à l'international
- La problématique du montage
- Le choix d'Alicia Vikander pour incarner Irma Vep
- Un cinéma indépendant ouvert à l'international
- Les registres de jeu
- De Feuillade à Assayas, du sériel à la série
- Entre récit autobiographique et travail de deuil
- Processus d'écriture cinématographique
- La série est au bac cinéma : comment l'avez-vous accueilli ?
- Quelles explorations possibles pour les élèves ?

Découvrez deux présentations de séquences par Marc Cerisuelo sur reseau-canope.fr :

- Le personnage s'empare de l'actrice
- Le film dans le film

Comme ils apparaissent ci-dessus, les termes soulignés en pointillés dans le texte indiquent un lien cliquable vers une vidéo.

Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

Directrice de l'édition transmédia

Tatiana Joly

Coordination éditoriale

Tania Lécuyer

Suivi éditorial

Quentin Ganteil

Iconographie

Laurence Geslin

Mise en pages

Isabelle Soléra

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et DescLOUDS

Sous la conduite de l'inspection générale de l'Éducation, du Sport et de la Recherche

Renaud Ferreira de Oliveira et Marie-Laure Lepetit, inspecteurs généraux de l'Éducation, du Sport et de la Recherche en charge des lettres et du cinéma-audiovisuel

Photogramme de couverture

Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Alicia Vikander (Irma Vep), série, 2022.

© Carole Bethuel/Warner Bros Entertainment France

ISSN : 2416-6448

ISBN : 978-2-240-05735-8

© Réseau Canopé, 2024

(établissement public à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

PRÉFACE

Entrent au programme, pour trois ans, les trois premiers épisodes d'une série d'Olivier Assayas, *Irma Vep*, réécriture à plusieurs niveaux – davantage qu'adaptation –, non seulement du serial populaire de Louis Feuillade, *Les Vampires* (1915), mais également du long métrage, lui-même *remake* de l'œuvre de Feuillade, que le même Olivier Assayas réalisa en 1996.

Lors de sa première diffusion française sur une plateforme de streaming, certains critiques s'interrogeaient sur le statut de l'œuvre : s'agit-il d'« une vraie série » ou d'un film, ce qu'Olivier Assayas, comme René Vidal dans le deuxième épisode, revendique ? Film incontestablement, de presque huit heures, que l'un et l'autre écrivent et réalisent, nous expliquent-ils, le mode « serial » leur offrant ce que le cinéma ne peut leur donner : la durée, un bien précieux dont ils s'emparent exactement comme Feuillade l'avait fait en son temps. Et, série, qui « se situant sans conteste dans la tradition du métafilm », induit une « réflexion en acte sur le cinéma » au sujet de laquelle Marc Cerisuelo revient à plusieurs reprises au sein des pages qu'il nous donne à lire : nous assistons à la fabrication de cette œuvre dans ses deux versants, l'œuvre achevée et son tournage. Jouant avec le « décalage » de Mira (horaire, personnel, culturel et professionnel), Assayas tire profit de son regard candide (une Roxane en pays de Cocagne de « Libre cinéma ») pour interroger à neuf les conditions de création d'une fiction en 2022. Ce faisant, *Irma Vep* peut être autant étudié comme un documentaire en miroir sur son propre tournage que comme un état des lieux du cinéma et du désir, autant comme un carnet de création drolatique et distancié que comme un traité de « Conseils à un jeune cinéaste » (dont les élèves feront leur miel), autant comme une déclaration d'amour que comme un pamphlet, autant comme une autoréflexion du cinéaste sur toute son œuvre que comme une réactivation occulte de sa force et de sa mémoire.

Faire le choix d'*Irma Vep*, c'est aussi faire le choix d'une comédie, une absolue nécessité pour nos lycéens qui, alors qu'ils sont encore à l'âge de l'adolescence, ont déjà traversé de nombreuses crises – sanitaire, géopolitique, politique. Le visionnage et l'étude de ces épisodes seront donc pour eux l'occasion de goûter le farfelu, le loufoque et la bouffonnerie qui les irriguent et que l'on doit à l'incommensurable talent d'Olivier Assayas pour camper des personnages au tempérament extrême et extravagant – l'on pense, par exemple, à Gottfried « *addicted to crack* » et à sa capacité, rare, d'autodérision, à René Vidal, « *nut, but nut in a good way* », avec ses humeurs et ses crises de nerf, qui est le miroir, plus ou moins déformé, de son créateur.

Mais René Vidal n'est pas seulement l'« artiste barré » qui émeut, fait sourire et rire et peut aussi faire peur, comme le fait remarquer Zoé, la costumière. À l'instar d'Olivier Assayas d'ailleurs, il est aussi un fin connaisseur du cinéma et de son histoire, un excellent critique, ainsi qu'en témoignent toutes les scènes au cours desquelles il commente, par écrans interposés, celui de son téléphone portable ou celui de sa tablette, le serial de Feuillade. Il fait alors découvrir, autant à ses acteurs qu'à ses spectateurs, « une œuvre longtemps cachée à l'ombre des cinémathèques » (Marc Cerisuelo) et un personnage, *Irma Vep*, fondateur et fondamental, quoique peu connu, silhouette gainée de noir qui a inspiré un archétype féminin populaire, celui de la femme fatale. « L'histoire de cette silhouette traverse l'histoire du cinéma, dans tous les continents, à toutes les époques », explique le réalisateur en 1998, deux ans après la sortie de son film. On pense au personnage d'Irena dans *Cat People* de Jacques Tourneur (1942), qui entrera au programme limitatif à partir de l'année scolaire 2025-2026, à celui de

John Robie, surnommé « le chat », dans *La Main au collet* d'Alfred Hitchcock (1955), à Emma Peel interprété par Diana Rigg dans *Chapeau melon et bottes de cuir* (1965-1968), à *Black Cat*, film hongkongais de Stephen Shin (1991), ou encore à la Catwoman des films de Batman.

L'analyse que nous offre ici Marc Cerisuelo, qui présente la jeunesse et la carrière du cinéaste, revient sur le *Irma Vep* de 1996 et analyse les trois épisodes – et bien au-delà – de la série dans la perspective des deux axes d'étude inscrits au programme : « Un cinéaste au travail » et « Art et industrie ». L'auteur vient compléter et approfondir, avec justesse et précision, l'entretien qu'il a conduit avec le réalisateur, à l'attention des enseignants et des élèves, et que l'on trouve en ligne à l'adresse suivante :

www.reseau-canope.fr/notice/irma_vep-dolivier-assayas.html.

À travers les vicissitudes de la production dont les aléas font « série », et l'insertion du produit fini qui fait « film », l'œuvre ne cesse de méditer sur ses origines et sa fortune réelle : si inextricablement lié aux circuits industriels qu'il n'y compte même plus que comme un faire-valoir de la « vraie » industrie, le « serial » assume avec autodérision d'être le « pré-texte » d'un spot publicitaire de parfum de luxe. Et pourtant, dans cette niche, quelque chose peut advenir, quelque chose de si universel, de si inaliénable, de si transcendant, que tous les capitaines d'industrie s'y précipitent pour renouer avec la fonction sociale traditionnelle du mécène : mettre en rapport via l'art la faux du présent avec un parfum d'éternité – qui n'a pas de prix.

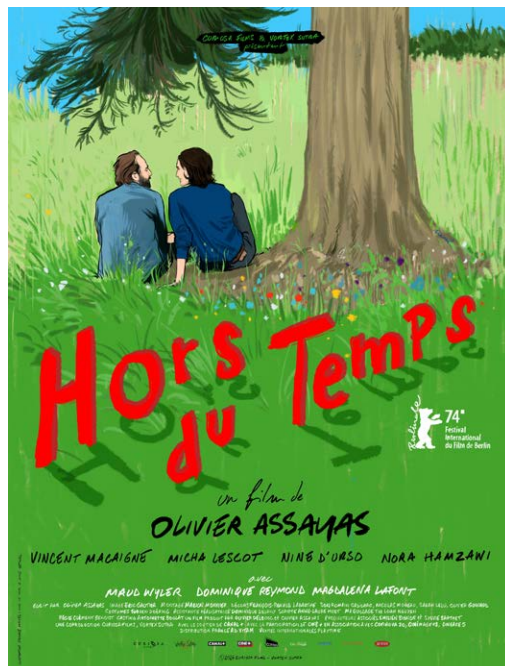
Renaud Ferreira de Oliveira et Marie-Laure Lepetit
inspecteurs généraux de l'Éducation, du Sport et de la Recherche,
en charge des lettres et du cinéma-audiovisuel

S O M M A I R E

6	UN CINÉASTE AU PRÉSENT
14	<i>IRMA VEP</i> (1996)
18	ART ET INDUSTRIE : LA SÉRIE EN TANT QU'ŒUVRE
19	Le métafilm continue
21	Les agents de la production
25	L'emprise d'Irma Vep
29	LES TROIS PREMIERS ÉPISODES
29	Épisode 1. « La Tête coupée » (« The Severed Head »)
31	Épisode 2. « La Bague qui tue » (« The Ring that Kills »)
34	Épisode 3. « L'Évasion du mort » (« Dead Man's Escape »)

Hors du temps (2024), le dernier film réalisé à ce jour par Olivier Assayas, offre d'intéressants éclairages sur la série *Irma Vep* (2021-2022), titre précédent dans sa filmographie. Vincent Macaigne s'y affirme une nouvelle fois comme le double fictionnel du cinéaste et ce, de manière plus directe que dans la série puisque le projet du film se révèle résolument autobiographique. *Hors du temps* raconte ou plutôt évoque le confinement vécu par le cinéaste, son frère et leurs compagnes à la fin de l'hiver et au début du printemps 2020, pendant l'épidémie du Covid-19. L'intérêt autobiographique réside moins dans l'évocation spécifique du moment historique que dans le lieu choisi pour le tournage, à savoir la maison de famille située à Boullay-les-Troux, en vallée de Chevreuse, dans l'Essonne, à la lisière des Yvelines. Le cinéaste est resté très attaché à ce lieu où il a grandi avec son frère Michka, futur écrivain et critique de rock, et ses parents, le scénariste Jacques Rémy et sa mère, d'origine hongroise, styliste de mode chez Hermès qui retrouvait les garçons en fin de semaine après son divorce. Le spectateur apprend ces informations, au milieu de beaucoup d'autres souvenirs qui ne peuvent que refaire surface dans un contexte aussi exceptionnel – non seulement le confinement proprement dit, mais plus encore le fait de le vivre avec son propre frère dans la maison familiale, bien après la disparition de leurs parents. La fin du film montre l'attachement du cinéaste pour ce lieu quand son double explique à sa fille qu'il a pris des dispositions pour qu'elle puisse être la future propriétaire des lieux. La jeune adolescente a beau y voir surtout la possibilité de recevoir ses copines, la tonalité légère n'est point exempte de gravité.

La maison de famille, depuis *Les Dernières Vacances* (1947), merveilleux film de Roger Leenhardt, est devenue un « personnage » intéressant du cinéma français, une figure d'autant plus poignante qu'elle est toujours menacée d'être vendue. Assayas avait abordé le sujet en 2008 avec *L'Heure d'été* mais son désir de monstration des lieux de son existence remonte bien plus loin. Dès *L'eau froide* (1994), film sur l'adolescence commandé par Arte précédant immédiatement *Irma Vep* (1996), le cinéaste tourne dans son « fief » de l'Essonne et notamment dans l'établissement qu'il avait fréquenté, le lycée Blaise-Pascal d'Orsay. Il donnera également d'évidentes pistes personnelles dans *Après mai* (2012), film ouvertement autobiographique. Réellement fondateur, ce motif de l'attachement ne doit cependant



Olivier Assayas, *Hors du temps*, affiche du film, 2024.

(C) Collection Christophel. Prod DB © Curiosa Films – Vortex Sutra



Olivier Assayas, *Après mai*, affiche du film, 2012.

(C) Collection Christophel © MK2 productions



Anonyme, Olivier Assayas sur le plateau de tournage du film *Demonlover*, 2002.

(C) Palm Pictures/avec la permission d'Everett Collection. © Everett Collection/Bridgeman Images

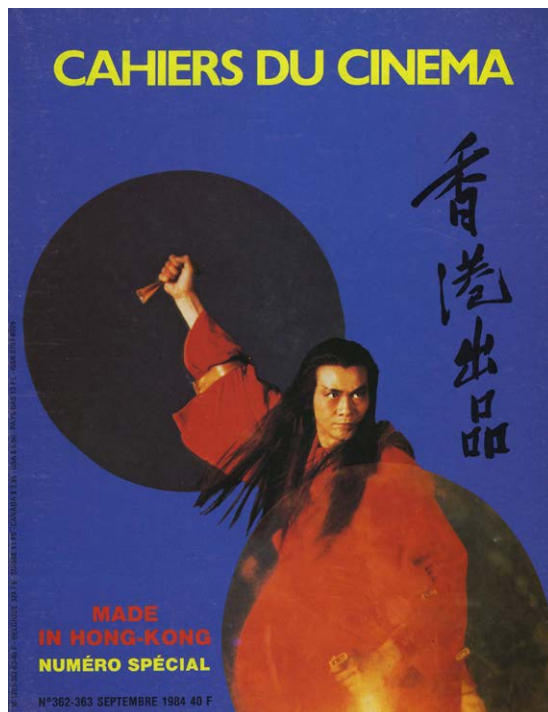
pas conduire vers de fausses pistes. La force du passé est d'autant plus prégnante que le désir du cinéaste cherche à s'en arracher et à donner dans chacun de ses films – il s'agit d'une véritable basse continue – une importance capitale au présent. Il s'agit là d'une authentique obsession, curieusement peu partagée par ses contemporains. De fait, si l'on veut se faire quelque idée de la tonalité d'une époque, de sa jeunesse, de la mode portée et de la musique écoutée, des gestes et des attitudes, des désirs et des passions qui ont aimanté notre temps depuis quatre décennies, c'est résolument vers les œuvres d'Olivier Assayas qu'il convient de se tourner. Il va de soi que la tension entre passé et présent, entre attachement et arrachement, mais aussi entre réel et imaginaire, voire documentaire et fantastique, en somme qu'un tel nœud d'apparentes contradictions est le véritable moteur d'une œuvre sur le fil du rasoir. L'importance accordée à l'époque a très probablement sa source dans la révolte adolescente. Son fondement est littéraire, poétique, existentiel – rien de très original en soi – mais aussi politique.

Né en 1955, Olivier Assayas est en quelque sorte un très jeune soixante-huitard. Malheureux au lycée, considéré comme une caserne, il est « de tous les coups marrants » au tournant des années 1970 :

occupations, manifestations, contestations rythment le quotidien d'un être de fuite qui trouve bon gré mal gré un ancrage dans le collectif rebelle. Plus jeune cependant que les leaders de la révolte étudiante, le futur cinéaste appartient à un moment de l'histoire où la croyance révolutionnaire commence à vaciller, tandis que d'autres tambours se font entendre, à savoir les guitares électriques du rock. Plutôt doué mais travaillant par à-coups, Assayas passe son baccalauréat avec un an d'avance. Il conserve pourtant de ces années de lycée un imaginaire de réfractaire, de mauvais sujet en marge de l'institution. Il s'ennuie profondément à Censier, où il termine malgré tout une maîtrise de lettres consacrée à Gustave Le Rouge et à l'occultisme, ce qui n'est certainement pas sans rapport avec l'univers de Feuillade et des *Vampires*. Intéressé par le cinéma, mais non par ses écoles, Assayas ne se reconnaît pas davantage dans le profil du cinéphile classique. De Kenneth Anger à Ingmar Bergman en passant par le cinéma de genre, ses élections comme ses compétences répondent toujours à un désir authentique ou aux bonnes rencontres du hasard, jamais à une volonté de savoir. Après un passage aux Beaux-Arts, où l'esprit du temps se laisse mieux saisir qu'à l'Université, Assayas a l'occasion de travailler pour la première fois dans le cinéma à

Londres, où il s'initie aux effets spéciaux auprès de Stuart Baird sur le tournage de *Superman* de Richard Donner (1978) et se retrouve avec son grand ami Laurent Perrin, assistant de Richard Fleischer pour son adaptation du *Prince et le Pauvre* de Mark Twain en 1976 à Londres et à Budapest.

La période devient vraiment intéressante à partir de cette date. L'arrivée du punk et le renouveau de la scène rock se conjuguent à un mouvement culturel d'ampleur affectant la mode, la publicité, le graphisme, la presse – davantage que la littérature ou même le cinéma, du moins dans un premier temps. L'importance des écrits de Guy Debord et du mouvement situationniste, notamment le discours de la critique du spectateur – dont on retrouve des traces dans les dialogues de la série *Irma Vep* – ont à coup sûr préparé le futur cinéaste à accompagner activement ce changement d'époque. La lecture est évidemment rétrospective, mais elle se fonde sur le témoignage d'Olivier Assayas lui-même, auteur d'*Une adolescence dans l'après-mai. Lettre à Alice Debord* (Cahiers du cinéma, 2005), beau témoignage qui montre l'importance capitale du mouvement, de Debord lui-même et plus encore des éditions Champ Libre dans son processus intellectuel : « [Sans ce truchement], aurais-je lu de la même façon les *Mémoires* du cardinal de Retz, Dante, Gracián, Machiavel ou Clausewitz, Loos ou Malevitch, Alfieri ou Castiglione ? » (p. 68). Il va sans dire qu'à la fin des années 1970 ce socle de haute culture s'allie, plus qu'il ne s'oppose, à d'autres références : les Sex Pistols, les Clash, le « rock français » (Elli et Jacno, Marie et les garçons, Mathématiques modernes), les graphistes du groupe Bazooka, etc. « Jeune homme moderne », comme on disait alors, Assayas n'avait en apparence ni le look ni le cursus des rédacteurs des *Cahiers du cinéma*. La revue connaît alors une brillante renaissance sous la férule de Serge Daney et Serge Toubiana. Elle redevient après la « période politique » l'incontestable pôle de référence de la réflexion cinématographique. Tout en donnant des textes à des publications plus pop (*Rock & Folk*, *Métal Hurlant*), Assayas entame une collaboration qui devient vite essentielle avec la revue. Avec Charles Tesson, qui deviendra plus tard rédacteur en chef des *Cahiers*, il forme une jeune garde talentueuse, à la fois intégrée à la tradition de la revue et ouverte à de nouveaux horizons. Ils prendront ensemble l'initiative d'un mémorable numéro spécial de 1984 consacré au cinéma de Hong Kong. Assayas aura participé entre-temps à d'autres aventures de la revue, avec notamment un voyage en terre californienne en compagnie



Cahiers du cinéma, couverture du numéro spécial consacré au cinéma de Hong-Kong, n° 362-363, dirigé par Olivier Assayas et Charles Tesson, septembre 1984.

