

BIZIBI PRÉSENTE



**SANDRINE
KIBERLAIN**

**VINCENT
LACOSTE**

LE PARFUM VERT

**UN FILM DE
NICOLAS PARISER**

Durée : 1h41

DISTRIBUTION

DIAPHANA DISTRIBUTION
(en co-distribution avec ORANGE STUDIO)
155, rue du faubourg St Antoine, 75011 Paris
Tél. : 01 53 46 66 66
diaphana@diaphana.fr

PRESSE

André-Paul Ricci, Tony Arnoux et Pablo Garcia-Fons
6, rue de la Victoire 75 009 Paris
Tél. : 01 48 74 84 54
andreypaul@ricci-arnoux.fr /
tony@ricchi-arnoux.fr / pablo@ricci-arnoux.fr

Matériel de presse disponible sur www.diaphana.fr





SYNOPSIS

En pleine représentation, devant un public médusé, un comédien de la Comédie-Française est assassiné par empoisonnement. Martin un des comédiens de la troupe, témoin direct de cet assassinat est bientôt soupçonné par la police et pourchassé par la mystérieuse organisation qui a commandité le meurtre. Aidé par une dessinatrice de bandes dessinées, Claire, Martin cherchera à élucider le mystère de cette mort violente au cours d'un voyage très mouvementé en Europe.

ENTRETIEN AVEC NICOLAS PARISER

Qu'est-ce qui a motivé l'écriture du *Parfum vert* ?

Cela a commencé lorsque je me suis replongé dans la lecture des albums de Tintin, que j'avais déjà lus à plusieurs périodes importantes de ma vie. En les relisant, j'ai arrêté d'envisager les « Tintin » comme un corpus uniforme pour les voir comme une suite de livres inégaux avec certains que j'aimais énormément, d'autres qui m'indifféraient et certains que je détestais franchement... J'ai réalisé que ceux qui me touchaient le plus étaient les Tintin des années 30. Ils ont pour particularité d'avoir une veine comique avec un fond politique, voire géopolitique, qui se nourrit de l'actualité de ces années-là. Surtout, en relisant *Le Sceptre d'Ottokar* (1939), j'ai beaucoup pensé à *Une femme disparaît* (1938, Alfred Hitchcock). Ce sont deux œuvres qui révèlent une véritable inquiétude quant à la marche du monde, une angoisse liée aux événements européens. Je me suis alors demandé si Hergé connaissait Hitchcock. Renseignements pris, j'ai cru comprendre que oui, mais l'inverse n'était sans doute pas possible : à l'époque, Tintin était un phénomène belgo-belge.

Il y avait donc le désir de faire se rencontrer Hergé et Hitchcock ?

Cela a d'abord pris la forme d'une lubie dans mes conversations. Puis en attendant Fabrice Luchini pour tourner *Alice et le maire*, j'ai étudié pendant des mois la structure des films anglais de Hitchcock et j'ai imaginé un projet qui en aurait été un pastiche, déjà avec Vincent Lacoste dans le rôle principal. Cela se passait en Angleterre en juin 1939 mais je ne suis pas parvenu à trouver une nécessité à cet exercice de style et puis le film était atrocement cher. J'ai donc abandonné ce projet mais une idée graphique persistait : celle de Vincent Lacoste en Michael Redgrave dans *Une femme disparaît* ou en Derrick de Marney dans *Jeune et Innocent* (1937). J'avais du mal à me défaire de cette image de Vincent Lacoste en tweed, pantalon golf, en train de courir dans la campagne anglaise.

Qu'est-ce qui a permis au projet de s'émanciper du pur exercice de style ?

Au bout d'un moment je me suis fait la réflexion qu'il y avait quelque chose de caractéristique chez Hitchcock et Hergé : dans les années 30 leurs œuvres parlent de la montée du fascisme et du nationalisme mais sans jamais évoquer la question de l'antisémitisme. Ce sont deux artistes catholiques qui pressentent la déflagration future en ne voyant simplement pas ce problème.