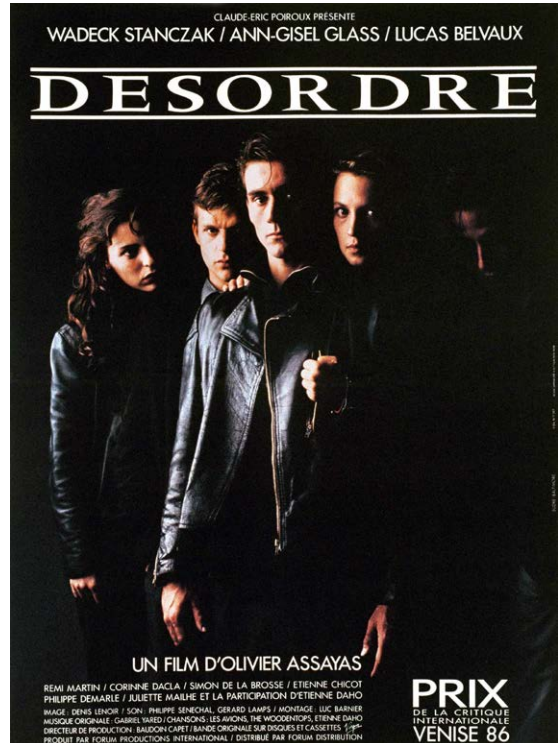
Source : cahiersducinema.com

de Serge Le Péron, Serge Toubiana et Raymond Depardon. Deux numéros spéciaux « Made in USA » rendront compte du périple en avril et juin 1982, avec des entretiens consacrés entre autres à Francis Ford Coppola, Budd Boetticher, le critique Manny Farber, des producteurs, techniciens ou acteurs. Il s'agissait aussi de rendre compte du renouveau technologique de Hollywood (voir les rencontres avec Coppola à Zoetrope Studios ou avec Douglas Trumbull, et « L'esprit de Belize », article passionnant d'Assayas consacré au sujet). La revue prend acte du renouveau hollywoodien sous l'impulsion de la jeune garde représentée en l'occurrence par Assayas. Il convenait en effet de prêter attention au présent, au moment même où Lucas et Spielberg révolutionnent la conception même du cinéma, et où Hollywood achève ce premier moment de renaissance qui avait commencé par *Les Dents de la mer* (1975) et le premier volet de *La Guerre des étoiles* (1977).

Si son compère Charles Tesson éprouvait plutôt un tropisme indien, Olivier Assayas l'entraîne un peu plus loin en Orient pour leur numéro asiatique. Initiée par Pierre Rissient, la découverte du cinéma populaire de Chine, Hong Kong et Taïwan va installer

durablement ce goût, bien au-delà de la critique et de la cinéphilie. Assayas a été l'un des principaux « découvreurs » de cette production, jusqu'alors méconnue, voire méprisée. La juste saisie du phénomène global, des films de genre aux films d'auteur, en passant par le dialogue intercontinental (influence de la cinéphilie européenne à Hong Kong ou Taïwan, par exemple) aura incontestablement été une pierre jetée dans le jardin des critiques ou cinéastes mélancoliques obsédés par la « fin du cinéma ». Quoi qu'il en soit, c'est à partir de ce moment que l'on a considéré les œuvres bien différentes de King Hu, Chang Cheh et Liu Chia-liang, ou Jackie Chan, pour les anciens, Ann Hui, Tsui Hark, Allen Fong pour les modernes, et que l'on a juste commencé à savoir orthographier le nom de Hou Hsiao-hsien – celui de Wong Kar-wai n'était pas encore d'actualité.

Olivier Assayas était un critique élégant, clair, précis qui parvenait dans tous ses articles à dire ce qu'il souhaitait exprimer – l'expression anglaise *to speak one's mind* (« dire ce que l'on pense ») est sans doute plus adaptée ici : aucune afféterie ou citation inutile dans ses textes, aucun « reste » non plus, tout a été dit à partir du film et par sa seule lumière. D'où un certain nombre de textes remarquables consacrés à Visconti ou Fellini, Fassbinder ou Cassavetes, Godard ou Truffaut, etc. – plusieurs d'entre eux sont repris dans *Présences. Écrits sur le cinéma*, Gallimard, 2009. On lira bien sûr avec profit la seconde partie du livre, consacrée à des textes plus tardifs écrits entre 1993 et 2008. La section intitulée « L'incarnation et ses énigmes » réunit des articles consacrés à Louis Feuillade, Jean-Pierre Léaud et Maggie Cheung, lesquels entretiennent, comme on le devine, une relation bien particulière à la première Irma Vep. Certains textes de la première partie méritent véritablement le détour : c'est notamment le cas de « Robbe-Grillet et le maniérisme », rédigé à l'occasion d'un beau numéro qui avait pris le prétexte de la publication de *Maniéristes*, ouvrage publié par Patrick Mauriès, pour faire le point sur la réalité de la notion dans un contexte cinématographique. Prenant quelque peu à revers la *doxa* des *Cahiers*, car le cinéaste Robbe-Grillet n'est pas vraiment un « auteur maison », Assayas montre surtout l'importance capitale du présent dans ses œuvres littéraires et filmiques. Il pointe avec rigueur « une veine cinématographique du maniérisme littéraire » (*op. cit.*, p. 195) chez le cinéaste de *L'Éden et après* (1970) et affirme ainsi un geste qui, mâtiné comme on le verra à des influences aussi diverses que Bergman ou Warhol, irriguera l'œuvre du futur cinéaste.



Olivier Assayas, *Désordre*, affiche du film, 1996.

(C) Collection Christophel

Après des essais concluants dans l'écriture de scénarios, notamment pour Laurent Perrin (*Passage secret*, 1985) et André Téchiné avec *Rendez-vous* (1985), film qui révéla au grand public Juliette Binoche, actrice amie du cinéaste que l'on retrouvera dans *L'Heure d'été* et surtout *Sils Maria*, Olivier Assayas saisit sa chance avec *Désordre* en 1986. Il a déjà réalisé des courts métrages, notamment *Rectangle* (1986) – témoignage épatant sur le rock français avec Elli et Jacno – et le plus ambitieux *Laissé inachevé à Tokyo* (1982), avec derechef Elli Madeiros et la très rohmérienne Arielle Dombasle. Faussement estampillé « film rock » (ce qui agacera toujours prodigieusement le cinéaste), sous prétexte qu'il s'attache aux aventures dramatiques de deux garçons et une fille qui forment en effet un groupe de rock, *Désordre* dit bien la vérité d'une époque, celle, par exemple, où aller à Londres pour un concert se faisait en train et bateau. Film où, plus sérieusement, l'adolescence point avec toute sa violence, ce premier long métrage donne une version tragique et au présent de ce qui apparaîtra avec le recul dans *L'eau froide* comme l'évocation d'un âge sans compromission. Depuis *Laissé inachevé à Tokyo*, Assayas travaille pour la première partie de son œuvre avec le directeur de la photographie Denis Lenoir, collaborateur privilégié

Olivier Assayas, *Paris s'éveille*, affiche du film, 1991.

(C) Collection Christophel © Arena Films/Christian Bourgois Productions

Olivier Assayas, *Fin août début septembre*, affiche du film, 1989.

(C) Collection Christophel

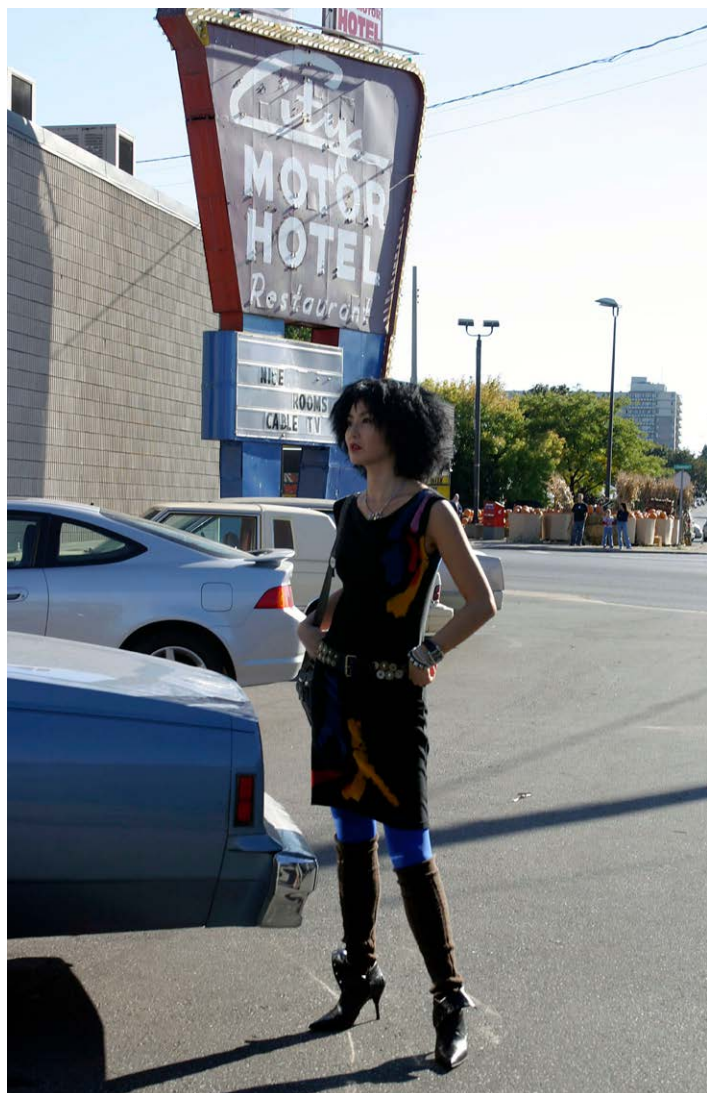
qui va signer une sorte de chef-d'œuvre méconnu avec la lumière de *L'Enfant de l'hiver* (1989), deuxième film à la fois bressonien et bergmanien du cinéaste. Marie Matheron est inoubliable dans le rôle de Natalia, son interprétation de femme abandonnée « fait système » avec le propos très noir du cinéaste, transcendé par les plans longs, serrés et bleu nuit qui font la signature de Denis Lenoir, notamment chez Assayas. Bien accueilli par la critique mais mal distribué, le film reste une écharde dans l'œuvre. Après un premier succès et l'échec public du deuxième film, le jeune cinéaste va reprendre et assimiler les leçons de la Nouvelle Vague. Il ne deviendra pas producteur de ses films – comme le firent Truffaut, Rohmer ou Godard – mais il sera particulièrement attentif à ne pas perdre le contact avec son public. Son obsession du présent lui donne des ailes dans les années 1990 avec une série de films typiquement français qui sera acclamée dans son pays mais aussi à l'étranger, et notamment dans le monde anglophone. Les cinq films tournés entre 1991 et 1999 connaissent des fortunes diverses, mais ils forment le cœur de ce que l'on peut appeler la première période du cinéaste. Un même geste français d'auteur complet (écriture et réalisation) avec

des films au budget relativement modeste donne le la à des productions au casting à la fois adapté aux moyens et de très grande qualité. Jean-Pierre Léaud dans *Paris s'éveille* (1991), Judith Godrèche dans *Paris s'éveille* et *Une nouvelle vie* (1993), Virginie Ledoyen dans *L'eau froide* (1994) et *Fin août, début septembre* (1989) fournissent de très beaux exemples d'« études », pour reprendre un terme de la tradition picturale. Ce sont eux qui sont au centre du propos en dépit d'une attention portée à leurs partenaires ou à d'autres personnages. Et la liste est longue d'acteurs et d'actrices de grand talent, célèbres ou non, issus du théâtre ou d'autres scènes qui peuplent l'univers d'Olivier Assayas. On peut citer sans aucune exhaustivité : Mathieu Amalric, Jeanne Balibar, Antoine Basler, Christine Boisson, Nathalie Boutefeu, François Cluzet, Bernard Giraudeau, Nathalie Richard et Bernard Verley. Ce personnel dramatique ne forme pas exactement une troupe, mais les récurrences et les retrouvailles, conçues sur le principe du furet (« il est passé par ici, il repassera par là »), donnent incontestablement un air de famille aux différentes productions de cette époque, comme nous aurons l'occasion de le vérifier avec *Irma Vep* (1996), film à petit budget situé au cœur de la période.

Tout change – du moins en apparence – avec *Les Destinées sentimentales*, adaptation de Jacques Chardonne, saga d'une famille d'industriels, film à gros budget de trois heures avec Emmanuelle Béart, Isabelle Huppert et Charles Berling. Certains ne s'y retrouvent pas et pensent Assayas perdu pour la patrie cinéophile. Et c'est incontestablement à partir de ce moment, où le cinéaste gagne en notoriété, qu'une certaine critique – qu'il connaît bien – se révélera plus réservée à son sujet. Le malentendu tient sans doute à l'image d'un cinéaste pop, parlant de jeunesse et de rock, qui est cependant aussi et sans conteste un littéraire nourri à des sources très diverses et parfois classiques. Il avait très longtemps chéri le projet d'adapter *Un adolescent d'autrefois* de François Mauriac, chef-d'œuvre tardif de son auteur et indubitablement plus intéressant sur le plan littéraire que l'ouvrage de Chardonne – qui avait d'autres atouts pour le cinéma.

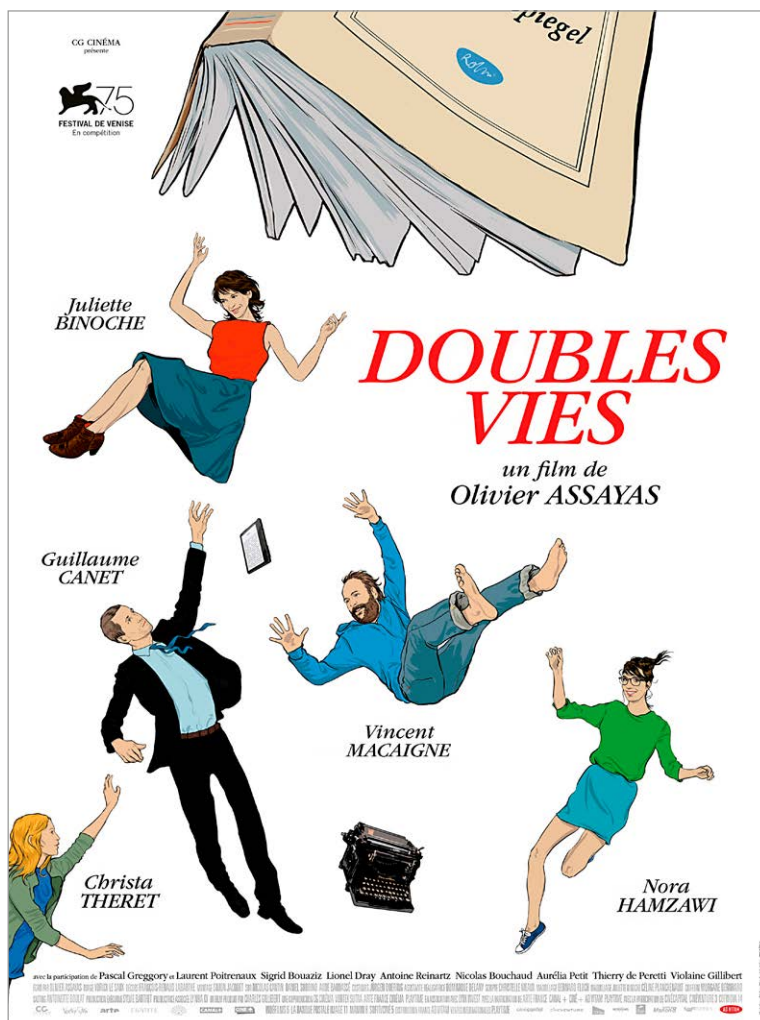
Ce moment est aussi celui de l'affirmation d'une reconnaissance internationale, portée par la critique new-yorkaise et l'Université américaine. Les festivals et les rétrospectives s'enchaînent, avec d'autant plus de ferveur chic que le couple formé avec Maggie Cheung attire incontestablement la lumière. Olivier Assayas entame à ce moment – début du XXI^e siècle – une carrière internationale. *Demonlover* (2002) ne séduit pas vraiment, mais Assayas renoue avec le succès en offrant à Maggie Cheung, désormais son ex-compagne, un rôle magnifique (pour lequel elle obtient le prix d'interprétation à Cannes) dans *Clean* (2004). Le film possède un souffle incontestable en suivant une ligne simple donnée par le titre : pour récupérer son fils, Emily doit repousser ses démons et devenir *clean*, ce qui est loin d'être facile quand on évolue dans le monde du rock. Ce beau cadeau d'adieu à la femme aimée convainc par sa force et sa sincérité. On remarque aussi un cinéaste particulièrement à l'aise dans le tournage en langue anglaise, et montrant somme toute des ambiances et des thèmes – attachement, drogue, musique – qui ne tranchent pas radicalement avec son inspiration passée.