En fait, pour Hergé c'est un peu inexact et surtout très accablant : il y a des Juifs dans ses albums mais ce sont presque toujours des caricatures antisémites. Chez Hitchcock, à ma connaissance, il n'y a pas de Juifs du tout. Après avoir identifié ce point aveugle, je me suis demandé ce que cela donnerait de mettre des personnages juifs au milieu d'un récit d'espionnage de type « hitchcocko-hergéen ». Le projet trouvait sa nécessité avec cette idée : plonger deux personnages juifs dans l'Europe tourmentée du XXI^{ème} siècle. Je voulais essayer de filmer l'Europe comme un territoire qui, historiquement et politiquement, existe et qui n'est pas juste une lubie de néo-libéraux post démocratiques.

Entremêler Hitchcock et Hergé m'offrait un point de départ : la comédie d'espionnage. Et cela m'intéressait de « mettre le paquet » sur ces codes-là. Puis, au fur et à mesure que le récit se déploie, il fallait m'en éloigner, que ces références ne soient plus du tout le moteur de la fiction. Il fallait dévier vers le motif central, qui est l'angoisse physique des Juifs en Europe, encore présente aujourd'hui. Filmer l'Europe c'est filmer un territoire plus que jamais hanté par le fascisme et l'antisémitisme.



Comment avez-vous construit l'histoire du film ?

Il fallait que je trouve un équilibre entre l'aspect volontairement fantaisiste de l'intrigue d'espionnage et le sérieux du propos. Alors j'ai beaucoup lu de bandes dessinées franco-belges, j'ai vu beaucoup de films anglais ou américains antinazis des années 30 et 40, j'ai laissé reposer comme on dit, et je me suis lancé.

J'avais envie d'une première partie très trépidante, où les héros filent à tout allure dans un grand nombre de décors tout en enquêtant et en se séduisant. Il était aussi important de construire l'intrigue en termes d'actions qu'en termes de décors. Et puis je voulais une dernière partie qui serait une très grande scène (avec une durée ample, beaucoup de monde, etc.) dans un théâtre où plusieurs actions ont lieu en parallèle. Je n'aime pas beaucoup le théâtre dans la vie mais c'est quelque chose qui me bouleverse au cinéma alors j'ai conçu cette dernière scène dans un théâtre à Budapest où les héros doivent découvrir qui est le traître et comment celui-ci doit communiquer avec le chef de l'organisation criminelle « Le Parfum vert ».

Au-delà de l'histoire, je voulais trouver un ton particulier. Je voulais que les scènes sombres soient traitées sans ironie mais que les moments drôles soient de vrais moments de comédie. Je ne suis jamais allé aussi loin dans le mélange des tons qui est quelque chose que j'aime beaucoup au cinéma. Il y a pas mal de morts dans le film et en même temps le couple du film est très nettement un couple de comédie. Vincent Lacoste tombe, se relève, est pris de panique, etc. Bref, il est très souvent dans un registre franchement drôle quant à Sandrine, elle a quelque chose de la puissance comique de Katharine Hepburn ou de Diane Keaton.

On pense à la scène dans le train, où Martin fait une crise d'angoisse lorsque le train s'arrête à la gare de Nuremberg, un « gag » qui aurait pu être signé Woody Allen. On sent que le récit court à toute vitesse car s'il ralentit, l'angoisse qui le sous-tend apparaît.

Je voulais filmer deux séquences de train mais que le sens du mot « train » change d'une scène à l'autre. On passe de *Une femme disparaît* à quelque chose de beaucoup moins drôle et léger. Pour moi, la seconde scène du train est une scène à la Philip K. Dick, comme si nos héros se retrouvaient subitement en 1942. On retrouve aussi cette angoisse chez la mère du personnage

de Sandrine Kiberlain qui veut toujours savoir où sa fille est – c'est l'angoisse de la mère juive qui a littéralement peur de perdre son enfant.

Le film semble jongler avec des strates de temps un peu indémêlables, on se demande parfois où on est et à quelle époque, notamment lorsqu'on se concentre sur les costumes.

Je ne voulais surtout pas faire un film retro, et en même temps je n'aime pas les films ultracontemporains, je trouve qu'en général ils passent totalement à côté de leur époque. Pialat disait à propos de Van Gogh que, ce qui est compliqué dans un film historique qui se passe en 1890 c'est qu'il y a des gens qui sont encore habillés comme en 1860 - il faut forcément mêler les strates de temps, une époque n'est jamais homogène. Et là, comme le film parle du rapport de personnages contemporains aux soixante-dix dernières années, je voulais que toutes les strates de temps soient tangibles.

Vincent Lacoste est habillé avec des vêtements d'aujourd'hui mais qui peuvent évoquer les années 30-40. En fait, il est un peu habillé comme Tintin. Je voulais que Sandrine Kiberlain soit habillée comme Corto Maltese (avec une pointe de Capitaine Haddock). Sur l'aspect purement visuel, je tenais absolument à travailler en 35mm parce que je déteste l'aspect immatériel et froid du numérique. Et puis une de mes références plastiques c'était la planche de BD franco-belge qui, comme le 35mm, a une matérialité forte, je veux dire on y sent le trait, le poids de l'encre, du papier... J'envoyais des planches au décorateur, à la costumière. Je ne voulais pas copier mais que l'inspiration soit forte : il y a même à un moment donné où l'on voit un type habillé en Spirou mais je tenais toutefois à ce que toutes ces références soient plus ou moins subliminales.

En vous écoutant, on se dit aussi que le film a une dimension très enfantine.

C'est vrai que c'est mon premier long-métrage qui est vraiment connecté à mon enfance, dans la mesure où je pense être devenu cinéphile par adhésion à ce type de récits, le film d'espionnage amusant. Quand j'étais enfant, je considérais que le récit parfait c'était *Les 39 marches* (1935, Alfred Hitchcock) et je rêvais de rencontrer ma femme lors d'une aventure trépidante, pleine de dangers. C'est un film que j'ai fait pour celui que j'étais à 10 ans.

D'ailleurs c'est aussi cet aspect qui m'a convaincu qu'on pouvait faire un film en France dans cette veine : Philippe De Broca et Jean-Paul Rappeneau s'y sont essayés avec succès et *L'homme de Rio* et *Les mariés de l'an 2* sont pratiquement les premiers films que j'ai vus, enfant, qui n'étaient pas des dessins animés.

Le décor insufflé à la mise en scène sa dynamique. Ce n'est pas juste un « décor ».

Pour moi, parler de mise en scène, c'est avant tout parler du rapport aux acteurs, comment on les filme, et du rapport aux décors. Chabrol dit que la mise en scène c'est en grande partie le casting du film, j'ajouterais que ce sont aussi beaucoup les repérages et le choix des décors parce que ce sont eux qui vont construire la mise en espace du film. Pour un film comme celui-ci, qui n'est pas quotidien, je voulais vraiment trouver des décors qu'on voit rarement dans le cinéma français.

On sent d'ailleurs que par rapport à vos deux précédents films, il y a une envie d'être encore un peu plus ambitieux formellement.

Pour *Alice et le Maire* et *Le Grand Jeu* il y avait une volonté de réalisme, de cohérence et – je ne sais pas le dire autrement – d'une certaine « mesure ». Là il y a une dimension propre à la bande dessinée et au cinéma de divertissement de voir ou faire « plus » : plus grand, avec plus de monde, qu'il se passe plus de choses en même temps.