La carrière se poursuit avec des hauts et des bas, alternant avec une régularité quasi métronomique. Les échecs doivent attirer l'attention : un thriller bizarre dans un univers de cyberculture (*Demonlover*, 2002) ou la cavale d'Asia Argento entre Paris et Hong Kong dans *Boarding gate* (2007) montrent à la fois l'étiement et l'étiement d'une inspiration lorgnant vers le polar. Il en va de même pour *Cuban Network* (2019) où le genre du film d'espionnage – ici des agents cubains infiltrés en Floride dans les milieux anticastistes –, une distribution éclatante (Penelope



Olivier Assayas, *Clean*, avec Maggie Cheung, 2004.
(C) Collection Christophel © ARP

Cruz, Édgar Ramírez) et une histoire d'amour tragique apparaissent comme des composantes hétérogènes ne parvenant jamais à atteindre l'unité organique d'une œuvre. Ce qui peut légitimement étonner de la part du cinéaste de *Carlos* (2010), film de trois heures (ou version longue en trois épisodes pour Canal+) et réussite éblouissante avec (déjà) Édgar Ramírez dans le rôle du fameux terroriste. L'épopée romanesque, la reconstitution de deux décennies de cavale jusqu'à l'arrestation en 1994, la mise en scène éblouissante de la prise d'otages de Vienne en 1975, tout concourt dans l'une ou l'autre des versions, à installer l'œuvre au firmament des films de l'auteur – en montrant une nouvelle fois son temps, et les conditions du présent.



Olivier Assayas, *Doubles vies*,
affiche du film, 2019.

(C) Collection Christophel

© CG Cinema/Vortex Sutra/Arte France Cinema

Il n'en demeure pas moins que les films d'Assayas de la première période, qui convainquent le public et sa critique de façon plus personnelle et poignante, apparaissent fort éloignés des ébranlements de l'Histoire. *L'Heure d'été* (2008), évoqué plus haut, renoue avec la fibre familiale et intimiste à partir d'une simple commande du Musée d'Orsay. Le film connaît un succès aussi considérable qu'inattendu. La présence au générique d'Édith Scob et Juliette Binoche, de Charles Berling ou Jérémie Renier a sans doute contribué au bon accueil de cette modeste production. Il existe ainsi une évidente tension dans l'œuvre entre ces deux pôles. La comédie peut se mêler de la partie, comme l'illustre *Doubles vies* (2017), intéressante satire du monde de l'édition française à l'heure du numérique. Le film reste cependant un hapax : la comédie est moins utilisée comme un genre que comme un mode – ce qui apparaîtra clairement dans la série *Irma Vep*. Les deux

films tournés avec Kristen Stewart résument pour leur part assez bien les préoccupations spécifiquement artistiques d'Assayas. *Sils Maria* (2014) permet au cinéaste de franchir le cap d'une seconde maturité. Le film, clairement démarqué de *Persona* (1966), est d'abord précieux par sa dimension de face-à-face artistique avec Ingmar Bergman. La rencontre réelle, intellectuelle, avait donné lieu dès 1990 à un précieux livre d'entretiens publié aux Cahiers du cinéma. Un peu comme Jean-Luc Godard, redevenu journaliste en interviewant Fritz Lang dans *Le dinosaure et le bébé* (ORTF, 1964-1967), Olivier Assayas avait eu l'occasion de discuter longuement avec celui qui représente le cinéaste absolu.¹ Tout semble s'être passé comme

¹ L'ouvrage est passionnant, notamment dans les passages où Assayas défend Bergman contre les aveuglements de la critique, notamment à propos de *De la vie des marionnettes* (1980).

si une telle ordalie avait été nécessaire afin que Bergman, déjà si présent dans la dramaturgie des films d'Assayas, puisse être abordé frontalement. Factotum d'une célèbre artiste interprétée par Juliette Binoche, Valentine (Kristen Stewart) prend une importance croissante jusqu'à sa brusque disparition. Le passage d'un état de quasi-domesticité à une relation de dépendance en inversant les rapports est montré graduellement et selon une nécessité structurelle – ce qui rappelle bien l'inversion de la relation entre les personnages de Liv Ullman et Bibi Anderson dans *Persona*. *Sils Maria* se révélera rétrospectivement important dans la compréhension de la série *Irma Vep* : plus sexuellement marqué, le lien entre Mira (Alicia Vikander) et son ex-assistante personnelle et petite amie Laurie (Adria Arjona) renvoie à la fois à *Sils Maria* et à la vie personnelle de Kristen Stewart. Toujours dans sa relation à *Irma Vep*, le film voit paraître pour la première fois dans le monde d'Assayas, la silhouette de Lars Eidinger dans le rôle d'un metteur en scène de théâtre ; sa composition reste assez éloignée de celle de Gottfried, l'acteur passablement allumé d'*Irma Vep*. Déjà très présent dans *Sils Maria*, le téléphone portable devient un instrument essentiel de la monstration du monde au présent dans *Personal Shopper* (2016). Le personnage incarné par Kristen Stewart donne l'impression de faire sa réapparition après *Sils Maria*. Le prénom a changé et Maureen doit s'occuper d'une célébrité d'aujourd'hui, infiniment moins intéressante que l'actrice du film précédent. Mais le rapport de dépendance est identique et Maureen n'aime pas « faire les achats » pour sa patronne. Assayas montre une nouvelle fois le monde tel qu'il est : la puissance de l'argent, la réification des relations. L'insatisfaction de Maureen la conduit ici délibérément dans le fantastique. L'angoissant thriller touche délibérément à la recherche des esprits défunts, avec un passage historique par l'histoire de l'occultisme au XIX^e siècle – et Benjamin Biolay dans le rôle de Victor Hugo. Film étrange et précieux, à la fois parfaitement contemporain et lié à la tradition de la *revenance*, *Personal Shopper*, film aimé des vrais amateurs du cinéma d'Assayas, constitue une étape importante dans ce que l'on pourra appeler la « mise en place » de la série *Irma Vep* ; Lars Eidinger est encore là, et il va devenir encore plus célèbre dans les années suivantes avec son étonnante performance d'héritier nazi dans la série allemande *Babylon Berlin*.



Olivier Assayas, *Sils Maria*, affiche du film, 2014.

(C) Collection Christophel © CG Cinéma/Pallas film/CAB Productions/Vortex Sutra/Arte France Cinéma/ZDF/Orange studio/RTS/SGR/DR

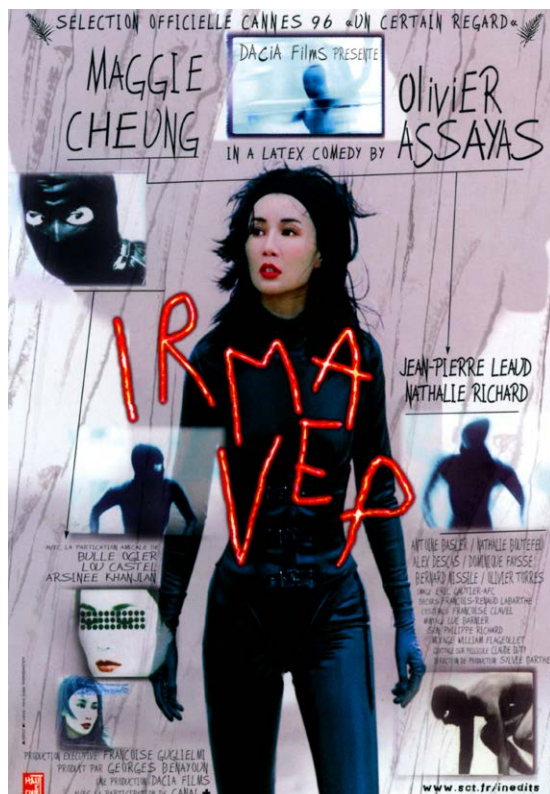
Après *Cuban Network* et le succès de *Doubles vies* en 2019, Olivier Assayas connaîtra comme tout un chacun l'épreuve du confinement dont *Hors du temps* (2024) donne une vision à la fois poignante et savoureuse. C'est précisément à ce moment que la proposition américaine d'une série à réaliser va prendre forme. La société de production A24 laisse le cinéaste libre de son choix – qui se portera sur la reprise du film *Irma Vep*.

IRMA VEP [1996]

Quand il s'apprête à réaliser *Irma Vep*, Olivier Assayas a quarante ans et cinq films à son actif.

Sa place est clairement identifiée au sein du cinéma d'auteur français, notamment après le succès de *Paris s'éveille* (1991), premier film du cinéaste avec Jean-Pierre Léaud. En dépit de son (très) petit budget et d'un succès d'estime, *Irma Vep* va profondément bouleverser la vie et la carrière de son auteur. Bien avant la célébrité internationale que lui confèrera sa participation à *In the Mood for Love* (Wong Kar-wai, 2000), Maggie Cheung est une actrice illustre du cinéma populaire de Hong Kong et déjà l'égérie de Wong Kar-wai. Assayas la choisit pour jouer en quelque sorte son propre rôle – elle s'appelle Maggie –, celui d'une actrice chinoise venue incarner la diabolique Irma Vep dans un remake du « serial » de Louis Feuillade (*Les Vampires*, 1915). Ce n'est qu'environ deux ans plus tard que Maggie Cheung et Olivier Assayas uniront leurs destins. L'actrice jouera, comme on l'a vu, dans *Demonlover* et *Clean*, mais le couple est déjà séparé en 2004 au moment de la réalisation de ce dernier film. Sa présence dans *Irma Vep* impose pour la première fois au cinéaste l'utilisation de la langue anglaise dans le film et même pour son tournage : Maggie Cheung ne parle pas le français, les autres personnages du film s'adressent à elle en anglais, et Assayas impose par courtoisie l'usage de la langue anglaise sur le plateau lorsque l'actrice est présente. Sans qu'Olivier Assayas ne se doute de son avenir, l'utilisation partielle de la langue anglaise dans le film va jouer un rôle considérable dans sa reconnaissance internationale, et notamment aux États-Unis où le film sera montré dans le très important circuit universitaire. Et c'est aussi l'une des raisons qui expliquera qu'un quart de siècle plus tard, le film éveillera un écho chez les producteurs de la série – ils avaient été, comme beaucoup d'étudiants américains, des spectateurs du film de 1996. Assayas sera l'un des rares cinéastes contemporains français (avec Claire Denis et Arnaud Desplechin) à entretenir un lien permanent avec les critiques et cinéphiles états-uniens.

Irma Vep se situe sans conteste dans la tradition du *métafilms*, terme par lequel on désigne une fiction cinématographique ayant pour objet le monde du cinéma ; les personnages représentés sont des agents



Olivier Assayas, *Irma Vep*, affiche du film, 1996.

(C) Collection Christophel © Dacia Films



Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Maggie Cheung (*Irma Vep*), 1996.

(C) Collection Christophel © Dacia Films



Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Maggie Cheung (Irma Vep) et Jean-Pierre Léaud (René Vidal), 1996.

(C) Collection Christophel © Dacia Films

de la production (acteurs, réalisateurs, scénaristes, producteurs, techniciens, etc.) ; le film montre le tournage et la projection ; un point de vue critique et historique sur l'état du cinéma est avancé de façon explicite. Comme *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950) ou *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963), *Irma Vep* remplit toutes ces conditions. Le film a pour objet le tournage d'un *remake* des *Vampires* par René Vidal (Jean-Pierre Léaud), metteur en scène français élitiste et réputé, incontestable auteur selon la tradition et critique nationale ; sa carrière semble cependant plutôt derrière lui : le temps a quelque peu rendu démodée sa « modernité » et son caractère difficile, voire imprévisible, l'a éloigné des plateaux. Telles sont les données que l'on peut glaner au début du film en prêtant attention aux dires des uns et des autres. Le « retour » de René Vidal s'effectue par le truchement de l'histoire du cinéma. L'idée d'Assayas est doublement cinéphilique : d'une part, un auteur estampillé Nouvelle Vague a l'idée de faire revenir sur le devant de la scène un pan immense et pourtant oublié – voire obliaté – de l'histoire du cinéma français ; de l'autre, ce cinéaste « sur le retour » est interprété par un acteur essentiel de la Nouvelle Vague qui prêta ses traits pour l'éternité à l'Antoine Doinel de François Truffaut – à cinq reprises entre

Les 400 Coups et *L'Amour en fuite* – tout en travaillant avec des auteurs aussi importants que Jean-Luc Godard, Jean Eustache ou Jerzy Skolimovski. En restant étonnamment présent dans le monde du cinéma, comme en témoigne son interprétation du Roi-Soleil dans *La Mort de Louis XIV* (Albert Serra, 2016), Léaud est aussi à sa manière un revenant, un fantôme, une trace de ce qu'a été la Nouvelle Vague et plus généralement un cinéma d'auteur exigeant et inventif. Sa force vient de sa fragilité, il n'est assurément pas un acteur « comme les autres ». Le critique Marc Chevré l'avait fort justement désigné comme un « acteur médium », épousant par sa seule présence les intentions ou le monde d'un cinéaste. Et comme un médium qui entre en transe – dans la représentation populaire de l'occultisme –, son génie d'acteur se paie par des passages à vide et une difficulté d'être rendant plus précieuse encore son incandescence à l'écran. L'admiration et la complicité d'Assayas permettent de faire admirablement passer un tel malaise dans la composition de Léaud. Alors que le René Vidal incarné par Vincent Macaigne dans la série n'hésitera pas à emprunter à Assayas lui-même phrasé, intonations et expressions, la composition de Jean-Pierre Léaud, puissamment originale, impose au spectateur un personnage de cinéaste à la fois prisonnier de ses névroses et sûr de ses choix.

Le film s'ouvre par une présentation incontestablement « au présent » d'une petite société de production française. Son responsable, Désormeaux, est interprété par Alex Descas, seul acteur qui incarne le même personnage dans le film, puis dans la série. Maggie Cheung, actrice chinoise, arrive directement dans les locaux de la production. Un peu perdue, en jet-lag, parlant anglais, timide, elle est prise en main par Zoé (Nathalie Richard), habilleuse qui va peu à peu s'éprendre de la belle actrice asiatique. Elle entraîne Maggie dans une boutique érotique, seul lieu où elle peut trouver rapidement la tenue en latex dans laquelle doit évoluer Irma Vep. Nathalie Richard, dont le personnage sera repris par Jeanne Balibar dans la série, s'exprime dans un anglais approximatif, qui la rend sympathique à Maggie. Avec elle commencent ainsi les aventures du bilinguisme dans le cinéma d'Assayas. Nathalie Boutefeu incarne l'autre femme vampire (Lily chez Feuillade comme dans la série, mais la précision sur son identité n'est pas donnée dans le film). L'atmosphère dépeinte sur le plateau n'est pas très plaisante : les assistants sont autoritaires et pénibles, les noms d'oiseaux fusent ; on hésite dans la détermination d'un portrait à charge ou d'une représentation réaliste. René Vidal ne cherche pas vraiment à se faire aimer de son équipe : il sait ce qu'il veut et l'exprime sans détour. Maggie est son principal centre d'intérêt. L'actrice a choisi de participer à l'aventure car elle le considère comme un grand artiste. Le cinéaste demande à l'actrice d'être elle-même, de ne pas vraiment « jouer » (il la prie même de « jouer moins », « *play less!* »). Le tournage plutôt conflictuel, opposant le cinéaste et son équipe, expose cependant une idée très claire d'Assayas concernant la nécessaire appropriation contemporaine des personnages de Feuillade : « On oublie le Musée Grévin ! », s'écrie un Vidal galvanisé par la prise de vues. Cette première scène de tournage fournit des éléments de référence intéressants concernant l'objet esthétique élaboré par Vidal et par Assayas à un second niveau. Il s'agit de montrer une scène criminelle des vampires dans un escalier. Nous passons de la couleur (répétition de la scène) au noir et blanc (film de Vidal) ; l'énonciation de la séquence n'est pas escamotée car à la fin de l'extrait – Maggie-Irma est chloroformée – les lumières s'allument dans la salle de projection : nous assistons aux rushs. Le film de 1996 restait ainsi très fidèle au fonctionnement contemporain de l'industrie (les scènes tournées sont envoyées au laboratoire et projetées en général un jour plus tard) et à la tradition du *méta-film* où la salle de projection – ne mentionnons que le début du *Mépris* de Jean-Luc Godard – est précisément



Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Maggie Cheung (Irma Vep), Jean-Pierre Léaud (René Vidal) et Balthazar Clémenti (Robert, l'assistant), 1996.

(C) Collection Christophel © Dacia Films

un espace dramatique privilégié, souvent celui où la réflexion sur le cinéma s'élabore au sein de la fiction. Dans *Irma Vep*, il devient l'espace fugitif de la crise : Vidal n'est pas content et hurle sa désapprobation (« C'est nul ! »). Les tensions n'auront certes pas disparu dans la série, à l'inverse des rushs désormais renvoyés... au Musée Grévin. Des « combos » de tournage aux téléphones portables, la possibilité de voir immédiatement ce qui a été tourné apparaît comme une évolution majeure que le cinéaste « au présent » ne pouvait guère esquisser.