Pour autant la mise en scène ne doit pas être, à mes yeux, un fétichisme du mouvement d'appareil ou de la beauté plastique pour elle-même. Si la caméra bouge ou si c'est beau, il ne faut pas que ça se voie. Je continue d'essayer d'aller au plus simple, que ce soit en termes de cadre, de découpage ou de nombre de plans. Donc quand je me dis « tiens j'ai envie de faire un film qui sera plus ambitieux en termes de mise en scène », cela veut simplement dire que je vais filmer plus de décors, plus de monde, plus de mouvements, plus d'événements. Je voulais aussi, avec Sébastien Buchmann, mon chef opérateur, faire une photo plus stylisée, plus travaillée.

On pourrait interpréter toute votre introduction comme un désir de faire entrer Hitchcock à la Comédie Française : il fait désormais partie du répertoire...

J'ai l'impression qu'Hitchcock a une notoriété supérieure à celle du cinéma lui-même. D'une manière ou d'une autre, tout le monde connaît sa tête et ses films, même ceux qui ne les ont pas vus. C'est un peu comme les Beatles. Ce qui n'est pas le cas, par exemple de Jacques Tourneur ou de Fritz Lang.

Citer aussi littéralement Hitchcock c'est finalement le contraire d'un choix cinéophile ou élitiste. Au fond, c'est comme si j'avais décidé de faire un film en Italie, là j'ai fait un film « en Hitchcockie ». Il est tellement connu que c'est presque devenu un lieu, le lieu où se passe *Le Parfum vert*. On est au-delà et en-deça de l'hommage. Et d'une certaine manière c'est pareil pour Hergé. On n'est pas dans le clin d'œil, je filme un lieu, simplement c'est un lieu imaginaire, inspiré par de grands artistes populaires.

On sent un désir très affirmé de faire un « film européen ».

Oui. Il y a eu dans les années 90, à l'époque de Maastricht, l'idée de faire des films européens. On se moquait un peu d'eux, on appelait ça des « euro-puddings », c'est vrai que souvent, ils n'étaient pas très bons.

Plus sérieusement, je vois aussi *Le Parfum vert* comme la continuité d'*Alice et le maire* qui parlait de l'effondrement de la France comme nation démocratique. La question que je me suis posé c'est : qu'est-ce qui se passe quand les citoyens sont méfiants envers la démocratie et que la gauche disparaît peu à peu comme modalité d'existence rationnelle et juste ? Eh bien je me dis que quand tout cela disparaît, c'est la guerre.

Or, la guerre c'est un sujet qu'on ne peut pas traiter dans un seul pays donc il faut faire un film à l'échelle d'un continent. Plus concrètement, faire un film européen cela consistait pour moi à filmer des trains qui traversent des frontières, filmer dans plusieurs pays... Je me disais que si c'était réussi ça ne ressemblerait pas à un film français. Et oui, en voulant faire un film européen il y a, forcément, une volonté politique.

On peut aussi y voir une suite ou un film jumeau du *Grand Jeu*, car vous traitez de nouveau le motif du complot. Est-ce que c'est une structure pour les nostalgiques des grands récits ?

J'aime beaucoup les récits de complots. Malheureusement entre Balzac ou Pynchon et le conspirationnisme qui est la forme que prend aujourd'hui l'idéologie fasciste et antisémite il y a un monde. Il faut donc traiter de ce sujet avec soin, et de manière sans doute plus méticuleuse qu'à l'époque du *Grand jeu*.

En faisant un film européen, faites-vous un film pro-européen ?

L'expression « pro-européen » est tellement galvaudée, récupérée par les néo-libéraux, que je ne peux pas dire ça, ça n'a pas de sens. Et puis je ne fais pas de films engagés, de toute façon ça n'existe pas les films engagés, je crois qu'on ne filme que son inconscient donc un film engagé peut tout à fait dire le contraire de ce qu'il semble dire (il y a beaucoup d'exemples de ça dans l'histoire du cinéma). Disons que je n'ai pas beaucoup de sympathie pour les nationalistes ou les souverainistes comme on les appelle aujourd'hui mais je ne sais pas si c'est le « sens » du film. Pour le dire autrement, je pense que l'Europe existe au moins autant que la France, l'Allemagne ou la Tchéquie.

Je pense que pour comprendre le rapport à l'Europe du film, il faut aussi garder en tête le rapport de l'Europe au fait juif. Pendant des siècles, les Juifs nés entre mettons Strasbourg et Moscou ont parlé la même langue européenne sur tout le continent, le Yiddish. Il y a de nombreux juifs qui ont changé de nationalité dix fois au cours du XXème siècle : ils étaient russes, puis polonais, puis tchécoslovaques pendant trois semaines, puis redevenaient polonais, etc. Donc, mon premier constat était le suivant : non l'Europe n'est pas un truc de technocrates bruxellois, c'est aussi une histoire juive.

Je pense que à partir du moment où on parle de la résurgence des nationalismes, de l'antisémitisme et des tendances autoritaires de certains pays, l'échelle européenne devient la bonne. Les sujets charriés par *Le Parfum vert* se traitent sur une échelle européenne.

Le dernier plan fait très fin d'un album de Tintin qui appellerait une suite...

Je joue avec le code du divertissement et donc, oui, ce plan appelle un deuxième album ou un deuxième film. Mais comme j'ai de plus en plus de mal avec les séries télévisées, je m'empresse de ne pas réaliser cette suite. Le dernier plan dit que la menace est endormie mais reste présente. J'essaie de traiter l'Anthracite comme la valise d'*En Quatrième vitesse* (1955, Robert Aldrich) : c'est un objet radioactif. Je ne voulais pas que ça se termine bien, car ce n'est vraiment pas le moment, et en même temps, les comédies d'espionnage ne finissent jamais mal.



BIOGRAPHIE

Au début des années 2000, Nicolas Pariser est assistant de Pierre Rissient et critique de cinéma pour le magazine Sofa. Entre 2008 et 2013, il réalise trois courts métrages, dont *La République*, qui obtient le prix Jean-Vigo en 2010. Son premier long métrage, *Le Grand Jeu*, est distingué par le prix Louis-Delluc du premier film en 2015. *Alice et le Maire*, son deuxième long métrage, est sélectionné à la Quinzaine des Réalistes en 2019 et obtient le Label Europa Cinemas. Le film est un succès critique et public.

FILMOGRAPHIE

2022 : *Le Parfum Vert*
2021 : *En Thérapie* (série – 7 épisodes)
2019 : *Alice et le Maire*
2015 : *Le Grand Jeu*
2013 : *Agit Pop* (court-métrage)
2009 : *La République* (court-métrage)
2008 : *Le jour où Ségolène a gagné*
(court-métrage)

LISTE ARTISTIQUE

Claire	Sandrine KIBERLAIN
Martin	Vincent LACOSTE
Hartz	Rüdiger VOGLER
Louise	Léonie SIMAGA
Aimé	Arieh WORTHALTER
Caroline	Jenna THIAM
Père dans le train	Alexandre STEIGER
Carla	Lucie GALLO
Vlad	Pascal RÉNÉRIC
Fanch	Thomas CHABROL

LISTE TECHNIQUE

Scénario et réalisation	Nicolas PARISER
Producteur	Emmanuel AGNERAY
Première assistante mise en scène	Valérie ROUCHER
Son	Fabrice OSINSKI, Jérémy HASSID, Alek GOOSE
Costumes	Nathalie RAOUL
Décors	Florian SANSON
Directeur de production	Sébastien AUTRET
Image	Sébastien BUCHMANN
Montage	Christel DEWYNTER
Musique	Benjamin ESDRAFFO
Maquillage	Christophe OLIVEIRA
Coiffure	Frédéric SOUQUET
Co-producteurs	Versus PRODUCTION

Partenaires Financiers :

France 2 Cinéma, France Télévisions, Canal+, Cine+, La Région-Ile-de-France, Indéfims 10, Cofimage 33, Cofinova 18, SG Image 2020, Palatine Etoile 19, Cinventure 7, RTBF (Télévision Belge), Proximus, Voo et Be Tv, Inver Tax Shelter.