Maggie se retrouve seule à la sortie de la salle de projection, personne ne songe à la raccompagner à son hôtel. Zoé l'emmène à une soirée chez Mireille et Roland (Bulle Ogier et Jacques Fieschi). Le dîner et ses suites offrent l'occasion de montrer à nouveau la réalité du monde du cinéma, cette fois en dehors des heures de travail. Toujours très sensible aux lieux, Assayas montre un espace contemporain, confortable et branché, typique de la bourgeoisie artiste « fin de siècle ». Le cinéaste insiste à la fois sur les conversations – une des grandes spécialités de ce grand dialoguiste – et aussi sur la « tentation de Zoé », décidément très attirée par Maggie – et Mireille de jouer les entremetteuses un peu trop dévouées. La longue séquence flirte avec la comédie, voire la satire de mœurs, et permet d'oublier un temps la dimension tout de même très problématique d'un projet mal assuré, avec un cinéaste fragile et une vedette chinoise un peu perdue dans ce monde du cinéma français.

Le réel fait son retour au milieu de cette même nuit. René s'est violemment disputé avec sa femme, policiers et médecins ont investi son appartement. Alertée par un message du cinéaste, Maggie le retrouve et leur discussion nocturne concerne le film. René est insatisfait, juge ses images « sans âme », contrairement à celles de Feuillade qui avait « le bon regard » – et de toute façon, selon René, « des images à partir d'images, cela ne vaut rien ». Alors que René, sous sédatif, s'évanouit presque avant d'être pris en charge, Maggie est rendue à elle-même. Le fantastique (ou à tout le moins l'étrange) s'introduit à ce moment du film. Maggie prend le relais du cinéaste défaillant, non pas sur le tournage – ce qui n'aurait aucun sens – mais dans sa vie. Elle revêt la tenue en latex d'Irma et joue les rats d'hôtel. Elle s'introduit dans une suite, dérobe un collier – à une femme nue téléphonant dans une pièce attenante – et sort dans le couloir, puis sur le toit de l'immeuble. Cette séquence restera dans les mémoires : Maggie « devenue » Irma erre nuitamment sous la pluie parisienne. Elle finit par jeter le collier. Le lendemain matin, Zoé devra faire ouvrir la chambre de l'actrice, profondément endormie.

Maître du rythme, Assayas inclut une brève scène de comédie, où un journaliste français se livre à un entretien très amusant – pour nous – avec Maggie. Dans un anglais fort approximatif, il se livre à un dénigrement du cinéma français (« *boring*, nombril, élite »), et fait l'apologie du cinéma populaire asiatique (Jackie Chan, John Woo) et surtout du film d'action contemporain (Schwarzenegger, Van Damme). En dehors du numéro fort réussi d'Antoine Basler, le passage rappelle un extrait équivalent dans *Journal intime* (Nanni Moretti, 1993), où l'acteur-réalisateur italien doit faire face à une logorrhée critique, truffée d'américanismes et vantant déjà les seuls mérites du cinéma d'action états-unien. Assayas montre lui aussi les enjeux d'un tel débat. À la fois à l'origine de l'intérêt français pour les cinémas asiatiques contemporains, et peu enclin à opposer frontalement le *high* et le *low*, le cinéma « à prétention artistique » et le « joujou du pauvre », le cinéaste français défend ou, en tout cas, désigne une place fragilisée – la sienne – dans le nouveau monde des images. La scène de comédie renvoie à des enjeux rien moins qu'amusants ; elle désigne une « autre scène », celle qui se joue sur le tournage de René Vidal et dans la vie de Maggie. Ces données seront elles aussi actualisées dans la série. Le problème posé, et qui sera résolu différemment dans chacun des cas, est celui de la disparition de René Vidal. Il faut donc remplacer l'irremplaçable,

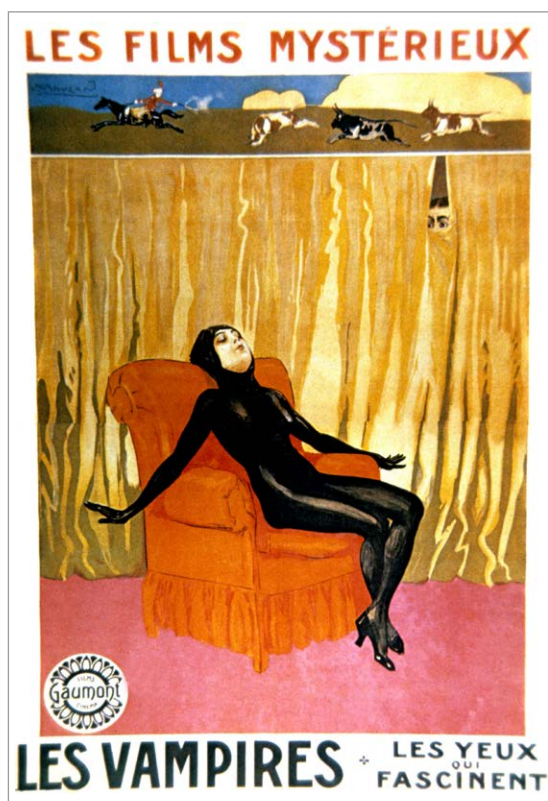
évincer de son projet le réalisateur d'*Irma Vep*. La solution sera provisoire dans la série et (sans doute) permanente sur le film. La production fait appel au médiocre José Murano, ancienne gloire devenue intermittent du spectacle, et dont la première décision sera de remplacer Maggie par Laure (Nathalie Boutefeu) ; une scène plutôt glauque dans un café montre Murano proposer ce changement de distribution à la jeune femme. L'intérêt du personnage de Murano réside dans le choix de l'interprète : s'il fallait trouver un équivalent étranger à Jean-Pierre Léaud, ce serait incontestablement Lou Castel. Acteur d'origine suédoise, il s'impose comme une grande figure du « nouveau cinéma italien » avec son interprétation d'Alessandro dans *Les Poings dans les poches* (1965) de Marco Bellochio. Sa filmographie est copieuse, erratique, internationale – on le retrouve chez Bonello, Chabrol, Fassbinder, Frankenheimer, Garrel, Ruiz, Wenders, dans un certain nombre de navets et souvent aussi chez Gérard Courant. Sa présence est aussi celle d'un revenant, d'un fantôme d'un autre temps du cinéma. Il est évident qu'Olivier Assayas a tenu à lui confier ce petit rôle en fin de film avec un mélange d'affection et d'ironie. Le projet d'*Irma Vep* n'intéresse décidément pas José Murano, qui s'endort devant le plus célèbre paysage des *Vampires* de Feuillade, lorsque les lettres composant le nom d'Irma Vep révèlent l'anagramme « Vampire ».

Après une nouvelle et charmante tentative de Zoé avec Maggie – qui déclinera finalement l'invitation à une *rave party* –, chacun rentrera chez soi, à commencer par l'actrice de Hong Kong. René Vidal aura cependant eu le temps de monter des rushs du film et de faire d'*Irma Vep* le film expérimental dont il rêvait sans doute : en noir et blanc, avec de nombreux grattages de pellicule, la copie hachurée incorporant des points, du dessin, l'étirement des yeux de l'héroïne en latex avançant souplement sur les toits de Paris. Assayas ne se doutait sans doute pas du devenir mythique et international de ce petit film qui pouvait passer pour une contribution personnelle et à peine décalée au centenaire du septième art.

ART ET INDUSTRIE : LA SÉRIE EN TANT QU'ŒUVRE



Olivier Assayas, *Irma Vep*, affiche de la série, 2022.
(C) Collection Christophel © HBO – A24 – Little Lamb



Louis Feuillade, *Les Vampires*, affiche d'Achille Mauzan pour « Les Yeux qui fascinent », ép. 6, France, 1915.
(C) Collection Christophel © Société des établissements Louis Gaumont

Irma Vep est ainsi devenu au fil des ans ce qu'il est convenu d'appeler un film culte. La relation privilégiée entre Olivier Assayas et ses admirateurs américains se laisse lire sur plusieurs fronts : participation à des festivals, hommages, rétrospectives, invitations au Lincoln Center à New York, travaux critiques, publications, présence accrue des films du cinéaste dans le circuit universitaire, si important pour créer aux États-Unis un public cinéophile. Comme on l'a vu, les producteurs de la société A24 et certains responsables de la chaîne HBO ont reçu une telle éducation, admirent l'œuvre d'Assayas et sont parfaitement en phase avec un cinéaste bilingue ayant déjà réalisé plusieurs films en langue anglaise. Le projet est simple « sur le papier » : il s'agit de transformer le film en série, en l'actualisant un quart de siècle plus tard,

à un moment (les années 2020) où les plateformes comme Netflix, Amazon Prime ou Google TV règnent désormais presque sans partage dans le monde de la production et de la diffusion audiovisuelles. Une telle situation apparaît également comme l'un des sujets de cette série réflexive où l'actrice étrangère (une star internationale d'origine suédoise) vient à Paris pour tourner une série (et non plus un film) intitulée *Les Vampires*, d'après le sérial tourné par Louis Feuillade en 1915-1916 avec Musidora dans le rôle d'Irma Vep.

Les thèmes artistiques principaux apparaissent ainsi avec une grande netteté : la relation de l'art à l'industrie par le truchement du passage à la fois inévitable et contestable du moment-film au moment-série dans l'histoire de la production audiovisuelle et de

la consommation des images ; le retour ironique au sérial subséquent à une telle situation ; le désir opposé du cinéaste René Vidal affirmant haut et fort (tout comme Assayas) qu'il tourne un film (de sept heures) et non une série. Ces questions sont essentielles mais ne concernent que la considération du sujet lui-même : la série (ou le film) ne vaut une heure de peine que par l'incarnation des personnages, l'attention à leur caractère et leurs névroses, à leur désir aussi car *Irma Vep* est également une grande œuvre sur le sexe et l'amour à l'époque contemporaine. Sa dimension fantastique est à corréler, d'évidence, avec la persistance de l'amour, la volonté de le retrouver alors qu'il est bel et bien perdu – ce qui impose l'idée centrale de la « revenance » (Jacques Derrida) et du fantôme. Une telle inspiration, centrée sur le sérieux et la gravité, est bien sûr mâtinée de satire et de comédie, le ridicule, l'excès et l'infatuation restant bien sûr de mise dans le monde du cinéma.

Olivier Assayas ne se doutait cependant pas de la difficulté de l'entreprise quand il accepta la proposition de Ravi Nandan, soutenue par Sam Levinson, créateur de la fameuse série *Euphoria* (2019-2022) et principal collaborateur d'A24. L'affaire se conclut d'abord très rapidement, notamment après l'acceptation du projet par Alicia Vikander. L'actrice suédoise obtient l'oscar de la meilleure actrice dans un second rôle pour *Danish Girl* (Tom Hooper, 2015) où elle incarne l'épouse du peintre Einar Wegener, peintre danois devenu Lili Elbe, la première femme transgenre de l'histoire à avoir obtenu dès les années 1920 des opérations de réassignation sexuelle. Alicia Vikander reprend aussi en 2018 le rôle de Lara Croft, rendue célèbre par Angelina Jolie. À l'aise tout à la fois dans les films indépendants et les grandes productions commerciales, l'actrice brune aux yeux noirs se révèle un choix judicieux pour incarner Mira (anagramme d'Irma...). Productrice associée du film, à l'instar d'Olivier Assayas, son implication rend le projet parfaitement viable. Sa réalisation se révélera particulièrement éprouvante pour le cinéaste pour des raisons d'organisation du travail et de différences de « culture » en termes de production. Innovante par ses productions de qualité, HBO reste toutefois une chaîne de télévision traditionnelle, avec des créneaux de diffusion réguliers. Il convient donc de « livrer » les épisodes attendus par la chaîne (et le public) en respectant un calendrier très strict. Un tel respect des délais est tout à fait traditionnel mais il se fonde sur une division du travail caractéristique de la télévision américaine où le réalisateur n'est pas scénariste. Olivier Assayas introduit une forme de « politique des auteurs » dans le monde

des séries en imposant sa stature d'artiste complet. La précipitation de la mise en production – un créneau de diffusion s'est libéré – et la crise du Covid-19 vont conduire Assayas à travailler à toute vitesse et à écrire, tourner, monter et négocier avec la chaîne, alors qu'il n'a pas écrit la fin de la série. Ces informations ne relèvent pas simplement de l'anecdote : l'urgence créative, peu recommandable dans l'absolu, donne ici encore une sensation d'art au présent et d'une parfaite homologie entre la forme et le sens.

Il s'agira ainsi d'élaborer très rapidement une série bilingue avec une distribution à la fois internationale (les interprètes viennent de Suède, d'Allemagne, des États-Unis) et française. La série tournée par René Vidal dans la fiction est en langue anglaise, ce qui conduit actrices et acteurs français à parler anglais non seulement pendant les prises mais aussi quand ils s'adressent hors plateau à Mira et aux autres membres anglophones de l'équipe (ils parlent évidemment en français entre eux). Une telle tendance est notable dans de nombreuses séries contemporaines tournées en France (*The New Look*, *Balenciaga*, *Mr. Spade*, etc.), mais Olivier Assayas, suivant en quelque manière son propre exemple après le film de 1996, a de nouveau frayé la voie. En s'attachant les services du grand chorégraphe Angelin Preljocaj pour le réglage des scènes dansées, il marche plutôt sur les brisées d'une tendance contemporaine, brillamment exemplifiée par *Babylon Berlin*, série-phare de la production allemande et européenne où les chorégraphies rythment avec beaucoup d'audace les moments de fiction policière dans le Berlin du début des années 1930.

LE MÉTAFILM CONTINUÉ

« Je ne fais pas de série ». La réponse de René Vidal au médecin de la compagnie d'assurances est sans appel, et elle pourrait aussi bien être celle d'Olivier Assayas. Le cinéaste fictif attelé à une nouvelle version des *Vampires* et son créateur développant et mettant au goût du jour un film tourné en 1996, l'un et l'autre s'accordent au moins sur ce point : ils font du cinéma, et la commande d'une série leur permet de réaliser avec des moyens confortables un film de sept heures. De fait, pour en rester à Olivier Assayas, si le film de 1996 était un métafilm, la série de 2022 est aussi un métafilm – certes un peu plus long, découpé en tranches et présenté chaque semaine à la télévision, mais l'idée l'emporte ici sur les modalités ou, pour le dire plus philosophiquement, l'essence sur la manifestation. La production pourrait sans conteste être appelée

ART ET INDUSTRIE

La série *Irma Vep* permet de penser à nouveaux frais le débat séculaire opposant les tenants d'une conception artistique du cinéma et ceux qui ne souhaitent pas sortir d'une vision industrielle et purement commerciale de la production cinématographique. Ce débat est à la fois fondé et biaisé. Il soulève de vraies questions débouchant souvent sur un faux problème. Le cinéma est incontestablement un art collectif et industriel impliquant une mise de fonds considérable de la part de ceux qui produisent des films. Ce qui s'est révélé exact dès l'époque de Gaumont, Pathé ou Edison a pris valeur d'une vérité inscrite dans le marbre avec l'instauration internationale d'un « système de studio » dominé depuis la fin de la Première Guerre mondiale par les grandes compagnies hollywoodiennes. Et c'est très précisément au même moment qu'aux États-Unis (avec D. W. Griffith), et dans les grands pays de production cinématographique (Allemagne, URSS, France, Italie, Suède, Danemark, Japon, etc.), l'évolution du langage cinématographique, la généralisation du long métrage ainsi que les expériences du cinéma d'avant-garde ont fait résolument pencher la balance du côté de la reconnaissance du cinéma comme art. Tant et si bien qu'André Malraux a pu clore son fameux article « Esquisse d'une psychologie du cinéma » (1940) par une phrase célèbre, actant la séparation des deux approches : « Par ailleurs le cinéma est une industrie. »

La question a été appelée à rebondir à diverses époques : passage au parlant, moment de la « politique des auteurs », crise provoquée par l'instauration de la télévision – jusqu'au temps des séries et plateformes. Au *xxi*^e siècle, elle prend une forme plus globale, dépassant le film « de cinéma » ou même le monde des seules images animées. Dans la plupart des activités humaines, la notion de « contenu », portée par les outils numériques, tend à s'imposer au détriment de la littérature, du cinéma, de l'art des séries, mais tout aussi bien du journalisme traditionnel ou de la critique. Toujours vigilant à l'évolution du monde, Olivier Assayas transfère avec pertinence le débat traditionnel à l'ère des séries produites et diffusées par les plateformes. Le cinéaste et son double (René Vidal) prônent l'un et l'autre leur désir d'art, la volonté de faire un film dont l'aventure se poursuit sous la forme d'une série ; lors de la discussion à la soirée de Montreuil (épisode 3), le débat prend forme et oppose non seulement les tenants de l'art ou de l'industrie, mais surtout ceux qui croient en la possibilité de faire perdurer l'art du cinéma au temps des séries et ceux qui interprètent ce désir comme un leurre – qu'on le veuille ou non, les plateformes diffusent du contenu, en l'occurrence un produit ciblé, formaté et aisément « digéré ». À partir de l'épisode 4, la discussion franchit un nouveau cap avec l'introduction du personnage de Gautier de la Parcheminerie (Pascal Greggory). Grand argentier de la série, colossalement riche – son modèle est de toute évidence Bernard Arnault, PDG de LVMH –, le milliardaire ne se prive pas de rappeler à René Vidal les préceptes du néocapitalisme : la présence de Mira Harberg dans la série est infiniment moins importante que son statut d'égérie pour sa marque de parfum (« là où se trouve le véritable argent »). De la même manière que la vie privée des stars intéressait davantage que l'intrigue des films au moment de l'essor des réseaux sociaux, le *star-system* ne se limite plus à la présence à l'écran de la vedette – autre « régime » des rapports entre l'art et l'industrie.

une « métasérie », puisque l'on assiste au tournage d'une série et que la référence au « sérial » de Louis Feuillade est patente. Mais, sur le fond, et sans même invoquer les dires d'Olivier Assayas ou de René Vidal, le fonctionnement fictionnel, à la fois commentaire et réflexion sur la création cinématographique, n'est en rien différent de celui élaboré dans *Irma Vep* – ou dans *Le Mépris*, *Sunset Blvd.* ou *Prenez garde à la sainte putain* (R. W. Fassbinder, 1971). Il s'agit dans tous les cas de se livrer à une présentation d'une production contemporaine, de montrer la difficulté de l'entreprise (le film à faire est toujours menacé, voire impossible à réaliser) et de se livrer par la suite à une analyse critique (c'est l'autre dimension de l'approche « méta ») de l'art de fabriquer des images, en opposant en l'occurrence l'art et l'industrie, l'élaboration esthétique et la production de « contenus ». Il s'agit aussi de creuser l'historicité de la question, en comparant, d'une part, le tournage d'une série de commande à celui d'un film d'auteur et, de l'autre, la série contemporaine au sérial de Feuillade. En bonne tradition métafilmique, le tournage et la projection apparaissent comme les deux versants de la réflexion en acte sur le cinéma – on remarquera toutefois que la projection, traditionnellement en salle, y compris dans le film de 1996, est ici vraiment relayée par la possibilité immédiate de revoir (les rushes sur le *combo* ou un moniteur, la série de Feuillade le plus souvent sur un téléphone portable).

La règle métafilmique est strictement respectée en ce qui concerne les personnages. À l'exception du personnel hôtelier, des chauffeurs et autres dealers – et d'une psychanalyste –, qui sont d'ailleurs à leur service, tous les personnages travaillent dans le milieu du cinéma : metteur en scène, actrices et acteurs, agents, techniciens, riche commanditaire.

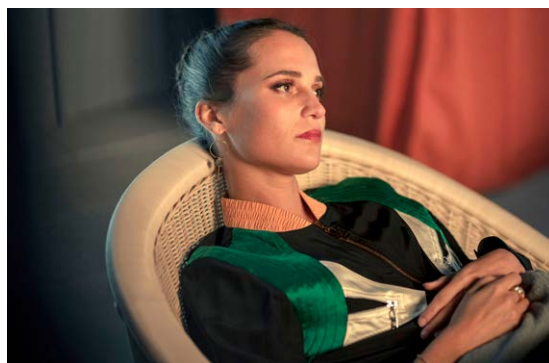
LES AGENTS DE LA PRODUCTION

Nous sommes donc mis en présence d'un monde doublement clos : tout d'abord endogène, par le lien professionnel quasi exclusif qui relie les personnages entre eux, puis spatialement, toute l'action étant centrée soit sur les scènes du tournage (et de sa préparation), soit dans l'espace si singulier et claustrophobique de l'hôtel où séjournent les stars. Un tel resserrement de l'attention permet au metteur en scène Assayas de nouer un lien intime avec ses acteurs-personnages qu'il convient désormais de présenter de façon plus précise : – René Vidal, interprété par Vincent Macaigne, conserve le prénom et le patronyme du personnage incarné par Jean-Pierre Léaud en 1996. Quadragénaire



Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Vincent Macaigne (René Vidal), série, 2022.

(C) Collection Christophel © Carole Bethuel – HBO – A24 – Little Lamb



Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Alicia Vikander (Mira Harberg), série, 2022.

© ak-g-images/Album/A24/Little Lamb

névrosé, il jouit d'une grande réputation artistique en France comme à l'étranger. À la nuance de l'âge et de l'apparence physique, l'incarnation renvoie plus directement à Olivier Assayas lui-même : de façon comique, par la diction et plus généralement la manière de parler qui imitent délibérément celles d'Assayas ; de façon plus grave – nuance importante avec le film de 1996 – par la référence à la biographie du cinéaste et son histoire avec Maggie Cheung. Les moments de comédie permettent à Macaigne de donner libre cours à son grand talent : alternant les moments maniaques et d'abattement, sympathique ou douxereux avec ceux qu'il apprécie, il peut être féroce et vociférant, notamment avec les acteurs qu'il ne supporte pas, en particulier Edmond (Vincent Lacoste). Les crises à répétition de René mettent souvent la production en danger.

– Mira Harberg/*Irma Vep* (Alicia Vikander) est une star internationale. Suédoise installée à Los Angeles, elle est la vedette de plusieurs blockbusters, des productions de type Marvel. Elle accepte la proposition

de reprendre le rôle d'Irma Vep dans la série pour diverses raisons où se mêlent les considérations professionnelles et sentimentales : la perspective de travailler à Paris avec un auteur français et de s'éloigner des stéréotypes hollywoodiens ; l'espoir de soigner ses plaies amoureuses après une double séparation, avec son compagnon Eamonn et son ex-assistante Laurie. Sa bisexualité est un thème cursif du film. Alicia Vikander donne une présence solaire au rôle de Mira : aimable, souriante, toujours disponible, très curieuse des particularités françaises, c'est une vraie star un peu idéalisée qui domine moralement par sa seule présence le reste du casting et la querelle des égos agitant sporadiquement le tournage. Sa part d'ombre sera révélée progressivement quand le personnage d'Irma Vep exercera sur elle son emprise ; hormis la dimension fantastique du rôle, la parenthèse parisienne dans la vie de Mira lui permettra d'affronter ses démons sexuels et sentimentaux.

- Grégory Désormeaux (Alex Descas), producteur français du film, est le seul personnage issu du film de 1996 qui est interprété par le même acteur. Le rôle est plutôt constant dans ses préoccupations : pris en étau entre les exigences des commanditaires et les problèmes provoqués par René Vidal, il incarne un personnage classique des métafilms – le producteur inquiet et plein de ressources qui fait tout pour éviter le pire.
- Zoé (Jeanne Balibar) est une costumière douée, irascible et lesbienne, caractéristiques reprises au film *Irma Vep*. Elle est très attirée par Mira – qui, à la différence de Maggie dans le film de 1996, a des relations sexuelles avec des femmes – mais n'arrivera pas à ses fins. Le personnage est débrouillard (sait où trouver de la drogue, par exemple), circule dans Paris en scooter et sert de classique confidente à l'héroïne.
- Regina (Devon Ross) est l'assistante de Mira. Elle succède à Laurie – qui fut l'amante de l'actrice – et, en dépit de séquences où elle admire la beauté de Mira, n'entretient aucune relation sexuelle avec elle. C'est une intellectuelle – elle lit une version anglaise de *L'Image-temps* de Gilles Deleuze (1985) –, qui a suivi à l'université un cursus de cinéma et aura l'opportunité de montrer ses talents de réalisatrice dans la série, avant qu'on lui propose de financer son premier film. Elle est l'autre (et principale) confidente de Mira ; très bienveillante avec elle, l'actrice est amusée par cette belle intellectuelle, au parcours et à la personnalité atypiques dans la production, ce qui offre l'occasion de nombreux échanges (sur la vie, l'amour, le cinéma, la France, etc.) entre deux femmes très différentes.



Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Alicia Vikander (Mira Harberg) et Jeanne Balibar (Zoé), série, 2022.

(C) Collection Christophel © Carole Bethuel – HBO – A24 – Little Lamb



Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Devon Ross (Regina), série, 2022.

(C) Collection Christophel © Carole Bethuel – HBO – A24 – Little Lamb



Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Carrie Brownstein (Zelda), série, 2022.

(C) Collection Christophel © Carole Bethuel – HBO – A24 – Little Lamb

- Zelda (Carrie Brownstein), l'agente américaine de Mira, est toujours montrée à Los Angeles (soirées, salle de fitness, piscine, bureau) ; elle ne pense qu'à faire embaucher Mira dans de très rémunératrices productions hollywoodiennes. Elle ne comprend pas

la participation de l'actrice à la série de René Vidal, mais jouera pleinement son rôle d'intermédiaire quand Mira obtiendra un rendez-vous à Londres avec un « grand » cinéaste contemporain.

- Eamonn (Tom Sturridge), star de cinéma et ancien mari de Mira, est désormais en couple avec une chanteuse à succès. Il tourne à Paris une super-production où il joue le rôle d'un astronaute. Sa nouvelle compagne attend un enfant mais la grossesse n'ira pas à son terme. Mira retrouvera Eamonn, auquel elle est toujours attachée et passera une nuit avec lui. Devenue une Irma Vep passe-muraille, Mira comprendra que la relation est vraiment derrière elle.
- Laurie (Adria Arjona) est l'ancienne assistante de Mira. Elles ont entretenu une relation torride qui a défrayé la chronique. La jeune femme a épousé le réalisateur Herman, dont le film tourné avec Mira est en train de devenir un grand succès commercial. Laurie apparaît comme une sorte d'ange noir : Mira est toujours amoureuse d'elle et celle qui fut son assistante profite sadiquement de sa présence à Paris pour savourer sa revanche d'ancienne employée corvéable à merci. Lors d'une soirée où elle peut s'introduire dans la suite du couple, Mira/Irma dérobera à Laurie un fastueux collier Vuitton offert par Herman – scène équivalente, mais motivée, au vol plus gratuit de Maggie/Irma dans le film de 1996.
- Herman (Byron Bowers) est un cinéaste commercial peu inventif – il avoue lui-même ne pas jouer dans la division des frères Coen... – mais sérieux. Il sera sollicité par les commanditaires de la série pour combler une absence de René Vidal.
- Gautier de la Parcheminerie (Pascal Gregory) est un milliardaire français, géant du luxe et grand argentier de la série. Il est montré comme un des maîtres du capitalisme international ; les modèles sont aisés à reconnaître. Chacun fait preuve de déférence à son égard. Il est lui-même peu intéressé par la série et encore moins par René Vidal. Sa seule obsession est Mira Harberg – qui est l'égérie de sa nouvelle gamme de parfum – car « c'est là qu'est le véritable argent », selon ses dires. Par-delà la satire et la qualité de l'interprétation de Pascal Gregory, Olivier Assayas décrit une nouvelle fois la réalité des forces en présence dans le monde contemporain.
- Michèle (Valérie Bonneton) est la chargée des relations publiques française de Mira. Elle intervient surtout au début de la série et a pour fonction essentielle d'imposer fictionnellement le statut de star internationale de Mira.



Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Adria Arjona (Laurie) et Alicia Vikander (Mira Harberg), série, 2022.

(C) Collection Christophel © Carole Bethuel – HBO – A24 – Little Lamb



Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Nora Hamzawi (Carla), série, 2022.

(C) Collection Christophel © Carole Bethuel – HBO – A24 – Little Lamb

- Carla (Nora Hamzawi), première assistante de René Vidal, est montrée sous un double visage : professionnellement, elle est l'âme du tournage, ce qui est l'exact reflet de sa fonction dans le système français ; de façon plus personnelle, sa bonhomie permet de rendre plus humaines les relations sur le tournage (c'est une qualité qu'elle partage avec Mira). Présente comme Vincent Macaigne dans le film *Hors du temps* (2024), Nora Hamzawi est devenue l'une des actrices fétiches du cinéaste.
- Jérémie (Antoine Reinartz) est un discret directeur de la photographie joué par l'un des acteurs français les plus remarquables de sa génération (*120 battements par minute*, *Anatomie d'une chute*.)

- Gottfried, l'acteur allemand déjanté, exubérant, drogué, qui échappera par miracle au trépas après un jeu sexuel risqué, est interprété par un grand acteur du théâtre allemand contemporain : Lars Eidinger. Proche d'Olivier Assayas, il joue un rôle important dans *Sils Maria* ; il est devenu internationalement célèbre par sa prestation d'héritier dégénéré dans *Babylon Berlin*. Il incarne dans *Irma Vep* une forme de contre-pouvoir anarchiste, libertaire et sexuellement libéré face à l'univers des blockbusters, des plateformes et des producteurs de « contenus ». Provocateur, il s'oppose aussi à la bien-séance culturelle et politique de mise dans le milieu du cinéma. Il est une trace du passé (celle du cinéma de Fassbinder, par exemple) – une trace bien vivante, cela va sans dire. Il est choisi par Vidal pour incarner Moreno, chef de gang opposé aux vampires.
- Edmond Lagrange (Vincent Lacoste) est un jeune acteur français, narcissique et suffisant, qui a été choisi pour interpréter le rôle du journaliste Philippe Guérande, principal adversaire des vampires dans la série de Louis Feuillade. Sa personnalité et ses exigences le rendent rapidement insupportable à René Vidal, qui va à plusieurs reprises se révéler sadique avec un acteur auquel il fait prendre de plus en plus de risques.
- Le Grand Vampire est interprété par une gloire un peu ringarde du théâtre français : Robert Danjou (Hippolyte Girardot). Tout d'abord accueilli avec les honneurs dus à son rang, Danjou va lui aussi devenir peu à peu odieux, s'opposant à la fois à Edmond Lagrange – son rival dans la fiction – et René Vidal qui ira jusqu'à tuer le personnage pour se débarrasser de l'acteur.
- Cynthia Keng (Fala Chen) est une actrice chinoise choisie pour interpréter le rôle de Lily Palmer, la comparse d'Irma Vep dans la série de Feuillade, personnage équivalent à celui qu'interprète Nathalie Boutefeu dans le film de 1996.
- Séverine, ancienne compagne d'Edmond (lequel ne se résout pas à la fin de leur relation), interprète le rôle de Marfa, éliminée par les vampires au deuxième épisode. Son interprète, Sigrid Bouaziz, jouait le rôle de Lara dans *Personal Shopper*.
- Jade Lee (Vivian Wu) est le grand amour perdu de René Vidal. L'actrice chinoise apparaît à deux reprises (dans les épisodes 4 et 7) à des moments charnières pour Vidal – qui abandonne la série puis reprend du service. Elle est de toute évidence une projection fantasmatique de Vidal, mais la série flirte suffisamment avec le fantastique pour autoriser une plus grande souplesse d'interprétation. La référence à Maggie Cheung ne fait cependant aucun doute.



Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Lars Eidinger (Gottfried), série, 2022.
(C) Collection Christophel © Carole Bethuel – HBO – A24 – Little Lamb

- La thérapeute de René Vidal est interprétée par Dominique Reymond (qui reprend en quelque sorte ce rôle dans *Hors du temps* face au même Vincent Macaigne).

Les indications qui précèdent font passer des conditions formelles à une authentique incarnation. Les personnages donnent chair à ce « cinéma au présent » si cher au cinéaste. Intrigues, fictions, relations entre personnages, névroses, angoisses, délires, amours déçues, addictions dans le travail et dans la vie – car tout se mêle – prennent corps dans le Paris contemporain, un siècle après le sérial de Feuillade qui avait fait de la ville tentaculaire son cœur et son sujet. Chez Assayas, les grands hôtels, la mode, le monde du luxe en général côtoient sinon les marges, du moins la vie quotidienne de ceux qui participent au monde du cinéma. Le métafilm exerce toujours une force centripète : on ne sort pas aisément de la fabrication du film à partir du moment où les personnages sont quasiment tous des agents de la production. La force de la série consiste dans un habile mélange de comédie et de drame. Plus la série avance – et l'on a évoqué la précipitation créative qui a présidé à son élaboration –, plus s'impose le recours à l'univers de Feuillade. Assayas met en images plusieurs passages de souvenirs de Musidora (à partir de l'épisode 5) consacrés au tournage des *Vampires*, ce qui renouvelle encore la perspective métafilmmique, dès lors pleinement historicisée. Dans ces séquences Vincent Macaigne joue le rôle de Louis Feuillade, Alicia Vikander celui de Musidora, les autres comédiens conservent leur rôle d'acteurs ou de techniciens. Tout se passe comme si l'emprise du personnage

sur l'actrice affectait la série elle-même, dialoguant désormais avec son modèle en s'affranchissant à la fois d'un souci de fidélité, d'une timidité à son égard, voire d'une indifférence (rappelons le « on s'en fout de Feuillade ! » de Jean-Pierre Léaud dans le film 1996).

L'EMPRISE D'IRMA VEP

Le visage d'Irma apparaît en surimpression géante dans le ciel de Paris à la toute fin du troisième épisode. Très réussie sur les plans plastique et visuel, l'image saisit par sa force. Le beau visage d'Alicia Vikander semble s'emparer d'une ville désormais à sa merci. La voie est montrée à l'héroïne – qui n'aura plus peur de ses fantasmes et « deviendra » Irma lors d'escapades nocturnes en combinaison noire – ainsi qu'à la série elle-même, désormais plus délibérément ancrée dans le fantastique, Irma étant nuitamment dotée de pouvoirs surnaturels (passer à travers les murs, se déplacer à l'envi sur les toits de Paris). Ce moment marque un tournant narratif. Il est aussi la trace d'une tradition iconique spécifique. Les affiches de film ont certes popularisé au ^{xx}e siècle – de Mabuse à Batman – l'idée visuelle d'une ville à la merci d'un personnage. La source de ces images est cependant plus ancienne : elle est parisienne, a certainement influencé Feuillade – parmi d'autres créatures populaires – et vient du milieu du ^{xix}e siècle. Un ouvrage collectif intitulé *Le Diable à Paris* (Hetzel, 1845-1846) avait rencontré un énorme succès : Rimbaud l'évoque encore dans une lettre à Izambard de 1870, Banville y revient dans ses *Scènes de la vie* en 1882, entre autres nombreuses mentions (voir Philippe Hamon, *Imageries*, José Corti, 2007, cf. Bibliographie).

D'avantage que par les textes qui le composent, le livre est resté célèbre par le frontispice de Gavarni illustrant le titre et montrant un Diable immense, à la fois dandy et chiffonnier, hotte sur le dos et lampe tempête à la main, qui domine une capitale réduite à son plan. On retrouvera dans l'histoire des images plus proches du gros plan d'Assayas, mais la source est d'autant plus incontestable que le futur cinéaste, à la fois étudiant aux Beaux-Arts et en littérature à Censier, avait consacré son mémoire de maîtrise de lettres modernes à Gustave Le Rouge et à la tradition de l'occultisme dans la littérature populaire française du ^{xix}e siècle.

À la fois recentrée sur la série et sur son héroïne, l'emprise d'Irma peut évidemment s'entendre également en un sens plus biographique, le cinéaste ne

faisant pas mystère d'une souffrance personnelle liée à la séparation avec Maggie Cheung et du désir de faire revenir la femme aimée. Ce thème de la revenance et du fantôme se décline de multiples façons dans la série avec en premier lieu, aux épisodes 4 et 7, les apparitions de Jade Lee (équivalent fictionnel de Maggie Cheung). La scène avec René Vidal à l'épisode 4 est clairement donnée comme une hallucination ou un fantôme, le cinéaste dialoguant avec Jade dans son appartement parisien, alors que l'actrice chinoise n'est pas à Paris et que les anciens époux n'ont jamais eu l'occasion de se revoir. Dès qu'elle revêt au début de la série la fameuse combinaison en satin de soie, Mira « devient » Irma et dérobe une carte de crédit dans un sac à main. Le récit semble laisser de côté cette piste pour développer la présentation des personnages et la relation de l'intrigue de la série de Vidal à celle du sérial de Feuillade. Il est d'autant plus significatif que la scène avec Jade succède aux premiers moments où le mal paraît s'emparer vraiment du film avec la chute de la malle dans les escaliers à la fin du troisième épisode, celui qui se termine précisément par l'image géante de Mira/Irma dans le ciel de Paris. René Vidal est incontestablement un cinéaste hanté, et ses hantises prendront le dessus quand il décidera – comme son homonyme de 1996 – de quitter le tournage de la série. Les scènes récurrentes de thérapie marquent avec distance et humour les failles psychologiques du cinéaste, toujours prêt à vaillamment élaborer au sens psychanalytique du terme – parfois avec complaisance, souvent avec lucidité – à partir des pistes de l'analyste. L'atmosphère générale est celle d'un équilibre instable où le talent artistique permet de combler les manques affectifs et le désarroi psychologique : René est en proie à ses démons, Mira se met à les affronter (face à Laurie et à Eamonn, dans ses relations contradictoires avec les différents représentants du monde du cinéma, par l'emprise d'Irma qui devient le symptôme d'une crise), Gottfried est un caractère autodestructeur jouant en permanence avec le feu, etc. Tous apparaissent cependant dans des registres très différents comme d'authentiques tempéraments artistiques. Ils peuvent faillir, donner l'impression de ne pas jouer le jeu, quitter le tournage ou même passer pour mort, leur fragilité apparaît consubstantielle à leur vocation. Olivier Assayas connaît ce cliché, s'en amuse dans les nombreuses scènes de comédie, mais l'art possède dans son œuvre la première place, position que le métafilm permet d'exemplifier à de nombreuses reprises, notamment dans les dialogues toujours sereins et profonds entre René et Irma.



1

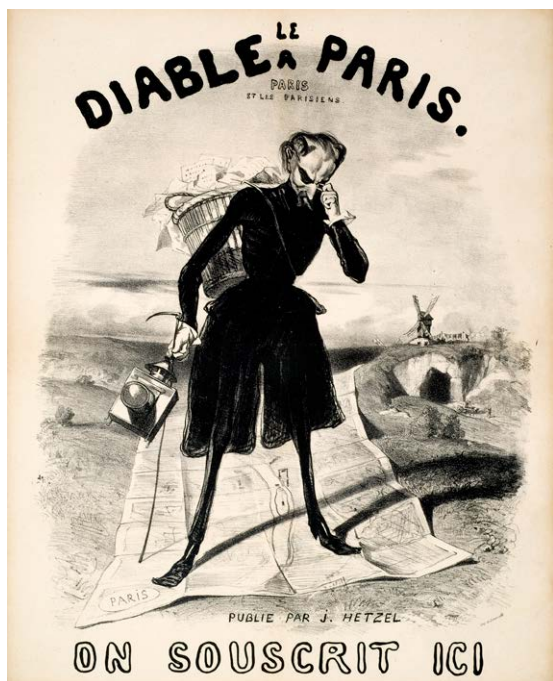
1. Louis Feuillade, *Les Vampires*, avec Musidora, 1915.
(C) Collection Christophel © Société des établissements Louis Gaumont
2. Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Alicia Vikander (Irma Vep), série, 2022.
(C) Collection Christophel © HBO – A24 – Little Lamb
3. Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Maggie Cheung (Irma Vep), film, 1996.
(C) Collection Christophel © Dacia Films



2



3



1



2

1. *Le Diable à Paris*, affiche (lithographie) pour le livre illustré par Paul Gavarni, Paris, P. J. Hetzel (éditeur), 1844.
Collection particulière. © Grob/Kharbine/La Collection
2. Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Alicia Vikander (Irma Vep), photogramme, série, 2022.
© Warner Bros Entertainment France



Olivier Assayas, *Personal Shopper*, avec Kristen Stewart, 2016.

© Carole Bethuel – Arte/CG Cinema/BBQ_DFY/Aurimages

Le cinéma est en même temps un métier de saltimbanques. Les séquences de tournage des épisodes tardifs où Assayas met en scène Feuillade ne lui permettent pas seulement de franchir un cran formel supplémentaire où les acteurs ont un rôle de plus à jouer. Se fondant sur le témoignage de première main de Musidora, ils montrent certes le « pittoresque » du cinéma des premiers temps mais aussi sa grande dureté. Du caractère impitoyable de Feuillade, se séparant du jour au lendemain d'un acteur – ce qui donnera des idées à Vidal concernant Robert – à la prise de risque insensée des séquences d'attentat des *Vampires* ou d'assassinat avec des balles à blanc tirées de trop près par une actrice, les « bonnes anecdotes » dépassent largement la sphère du seul témoignage ; elles révèlent le pari que représente l'art du cinéma, l'idée qu'il faut tout tenter, expérimenter sans cesse et repousser les limites de ce qui est communément admis pour faire avancer ce « merveilleux train électrique » dont parlait Orson Welles. Un siècle après, quand tout semble avoir été fait, la reprise du mythe n'a de sens que dans l'exploration de nouveaux régimes d'images. Il ne s'agit pas tant d'actualiser *Les Vampires*, d'en donner une version mise à jour : une telle tentative n'a de sens ni pour René Vidal ni pour Olivier Assayas. L'un des instruments majeurs d'un tel passage de témoin est un instrument banal, peut-être le plus partagé dans notre monde, à savoir le téléphone portable. Grand expert de son utilisation au cinéma depuis *Personal Shopper* (2016), film



Olivier Assayas, *Irma Vep*, série, 2022, photogramme, ép. 1 : Louis Feuillade, *Les Vampires*, 1915. © Gaumont.

© Warner Bros Entertainment France



Olivier Assayas, *Irma Vep*, série, photogramme, ép. 2, 2022.

© Warner Bros Entertainment France

où une bonne partie de l'action – y compris fantastique ! – passe par les textos, Olivier Assayas prend acte de la mise à disposition du cinéma sur tous les écrans, y compris les téléphones portables. Avant d'être classiquement représenté plein cadre dans de nombreuses séquences où il permet au spectateur de se repérer avant le tournage des mêmes scènes par Vidal et son équipe (leur montage est toujours très fluide), les passages des *Vampires* sont montrés le plus souvent au téléphone : Vidal procède ainsi avec Mira au début de la série, la savante Regina, ex-étudiante en cinéma, montre également des extraits à Mira, etc. Le cinéaste du présent se fonde sur la disponibilité à vrai dire ahurissante d'une œuvre longtemps cachée à l'ombre des cinémathèques. Le sérial de Feuillade ne devient cependant pas un « bien commun » et Vidal doit souvent batailler avec son équipe et ses acteurs pour faire entendre son point de vue cinéophile. Les images s'échangent cependant avec un grand naturel. Et Assayas joue le jeu jusqu'au bout car tous ces épisodes reprennent dans l'ordre (avec parfois des chevauchements, car *Les Vampires* comportent dix épisodes quand *Irma Vep* n'en compte que huit) le titre de ceux de Feuillade : 1. *La Tête coupée* (*The Severed Head*). 2. *La Bague qui tue* (*The Ring that Kills*). 3. *L'Évasion du mort* (*Dead Man's Escape*). 4. *L'Homme des poisons* (*The Poisoner*). 5. *Les Yeux qui fascinent* (*Hypnotic Eyes*). 5. *Le Maître de la foudre* (*The Thunder Master*). 7. *Le Spectre* (*The Spectre*). 8. *Les Noces sanglantes* (*The Terrible Wedding*).

Le sérial de Feuillade fournit à Assayas un plan de travail d'autant plus expédient que l'accélération du tournage, l'accumulation des scènes à monter et le jeu constant d'écriture et de réécriture pouvaient compromettre le projet. La trame est suivie dans la mesure où le tournage du film dans le film (de la série dans la série) correspond au titre des épisodes. Assayas s'amuse à suivre la dimension feuilletonnesque et rétro de son « modèle » avec l'annonce du titre anglais de l'épisode à venir à la fin de chaque parcours. Le vrai brio pédagogique du cinéaste consiste à nous initier progressivement au monde fictionnel créé par Feuillade. Même le spectateur non prévenu comprend la lutte manichéenne entre Philippe Guérande et le Grand Vampire, et celle maléfique opposant les vampires au gang de Moreno. Les scènes de comédie fustigent le narcissisme des acteurs mais nous aident aussi à comprendre la compétition entre les personnages fictifs. La rivalité entre Robert Danjou et Edmond Lagrange est asymptotique, mais Gottfried ajoute son grain de sel en pérorant sur la puissance érotique du rôle de Moreno (qu'il interprète, évidemment). La série d'Olivier Assayas

trouve toujours le ton juste – mélange d'admiration et de distance – dans son dialogue avec le sérial de Feuillade. Les éléments délibérément contemporains le favorisent sans conteste. Le très beau générique sur fond bleu avec la musique de Mdou Moctar, le choix musical toujours pertinent d'un grand connaisseur de rock et de sons contemporains et les passages dansés relèvent moins de l'habillage que de décisions artistiques concertées. La collaboration avec le chorégraphe Angelin Preljocaj est à cet égard tout à fait remarquable. Assayas avait filmé en 2008 le ballet *Eldorado* (*Sonntags Abschied*) présenté par Preljocaj sur la musique de Stockhausen. La relation à la fois amicale et professionnelle prend des allures originales dans *Irma Vep* où Preljocaj joue son propre rôle. Il est le chorégraphe choisi par René Vidal et les producteurs pour régler les scènes dansées des *Vampires*. L'idée est excellente pour plusieurs raisons : le sérial de Feuillade montre la danse à plusieurs reprises (scènes de bal ou de cabaret) et *Babylon Berlin* avait montré la voie d'une intégration surprenante et brillante des scènes de danse à une série policière. L'insertion d'Angelin Preljocaj dans le tissu filmique rendait d'autant plus fluide, voire réaliste l'immixtion des passages dansés. On voit le chorégraphe donner des conseils précis à Mira, faire répéter en solo ou en groupe et montrer l'étendue de son talent dans plusieurs séquences, notamment celle du cabaret qui marque le retour d'Irma Vep.

La mini-série ne connaîtra pas de suite, ce qui confirme par défaut le double verdict d'Assayas et de Vidal : il s'agit bien d'un film qui dure plus de sept heures. Le personnage d'Irma aurait très bien pu être développé sur plusieurs saisons mais la cohérence du projet en aurait été sans doute affectée. Outre l'adéquation des épisodes de la série d'Assayas avec le sérial de Feuillade, la narration prend soin de conduire les personnages d'un point à un autre : les problèmes ne sont pas « résolus » pour autant mais la traversée des apparences aura permis aux protagonistes (au sens strict : René et Mira) de recouvrer leurs esprits. À la toute fin de l'ultime épisode, René appelle sa femme comme un mari « normal » et amoureux ; pendant ce temps Mira/Irma a passé les murailles une dernière fois, prend acte de la fin de la crise pour René, et s'enfuit par les toits. Il aurait été vain d'imaginer une suite.

LES TROIS PREMIERS ÉPISODES

ÉPISODE 1. « LA TÊTE COUPÉE » [« THE SEVERED HEAD »]

Résumé : Arrivée de Mira Harberg et de son assistante Regina à Paris. Les formalités VIP sont prestement réglées à l'aéroport. La star vient à Paris pour tourner une nouvelle version des *Vampires* avec René Vidal ; elle doit tout d'abord assurer la promotion du *blockbuster* *Doomsday* : télévision, conférence de presse, séance de photos en combinaison blanche, etc. [00:08:07] Elle retrouve Herman, réalisateur du film et sa nouvelle épouse Laurie, ex-assistante et ex-petite amie de Mira. La première des trois scènes de retrouvailles a lieu pendant la première parisienne du film : amertume de Mira et triomphe savouré par Laurie, « esclave » devenue « maîtresse ». [00:16:59] Installées au Plaza Athénée, Mira et Regina doivent rejoindre le lendemain le tournage des *Vampires* dans une propriété éloignée de la capitale. Après s'être un peu énervé lors du tournage d'une scène, René accueille Mira, le courant passe entre le metteur en scène et sa vedette. Il lui montre sur son téléphone un passage du premier épisode des *Vampires* de Feuillade (« La Tête coupée ») et des photos de Pearl White, la gentille héroïne des *Périls de Pauline*, à laquelle s'oppose la maléfique Irma Vep, incarnée par Musidora. [00:26:58] Une deuxième scène de tournage est consacrée à la découverte de la tête coupée dans une boîte par le journaliste Philippe Guérande. Edmond, l'acteur qui incarne Philippe, tient absolument à faire ajouter une scène, ce que René refuse résolument. [00:29:24] Dans les locaux de la société de production française (Les Films mystérieux), son responsable, Grégory Désormeaux, met en garde René : avoir avoué sa prise de psychorégulateurs menace gravement la production des *Vampires*, le réalisateur pourrait ne plus être couvert par les assurances. [00:30:47] Le lendemain, la costumière Zoé et Mira se rendent dans une maison de haute couture qui a confectionné la combinaison d'Irma Vep, non pas en cuir ou en latex, mais en velours de soie. Après avoir enfilé pour la première fois ce costume, Mira court prestement dans un bureau et dérobe une carte bancaire dans un sac à main.

POUR ALLER PLUS LOIN

Découvrez l'analyse de la séquence « Irma Vep s'empare de Mira », sur reseau-canope.fr/irma-vep-dolivier-assayas.html

[00:34:53] Le soir, Edmond dîne avec son ex-petite amie Séverine, qui tient le rôle de la danseuse Marfa, la fiancée de Philippe Guérande. Sa demande pressante d'une scène supplémentaire est explicitée : il tenait à tourner une scène intime avec son ex – ce que Séverine refuse catégoriquement. [00:39:17] La deuxième rencontre de Mira et Laurie a lieu sur un plateau de tournage. La jeune épouse d'Herman se montre de plus en plus impérieuse et cruelle avec Mira, l'obligeant à obéir à la moindre de ses directives. Elle lui propose un rendez-vous plus tardif. [00:44:04] Un nouvel extrait des *Vampires* de Feuillade est commenté par René et son directeur de la photographie : ils sont à l'Opéra Comique et préparent le tournage du deuxième épisode : « La Bague qui tue ». Séverine répète le rôle de Marfa avec le chorégraphe Angelin Preljocaj. Un autre extrait de Feuillade montre Philippe Guérande dans la loge de Marfa ; il ne reconnaît pas le Grand Vampire – qui vient offrir « la bague qui tue » à sa fiancée. Le tournage de Vidal enchaîne avec ce passage jusqu'au moment où le Grand Vampire offre la bague à Marfa. René n'est pas satisfait du jeu de Séverine. [00:49:38] Avenue Montaigne, Regina règle les détails du déménagement : Mira et son assistante seront désormais hébergées dans un hôtel moins fastueux que le Plaza Athénée, compte tenu des moyens limités des Films mystérieux. [00:50:16] Dans les locaux de la société de production, Grégory confirme à René que le cinéaste ne sera pas assuré à cause de ses antécédents. [00:53:02] L'épisode s'achève par une troisième rencontre entre Mira et Laurie, plus brève mais aussi désastreuse que les précédentes.

Analyse et pistes : le tout début de l'épisode à Roissy montre la vie des VIP. Dès la sortie de l'avion, les problèmes de douane ont été réglés par Michèle, la chargée de relations publiques française de Mira, qui s'engouffre en compagnie de Regina dans un van

en direction d'un palace parisien, le Plaza Athénée. Ce traitement privilégié possède un revers : la star a des obligations immédiates liées à la promotion de *Doomsday*. La représentation d'Assayas est extrêmement réaliste : la conférence de presse est certes très « écrite » (il s'agit d'un classique du métafilm) mais les autres moments possèdent une dimension documentaire : le shooting en combinaison spatiale, l'interview avec un journaliste avant la première (parfaitement décalquée de ce qu'on peut voir sur Canal+, la chaîne du cinéma), les autographes aux fans, etc. La brève rencontre avec Herman donne corps à une menace évoquée auparavant avec les chargées de relations publiques, à savoir la présence de Laurie à Paris, ce qui désarçonne Mira. Le spectateur n'a pas le temps de s'appesantir sur le dialogue avec Herman : Laurie est bien là, et les deux jeunes femmes commencent une explication qui courra sur tout l'épisode, au désavantage psychologique progressif de Mira – le dernier plan de « La Tête coupée » la montrera, parfaitement désemparée. Mira est ainsi présentée selon une double caractérisation : d'un côté, une femme célèbre et solaire, une star détendue et parfaitement en phase avec la réalité, son époque et son statut ; de l'autre, un être fragile, n'ayant pas fait les bons choix sentimentaux – ou n'ayant ni trouvé l'âme sœur ni renoncé à cette quête. Elle est à Paris à la croisée des chemins et fait un choix professionnel audacieux qui s'apparente à une recherche de la vérité. Olivier Assayas dessine d'emblée ce trajet d'une quête de soi-même, qui se révélera périlleuse et difficile.

Les dialogues avec René Vidal, empreints de respect et d'admiration mutuelle (ils se pensent l'un et l'autre comme des « hors-la-loi » – outlaws dans le dialogue original), apparaissent comme un bain de jouvence sur le plan professionnel. Il en va de même pour Mira dans sa relation avec Regina, intellectuelle qui lit (en anglais) *L'Image-temps*, second volume du livre sur le cinéma écrit par le philosophe Gilles Deleuze. Diplômée d'une *film school*, c'est-à-dire d'une école de cinéma à l'intérieur du système universitaire américain, Regina n'a rien de commun avec Laurie. Sa fonction est celle d'un intercesseur entre cinéma commercial américain et film d'auteur français. Elle accompagne le mouvement de Mira à la recherche d'elle-même, et s'oppose de fait moins à Laurie qu'à Zelda, l'agent de l'actrice à Los Angeles, fermement opposée au projet parisien de Mira.

Les moments passés avec Mira apparaissent également à René Vidal comme des instants de sérénité arrachés à la difficulté d'être et aux soucis d'ordre professionnel.



Olivier Assayas, *Irma Vep*, série, 2022, photogramme, ép.1 : Louis Feuillade, *Les Vampires*, 1915. © Gaumont.
© Warner Bros Entertainment France



Louis Feuillade, *Les Vampires*, film muet avec Musidora et Jean Ayme, 1915.
© Roger-Viollet/Roger-Viollet



Olivier Assayas, *Irma Vep*, photogramme, ép.1, série, 2022.
© Warner Bros Entertainment France

Vidal est montré comme un cinéaste extrêmement compétent, totalement impliqué dans l'aventure du tournage. Sa fragilité est d'ordre psychologique : traité aux psychorégulateurs, il a déjà décompensé et – nous l'apprenons au cours de ses deux entretiens

avec son producteur – s'en est pris physiquement à certains collaborateurs, il a même tenté d'écraser un acteur avec son automobile... Cette double dimension, comparable toutes choses égales par ailleurs à celle de Mira, permet à Assayas une habile entrée dans la fiction : comme dans tout bon métafilme, le tournage est compromis ; il l'est ici d'emblée avec la menace que fait peser la compagnie d'assurances, obstacle appelé à être réglé et engendrant un mini-suspense. Le thème autobiographique est également présenté sans tarder : Vidal est selon toute vraisemblance plus « atteint » que son créateur, mais il lui emprunte sa façon de parler et ses intonations. L'effet est parodique, et donc comique, mais il communique aussi une clarté d'expression toujours recherchée par le cinéaste.

La relation établie avec *Les Vampires* de Feuillade est d'une grande habileté critique et pédagogique. Elle passe principalement par des présentations aux actrices (Mira, puis Séverine) des extraits du sérial. La source de diffusion – ou de l'énonciation, si l'on veut être savant – est le téléphone portable. Le commentaire de Vidal ou de Preljocaj sert bien sûr aux actrices dans cet épisode, mais il est destiné avant tout au spectateur, qui assimile à la fois l'histoire et ses personnages, le style de Feuillade et le Paris de 1915. Le montage fait alterner les plans du téléphone et les citations plein cadre du sérial ; puis succéder aux images de Feuillade celles du tournage de Vidal. Le plus souvent le « cut » renvoie à Vidal et son équipe, parfois il s'agit du visionnage sur un moniteur, une tablette, voire un téléphone. Jusqu'à la fin de la série, à l'épisode 8, Assayas respecte fidèlement l'ordre des épisodes ; il faut noter que, dans ce premier épisode d'*Irma Vep*, l'action fait se chevaucher « La Tête coupée » (ép. 1) et le début de « La Bague qui tue » (ép. 2). L'idée du sérial s'impose ici dès le début du film et le rôle de Séverine, destiné à disparaître, est essentiel dans ce passage. La jeune actrice offre à Assayas l'occasion de fustiger ceux qui n'aiment pas « l'amour dans le travail », selon les mots de Jean-Luc Godard. Séverine n'a pas lu le script et ne comprend pas l'histoire. Et quand elle ose des commentaires négatifs, ils concernent le personnage de Philippe Guérande, interprété par son ex-compagnon, Edmond. L'attitude de ce dernier, véritable « tête à claques », permet une satire d'un autre ordre concernant le mélange indu de la vie et l'art, Edmond désirent bouleverser le scénario et y faire ajouter une scène de sexe avec Séverine. Derrière la farce, on peut cependant deviner qu'un tel « mélange » est aussi le sujet très sérieux de la série.

ÉPISODE 2. « LA BAGUE QUI TUE » (« THE RING THAT KILLS »)

Résumé : Regina et Clara découvrent la nouvelle chambre de Mira à l'hôtel Raphaël, moins cher que le Plaza Athénée. Regina a des doutes sur la réaction de Mira, appelle Zelda à Los Angeles. L'agent américain de Mira se révèle particulièrement hostile au projet parisien de sa cliente. **[00:03:19]** Après des essais de maquillage, Mira parle elle-même avec Zelda qui lui annonce l'abandon de la production des *Vampires* à cause des problèmes d'assurance de René Vidal. **[00:06:32]** Celui-ci a précisément rendez-vous avec le médecin d'une autre compagnie, qui le déclare apte au travail. **[00:09:06]** Zoé et Mira passent une soirée dans un bar branché où l'actrice évoque sa relation toxique avec Laurie. **[00:12:39]** L'action enchaîne avec un long extrait des *Vampires* tourné par Vidal : à l'Opéra Comique, Marfa meurt sur scène à cause de la bague maléfique offerte par le Grand Vampire, pris en chasse dans les rues de Paris par Philippe Guérande, qui est finalement capturé par le gang et enfermé dans une cellule du château des vampires. Le tournage est interrompu par Edmond, demandant toujours une scène supplémentaire, ce qui entraîne une bagarre entre l'acteur et le cinéaste. **[00:15:55]** Mira répète son solo avec le chorégraphe de la série.

POUR ALLER PLUS LOIN

Découvrez l'analyse de la séquence « Le film dans le film », sur reseau-canope.fr/irma_vep-dolivier-assayas.html

[00:18:06] Une autre scène de tournage, consacrée à l'évasion de Philippe Guérande, – le journaliste a réussi à s'emparer du carnet rouge des vampires – révèle l'hostilité croissante entre René et Edmond. **[00:21:53]** Une longue citation du sérial de Feuillade montre d'abord Guérande en train de déchiffrer le carnet rouge des vampires et déjouer le plan d'Irma, engagée comme domestique par la mère du journaliste. **[00:22:45]** Un autre extrait consécutif reprend Guérande devant le repaire des vampires ; déguisé en « apache » il découvre l'affiche présentant la chanteuse « Irma Vep » et comprend qu'il s'agit d'une anagramme de « vampire ». **[00:23:19]** Clara est allée accueillir à la Gare de l'Est l'acteur allemand Gottfried von Schack qui doit incarner Moreno, chef du gang rival des vampires. Gottfried a fait trois jours de train depuis la Finlande et est en manque de crack. **[00:27:35]** Zoé et le producteur Grégory se disputent à

propos des conditions de travail révélant la difficulté de l'entreprise pour une modeste société de production française. [00:29:39] Des photos de Mira et Regina ont circulé sur les réseaux sociaux, Mira ne semble pas troublée outre mesure par ce qui est le lot quotidien des célébrités. Après que Regina a montré sur son portable la danse de Musidora chez Feuillade, Mira exécute son solo dans le cabaret, Guérande est dans la salle. Dans le métro parisien, un René Vidal enthousiaste regarde le résultat sur son téléphone. [00:34:41] Il se rend chez sa thérapeute. La séance est consacrée au fétichisme de René, à son amour des femmes en combinaison de cuir dont la source est le personnage d'Emma Peel dans la série britannique *Chapeau melon et bottes de cuir* (1961-1968). [00:36:53] Clara insiste auprès de Zoé pour qu'elle obtienne du crack pour Gottfried. [00:39:28] Mira et Regina évoquent avec Edmond les difficultés du tournage et se révèlent plutôt en accord avec René quant au maintien dans la série de Madame Guérande : Edmond est résolument contre car il ne veut pas jouer un personnage habitant chez sa mère... [00:43:16] La petite comédie continue sur le tournage car René a maintenu le rôle de Madame Guérande. La scène à tourner suit directement celle de Feuillade : déguisée en domestique, Irma doit dérober le carnet rouge. Chaque personnage a un coup d'avance : Guérande n'est pas drogué car il a déjoué le stratagème d'Irma, mais ses revolvers sont chargés à blanc car les vampires ont eu vent du piège tendu. [00:48:27] René doit faire face aux interrogations de Mira et d'Edmond (pourquoi noter des secrets sur un carnet ? n'est-il pas exagéré de tirer sur des intrus ?) et doit reprendre la scène car il n'est pas satisfait de l'interprétation. À la fin de l'épisode, Irma et son complice s'échappent par les toits de Paris.

Analyse et pistes : l'épisode accorde une part importante à l'histoire des vampires, à ses personnages, au sérial de Feuillade et aux scènes de tournage de René Vidal. Le montage est donc très important et Assayas se révèle particulièrement scrupuleux en respectant le plus possible l'énonciation des plans – ceux-ci doivent avoir une source, ils ne sont pas montrés sans raison au spectateur. La danse de Mira/Irma dans le repaire des vampires est le passage le plus incertain car nous regardons une scène de cabaret avec de la figuration, l'entrée de Philippe Guérande et la performance de l'actrice. Or, il ne s'agit pas d'une scène de tournage. Le spectateur comprend que la séquence a été tournée et (peut-être) montée, et qu'elle donne la plus grande satisfaction à son auteur quand il la regarde sur son portable dans le métro. Tout aussi virtuoses sont les séquences enchaînées de l'assassinat de



Olivier Assayas, *Irma Vep*, série, 2022, photogramme, ép. 2 : Louis Feuillade, *Les Vampires*, 1915. © Gaumont. © Warner Bros Entertainment France



Olivier Assayas, *Irma Vep*, série, 2022, photogramme, ép. 2 : Louis Feuillade, *Les Vampires*, 1915. © Gaumont. © Warner Bros Entertainment France



Olivier Assayas, *Irma Vep*, série, 2022, photogramme, ép. 2 : Louis Feuillade, *Les Vampires*, 1915. © Gaumont. © Warner Bros Entertainment France

Marfa à l'Opéra Comique, la poursuite de Guérande et des vampires et la capture du journaliste. Seule l'ultime séquence dans sa cellule est en cours de tournage, et son interruption par Edmond va provoquer une bagarre avec René. L'articulation entre le déjà-tourné et le tournage au présent se fait par un simple contrôle de René sur son moniteur. Assayas procure et tout à la fois provoque un enchaînement lisible en dépit d'un dispositif complexe : les plans de Feuillade (sur un téléphone ou plein cadre), le film déjà tourné

par René et les moments de tournage se complètent harmonieusement, et les explications données par René – mais aussi par Preljocaj ou la très cinéphile Regina – parachèvent le processus explicatif. Il était urgent de donner une clé d'entrée au métafilm et à son modèle historique dès le début de la fiction. Le premier épisode initiait le processus mais se devait d'accorder une attention primordiale aux personnages. Le second maintient l'équilibre en accentuant la dimension créative du processus. Historien et critique autant que cinéaste dans ces moments privilégiés, Assayas ne se prive pas d'un hommage à Feuillade par son choix des séquences citées. La très célèbre animation des lettres de l'affiche révélant VAMPIRE sous IRMA VEP prépare le tournage de la danse d'Irma/Mira dans le cabaret. Le passage de Feuillade où Guérande surprend sans mot dire Irma en train de verser du somnifère dans sa tisane est un modèle d'art muet : Guérande l'observe dans un miroir, ce que révèle le subtil contrechamp. Et le carnet des vampires est vraiment rouge à l'écran. Autant de trouvailles dont l'association en un même épisode relève de l'hommage critique.

Le second épisode accorde également davantage de place à la comédie et s'appuie délibérément sur la vis comica de Vincent Macaigne. Son interprétation de René Vidal en personnage passablement dérangé est exposée dans toute sa richesse. La montée aux extrêmes de la querelle avec Edmond (il y a en fait deux bagarres, la seconde est simplement évoquée par Edmond à sa compagne) permet des moments vraiment loufoques : à la fin de la bagarre sur le tournage, René est heureux comme un gamin d'avoir réussi à lui fourrer un doigt dans le nez ! L'attitude du cinéaste devant les professionnels de santé est intéressante à plus d'un titre : Assayas confronte dans le même épisode son personnage à un médecin des assurances, puis à sa thérapeute. Son comportement est aussi honnête qu'inquiétant. Il recherche la vérité sur lui-même avec constance, se révèle sincère et démuni devant le médecin en lui demandant si ce tournage est vraiment une bonne chose pour lui. C'est à cette occasion que René Vidal déclame sa profession de foi (qui est aussi celle d'Assayas) à propos des *Vampires* : « C'est un film. Certes un peu long, qui est divisé en huit. Mais personnellement je ne fais pas de série, je fais un film ». La séance avec l'analyste est consacrée à la difficile vie sexuelle de René et à son fantasme maître : la femme en combinaison de cuir. Il identifie clairement sa source : il s'agit de la tenue de prédilection d'Emma Peel (« Mrs. Peel », selon son comparse John Steed) incarnée par l'actrice Diana Rigg dans la série *Chapeau melon et bottes*

de cuir (pour deux saisons seulement de la première série, *The Avengers*, en 1965 et 1966, mais qui laissent une trace indélébile dans l'histoire des séries télévisées). Le souvenir d'Assayas est générationnel ; il concerne les téléspectateurs des années 1960 et 1970 dont René Vidal ne pouvait pas faire partie – échange de bons procédés entre le cinéaste et son double. La question du trouble auto-érotique est d'abord esquivée par René, qui l'admet cependant en fin de séance.

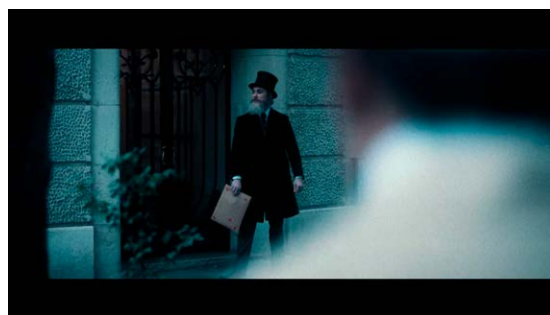
La comédie est aussi utilisée avec d'autres personnages. Le numéro d'acteur déjanté auquel se livre Gottfried est drôle en lui-même, mais il offre à Nora Hamzawi l'occasion de deux scènes mémorables de comique de situation. À l'hôtel quand elle exige une chambre au rez-de-chaussée pour l'acteur allemand en manque ; avec Jeanne Balibar quand il s'agit de faire comprendre à la costumière que ses contacts avec les revendeurs de drogue pourraient être très utiles. Dans les deux cas, Nora Hamzawi, comédienne de renom et collaboratrice régulière d'Assayas, sort du rôle strict de première assistante : le chuchotement et la vivacité du regard, l'expressivité et le tempo toujours juste de l'actrice favorisent la crédibilité de situations parfois abracadabrantes. Quant à la satire du cinéma, il faut aller à Los Angeles, pour en trouver une expression à la fois réaliste et vacharde : Zelda est une caricature d'agent californien, âpre au gain et sans aucune considération pour les aspirations de sa cliente (Carrie Brownstein est surtout connue comme une moitié d'un des tout premiers groupes de rock féminins, Sleater Kinney, et pour un [très bon] ouvrage autobiographique ; elle est aussi l'autrice d'une série culte, *Portlandia*). Son rôle est comique et fonctionnel : il figure le nécessaire contrepoids de l'industrie hollywoodienne et donne malgré tout une vision fort juste et « au présent » de la réalité contemporaine du cinéma. Les problèmes de Mira apparaissent au second plan dans cet épisode : elle évoque avec lucidité ses relations avec Laurie et Eamonn dans la séquence au café parisien. Et danse avec grâce sur le tube de Nena, 99 *Luftballons* (1983), à la fin de ce passage. Son implication dans le film-série de René Vidal est progressive et bien réelle, elle pose même des questions intéressantes sur la crédibilité contemporaine de certaines idées de Feuillade (écrire les secrets dans un carnet rouge, tirer sur des inconnus quand on est journaliste) – mais René Vidal conserve toute sa confiance à Louis Feuillade : comme en témoigne l'ultime plan de l'épisode où Irma et l'un des vampires s'éloignent sur les toits de Paris, pendant que s'égrènent quelques notes discrètes de la chanson « Le Chat noir » d'Aristide Bruant.

ÉPISODE 3. « L'ÉVASION DU MORT » [« DEAD MAN'S ESCAPE »]

Résumé : Zoé et Mira ont prévu d'assister au concert des Royal Trux. Se déplaçant en scooter dans Paris, elles doivent auparavant croiser Gottfried pour lui remettre sa dose de crack. Elles renoncent finalement à leur projet initial et retrouvent l'équipe du film (et Gottfried) à une fête donnée à Montreuil chez Ondine, une amie de la bande. [00:04:30] La soirée est musicale et animée, les invités peuvent s'égayer dans un agréable jardin. Une conversation réunit Edmond, Regina, Mira, Zoé et le directeur de la photographie, Jérémie : elle a pour sujet l'opposition du cinéma et de la télévision, du film et de la série. Regina rappelle l'importance du feuilleton dans la littérature française du XIX^e siècle, Zoé s'emporte contre les divertissements régis par des algorithmes, contre la production de contenus – et Gottfried mentionne la série *Dallas*, moment essentiel de son éducation sexuelle... L'acteur allemand se moque des prétentions artistiques de ses camarades, avant de disparaître et d'inquiéter toute la troupe, qui le retrouve à la lueur des torches légèrement évanoui dans un coin du jardin. [00:10:17] Le lendemain matin sur le tournage, tout le monde est un peu comateux, à commencer par Mira qui éprouve quelque difficulté à suivre les indications de René. [00:14:02] Dans « L'Évasion du mort », épisode 3 des *Vampires*, Irma a réussi à se faire embaucher à la banque Renault-Duval. Les vampires ont appris qu'il se prépare un important transfert d'argent liquide vers Rouen. Ils doivent au préalable se débarrasser de l'homme de confiance Métadier. Ils le tuent au cours d'un trajet en train et se débarrassent du corps. Moreno, le rival des vampires, avait eu vent de leur plan et s'empare du cadavre de Métadier. Selon le principe désormais établi, les plans du tournage de René Vidal succèdent aux citations de Feuillade. [00:16:33] L'attention se porte sur Gottfried, qui joue le rôle de Moreno. Entre deux prises, il accepte de donner une interview à deux jeunes critiques et s'en donne à cœur joie dans la provocation à la fois politique, artistique et sexuelle. Il se livre en outre à un vibrant hommage de Moreno, « ce génie du crime ». [00:19:52] Les scènes de tournage illustrent le propos et démontrent une nouvelle fois l'imagination feuilletonesque de Feuillade : l'apparition de Moreno déguisé en Métadier sidère les vampires qui le croyaient mort ; le tournage enchaîne sur la scène où Moreno, l'enveloppe contenant l'argent à la main, disparaît dans une bouche d'égout. [00:21:24] Mira a déjà travaillé avec Gottfried sur le tournage d'un film de zombie. Ce genre fait l'objet



Olivier Assayas, *Irma Vep*, série, 2022, photogramme, ép. 3 : Louis Feuillade, *Les Vampires*, 1915. © Gaumont. © Warner Bros Entertainment France



Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Lars Eidinger (Gottfried jouant Moreno), photogramme, ép. 1, série, 2022. © Warner Bros Entertainment France © Vortex sutra

d'une discussion entre Mira et Regina qui défend une lecture politique de ces films car « les zombies sont les individus aliénés par excellence » – Mira est très surprise par ce genre d'interprétation. [00:22:29] À l'hôtel, Regina observe brièvement le corps nu de Mira qui va prendre une douche. [00:23:11] La conversation se poursuit avec Gottfried au bar de l'hôtel au sujet des films de zombie, de Regina (qui a déjà réalisé des courts métrages), puis d'Eamonn, que Gottfried aimait bien. Il conseille à Mira d'aller le voir puisqu'il tourne à Paris. Ils parlent enfin de Laurie, et Gottfried confie à Mira, toujours déboussolée quand le sujet est évoqué, qu'elle est trop naïve. « C'est ce qu'on aime en toi : tu joues la dure mais tu es tellement candide ». [00:26:01] La scène de tournage qui suit montre une nouvelle fois l'importance du coup de théâtre dans le récit de Feuillade. Philippe croit surprendre Irma et le Grand Vampire mais c'est lui qui est assommé par une domestique. René interrompt la prise car il estime que la cascadeuse n'a pas frappé assez fort. Edmond et l'équipe se récrient mais René persiste dans ses indications. La scène doit être tournée à nouveau. [00:28:56] La séquence suivante surprend le spectateur car dans le même espace c'est une autre scène



Olivier Assayas, *Irma Vep*, série, 2022, photogramme, ép. 3 : Olivier Assayas, *Irma Vep*, avec Maggie Cheung (*Irma Vep*), film, 1996.
© Warner Bros Entertainment France

qui est tournée, celle de l'arrestation de Moreno par Guérande et les policiers. [00:30:14] La vie privée de Mira reprend le dessus dans la séquence suivante : suivant les conseils de Gottfried, Mira va voir Eamonn, qui tourne en studio une scène d'un film de science-fiction ainsi résumé par l'acteur : « C'est *Blade Runner*, sans les éléments néo-noir, sans les répliants et sans la pluie ». [00:34:17] Dans la loge-roulotte d'Eamonn les anciens époux évoquent au cours d'une longue scène différents sujets : la nouvelle relation amoureuse d'Eamonn avec une chanteuse, qui attend un enfant (Mira lui rappelle qu'il détestait l'idée de la paternité), le travail avec René Vidal et, finalement, les regrets. Mais Mira juge qu'il est inutile de revenir en arrière et s'en va. [00:38:31] Le rocambolesque s'empare une nouvelle fois de la série, et l'on va enfin comprendre le titre mystérieux de l'épisode 3, à partir d'un extrait de Feuillade : après son arrestation, Moreno est convoqué devant le juge et avale une capsule de poison (« Vous ne m'aurez pas vivant ! »). C'était une ruse : il parvient à s'évader en tuant le gardien de prison et en empruntant son uniforme. [00:39:42] Après un bref dialogue avec Gottfried, Mira rentre en voiture et Regina a l'occasion de lui montrer un passage d'un entretien filmé de 1947 avec la « vraie » Musidora où elle évoque notamment le

« fameux maillot de soie noire » qui fit sa célébrité. [00:44:00] Lors d'une nouvelle séance de thérapie, René raconte qu'il est sujet à de terribles crises d'angoisse, en particulier au réveil. L'analyste n'est pas étonnée car René refoule trop. Elle le fait parler du film *Irma Vep* qu'il a tourné bien des années plus tôt ; quelques extraits du film de 1996 s'intercalent. René évoque Jade, le mariage qui aura duré cinq ans et sa souffrance d'avoir été abandonné. L'analyste remarque qu'il n'est pas étonnant que René soit sujet aux angoisses. [00:47:44] La fin de l'épisode est consacrée au tournage d'une nouvelle capture de Philippe Guérande, cette fois par la bande de Moreno : le journaliste est attrapé à sa fenêtre au moyen du cerceau évidé d'un filet à papillon et promptement placé dans une malle en osier. Le sadisme de René à l'endroit d'Edmond domine tout le passage qui se termine par la chute brutale de la malle en osier (dont Edmond a réintroduit l'habitable) dans les escaliers de Montmartre. L'acteur est vivant mais s'évanouit. [00:54:45] L'orage gronde et le visage géant d'Irma Vep emplit le ciel de Paris.

Analyse et pistes : le résumé comportait délibérément certains éléments d'analyse car le système de la série est clairement établi au cours de ce

troisième épisode. La fragilité des protagonistes est ici au cœur du propos et elle apparaît toujours dans l'interlocution. En dépit de son côté farcesque et provocateur, Gottfried énonce toujours des vérités et ce qu'il dit à Mira au sujet de sa naïveté replonge l'actrice dans le doute – on retrouve les mêmes plans de tristesse et d'angoisse sur la jeune femme (cf. épisode 1). De la même manière, l'analyste de René guide le cinéaste (et le spectateur à sa suite) au cœur de la crise. Ses angoisses récurrentes sont évidemment liées à la réactivation d'un traumatisme : la série est le *remake* d'un film tourné des années plus tôt avec une actrice chinoise qui deviendra sa femme pendant cinq ans. La séparation a été de son fait à elle. Olivier Assayas aborde franchement un sujet délicat, celui de sa vie avec Maggie Cheung, lors de l'entretien filmé. Le cinéaste a été très clair sur ses intentions, tout le projet est lié aussi au retour d'Irma, c'est-à-dire de Maggie (voir la séquence de l'interview d'Olivier Assayas « Entre récit autobiographique et travail de deuil »). Et même si ce n'est qu'un fantasme, il s'agissait d'être à sa hauteur et de le mettre en scène. Les passages cités du film sont intéressants : les premiers moments montrent la doublure de Maggie Cheung en train d'évoluer sur les toits (le film de 1996 indique qu'il s'agit d'une cascadeuse, à qui on donne des indications). La deuxième série d'extraits s'attarde en particulier sur la beauté saisissante de l'actrice à visage découvert et en costume d'Irma sous la pluie. L'hommage à l'actrice et à la femme aimée est incontestable. Le propos devient incontestablement personnel et Assayas le tempère en quelque façon de deux manières différentes : en s'attardant de nouveau sur la vie de Mira ; en conservant au film le ton de la comédie. Gottfried a encouragé les retrouvailles de Mira et d'Eamonn, et la jeune femme va se confronter à son passé. S'il est plus proche dans le temps, sa réactivation rime avec l'angoisse de René : l'un et l'autre doivent affronter, réellement ou fantasmatiquement, un ex-mari ou une ancienne épouse. Le parallèle est proposé avec beaucoup de doigté mais il est difficile de ne pas le remarquer, d'autant que la série est avant tout l'histoire de René et d'Irma, jusqu'au tout dernier plan de l'épisode 8. La scène avec Eamonn est empreinte de nostalgie et de regret. Cette tonalité affective l'emporte sur la décision en apparence irrévocable de Mira, ce qui appellera une seconde rencontre où les anciens époux passeront la nuit ensemble ; et ce n'est qu'en devenant plus tard dans la série une Irma passe-muraille que Mira se fera enfin une raison et tirera un trait définitif sur cette affaire.

Le personnage de Gottfried est central dans l'épisode. Dépendant au crack et en même temps parfaitement lucide, provocateur à souhait avec l'équipe de tournage ou dans son interview, il sert de boussole narrative. Le début de l'épisode voit Zoé et Mira renoncer à un bon concert pour apporter sa drogue à Gottfried et finalement rejoindre la bande du tournage à Montreuil. L'hôtesse, Ondine, est interprétée par Nathalie Richard, actrice qui tenait le rôle beaucoup plus central de Zoé dans le film de 1996. Elle est dans la série l'équivalent de Bulle Ogier dans le film – une charmante hôtesse un peu « high » – mais le rôle est moins développé : le coup de cœur de Zoé pour l'actrice, central dans la soirée chez Bulle Ogier dans le film, n'a pas la même importance dans la série où d'autres personnages occupent le devant de la scène. À commencer par Gottfried, roi de la défonce, qui se laisse aller dans le jardin d'Ondine (ou sur une voiture de la production le lendemain). La soirée à Montreuil installe de façon beaucoup plus délibérée qu'auparavant l'espace de la conversation. Celle-ci est très animée et concerne la création audiovisuelle et cinématographique au temps des plateformes, et c'est une nouvelle fois Gottfried qui sait trouver la tangente avec son apologie de Sue Ellen dans *Dallas* et une référence intéressante à Rainer Werner Fassbinder, le cinéaste allemand étant aussi un amateur de cette très commerciale série américaine. Gottfried se révèle à cet égard un frère situationniste d'Assayas, par sa volonté de mêler le *high* et le *low*, la haute culture et le populaire. Même scandaleux, notamment avec les jeunes critiques, il ouvre sans cesse l'espace de la vérité, qui est l'enjeu du film. Sa recherche n'est pas exempte d'autodestruction dans le cas de l'acteur allemand. Mais son art du court-circuit touche souvent plus juste que de vaines arguties.

Le sadisme de René à l'endroit d'Edmond est pour tout dire remarquable dans cet épisode. Il va évidemment trop loin et l'épisode 3 se termine par un vrai *cliffhanger* : l'acteur a-t-il survécu à sa chute ? Le suspense est d'autant plus grand que l'apparition du visage géant d'Irma dans le ciel de Paris – on rappellera la tradition iconique du *Diable à Paris* (voir page 25) – paraît orienter le spectateur vers un scénario d'emprise où des forces du mal se déchaîneraient. Tout rentrera dans l'ordre, du moins pour Edmond, à l'épisode 4, mais le trouble est réel. René Vidal a démontré sa fragilité et l'on sait qu'il est coutumier de tels excès qui peuvent tout de même connaître une issue fatale. Il s'agit ainsi d'un moment-charnière, et il n'est certainement pas indifférent qu'il précède de peu – dans ce film – la réapparition de Jade.

BIBLIOGRAPHIE

Conversation avec Bergman,
en collaboration
avec Stig Björkman,
Cahiers du cinéma, 1990.

Éloge de Kenneth Anger,
Cahiers du cinéma,
coll. « Auteur », 1999.

*Une adolescence
dans l'après-Mai*.
Lettre à Alice Debord, Cahiers
du cinéma, 2005.

Présences. Écrits sur le cinéma,
préface de Laurence Schifano,
Gallimard, 2009.

Olivier Assayas
et Jean-Michel Frodon,
Assayas par Assayas, entretiens,
Stock, 2014.

L'eau froide, scénario,
LettMotif, coll. « Scénars »,
2016.

LA 82
(avec Raymond Depardon),
Seuil, 2019.

FILMOGRAPHIE

Désordre (1986)

L'Enfant de l'hiver (1989)

Paris s'éveille (1991)

L'Eau froide (1994)

Irma Vep (1996)

Fin août, début septembre (1998)

Les Destinées sentimentales
(2000)

Demonlover (2002)

Clean (2004)

Boarding Gate (2007)

L'Heure d'été (2008)

Carlos (2010) – NB :
Au cinéma
le film a été présenté
sous le titre *Le Prix du Chacal*

Après mai (2012)

Sils Maria (2014)

Personal Shopper (2016)

Doubles Vies (2019)

Hors du temps (2024)

Le Mage du Kremlin
(en préparation)

FICHE TECHNIQUE DE LA SÉRIE IRMA VEP

Une mini-série HBO écrite
et réalisée par Olivier Assayas
(France-États-Unis)

Produite par A24 Television,
The Reasonable Bunch,
Little Lamb, Vortex Sutra

Nombre d'épisodes : 8

Durée des épisodes : 46-56 min

Diffusion originale :
HBO (États-Unis) et OCS City
(France) : du 5 juin
au 25 juillet 2022.

Distribution : Warner Bros.
Television Production

Direction de la photographie :
Yorick Le Saux et Denis Lenoir

Montage : Marion Monnier

Musique : Thurston Moore
(et nombreuses musiques
additionnelles)

Production : Jes Anderson

Production déléguée :
Olivier Assayas, Alicia
Vikander, Ravi Nandan,
Hallie Sekoff, Stuart Manashil,
Kevin Turen, Ashley Levinson,
Sam Levinson, Sylvie Barthet,
Daniel Delume

DISTRIBUTION

Alicia Vikander : Mira Harberg
(et Musidora
pour les épisodes 5 et 6)

Vincent Macaigne : René Vidal
(et Louis Feuillade
pour les épisodes 5 et 6)

Adria Arjona : Laurie

Jeanne Balibar : Zoé

Nora Hamzawi : Clara

Vincent Lacoste :
Edmond Lagrange

Hyppolite Girardot :
Robert Danjou
(et Jean Ayme pour l'épisode 5)

Devon Ross : Regina

Byron Bowers : Herman

Lars Eidinger :
Gottfried von Shack
(et Fernand Hermann
pour l'épisode 6)

Antoine Reinartz : Jérémie

Tom Sturridge : Eamonn

Pascal Gregory :
Gautier de la Parcheminerie

Dominique Reymond :
la thérapeute de René Vidal

Carrie Brownstein : Zelda

Fala Chen : Cynthia Keng

Sigrid Bouaziz : Séverine

Vivian Wu : Jade Lee

Lou Lampros : Galatée
(et Louise Lagrange
pour l'épisode 8)

Angelin Preljocaj :
le chorégraphe

Valérie Bonneton :
Michèle, chargée de relations
publiques française de Mira

Nathalie Richard : Ondine

Denis Podalydès :
le préfet de police

Calypso Valois :
la petite amie
d'Edmond Lagrange

Jérôme Commandeur : Angus

Alexandre Steiger : Jules

Élizabeth Mazeu :
Musidora en 1947

Jean-Luc Vincent :
l'interviewer en 1947

Stéphane Roger :
l'agent de René

Bertrand Pazos : Sacha Guitry

Kristen Stewart : Lianna

Melodie Richard : Aurélia

Maud Wyler : Rebekah

Jean-Christophe Folly :
le professeur d'art
dramatique

Jess Liaudin : Satanás