Cristian Mungiu

« Le cinéma ne devrait même pas être moral ! »

Son nouveau film, *R.M.N.* (en salles le 19 octobre), a été l'un des chocs du dernier Festival de Cannes. Soit l'histoire vraie d'un village roumain où l'embauche de travailleurs sri lankais va déchaîner la violence xénophobe de ses habitants. Bien plus qu'un fait divers mis en images, *R.M.N.* est une chronique noire sur la montée du populisme en Europe. Plus que jamais exigeant et droit dans ses bottes, Cristian Mungiu revient sur son parcours sans faute. Au menu : passion VHS, journalisme, mondialisation et crise du cinéma d'auteur.

PAR **MAUD LE REST** ET **DAVID ALEXANDER CASSAN** - PHOTOS : **MARIE ROUGE**

Votre grande sœur, Alina Mungiu-Pippidi, est journaliste, universitaire et militante de premier plan. Comment est-ce que vous, vous avez choisi le cinéma ?
Ma sœur a fait carrière dans le journalisme, mais aujourd'hui, elle a sûrement le job le plus bizarre du monde : elle est « professeure de démocratie » dans une université de Berlin, où elle essaie encore de faire fonctionner le monde selon des principes rationnels et méritocratiques. À son âge, elle continue de croire qu'elle va changer le monde en mieux… Pour répondre à votre question, il faut retourner dans les années 80. On vivait sous le communisme et il fallait trouver un moyen de survivre. Pour ma sœur, ça voulait dire faire médecine, sauf que je n'étais pas assez bon et que je fais partie du baby-boom d'après 1968 – conséquence directe de l'interdiction de l'avortement décrétée par Ceaușescu en 1966 et qu'on voit à l'œuvre dans *4 mois, 3 semaines et 2 jours*. Quand je suis allé à l'école, à 7 ans, on était 42 par classe et il y avait sept Cristian dans la mienne ! C'était une lutte constante pour se faire remarquer en tant qu'individu. Quand j'étais au lycée, il fallait rentrer dans n'importe quelle université pour ne surtout pas intégrer l'armée. Je raconte tout ça parce qu'il existe une tendance à sur-simplifier le passé, à faire croire qu'on a tous vécu dans *Cinema Paradiso*…

Le cinéma, c'était déjà important pour vous ?
J'espérais devenir un genre de *storyteller* et j'ai longtemps cru que ce serait par l'écriture. Mais à l'université, je disais à tout le monde que je voulais faire du cinéma parce que c'était un rêve qui, à l'époque, me semblait plus cool que l'écriture. D'autant que les années 80 étaient l'époque de la *VHS-mania* en Roumanie et que j'avais passé mon temps, entre 14 et 18 ans, à regarder, montrer, traduire des films pour échapper à la réalité. Mais cette envie venait surtout des films que l'on voyait dans les cinémas, en particulier des films roumains. À cause de la censure, ces films étaient très étranges. Ils montraient des gens qui nous ressemblaient, qui parlaient comme nous, mais rien ne se passait comme dans la réalité. En tant que génération, nous avons développé une forme de réaction à ce genre de cinéma – j'ai toujours su que si je devais écrire un dialogue, ça ressemblerait à la façon dont parlent les gens autour de moi plutôt qu'aux films que l'on voyait à l'époque. C'est ce qui explique, à mon sens, le réalisme de ce que les critiques appellent la « nouvelle vague roumaine ».

Si vous regardiez des VHS à 14 ans pour *« échapper à la réalité »*, pourquoi le cinéma et pas les livres, le sport ou la musique ?
On lisait aussi énormément, mais ce n'était pas nouveau. Regarder des films quand on voulait, grâce à un appareil qu'on pouvait manipuler soi-même, ça c'était quelque chose ! L'Institut culturel français de Iași avait récupéré un (énorme) magnétoscope et organisait des projections. La première fois que j'ai vu une VHS, c'était un long ballet représentant la formation de l'ADN suivi d'un concert de Marie Laforêt. On s'est vite ennuyés, mais c'était déjà un miracle en soi… Petit à petit, c'est devenu un passe-temps et tout le monde s'échangeait des VHS pirates. Il existe d'ailleurs un documentaire à propos d'une dame qui traduisait tous ces films *(Irina Margareta Nistor dans le documentaire* Chuck Norris vs Communism, *ndlr)*. Je me souviens d'une discussion avec des membres de l'Académie des Oscars : cette dame était l'une des rares choses qu'ils connaissaient à propos de la Roumanie, parce qu'ils avaient l'impression que le communisme s'était effondré à cause de ces films – ce qui n'est pas vrai, évidemment.

À la chute du communisme, en 1989, tout a changé ?
Oui, je me suis demandé : *« Et maintenant ? Quelle est ton excuse ? » (Pour ne pas faire de films)*. Bon, j'ai un peu attendu parce que je travaillais dans la presse, à l'époque, tout en donnant des cours d'anglais à de jeunes enfants. J'avais 17 ou 18 ans quand ma sœur m'a emmené dans les locaux du mensuel des étudiants de l'université de Iași pour lequel elle travaillait, et ça a été une super expérience parce que j'y ai rencontré des gens avec qui on pouvait parler de littérature, de politique, de cinéma, de n'importe quoi. Je m'y suis créé un style que j'utilise encore aujourd'hui pour mes scénarios, parce que j'y ai appris la limpidité d'une info : comprendre ce qui est arrivé, à qui, où, et comment.

Au début des années 90, vous intégrez l'École de cinéma de Bucarest ; un « passage à l'acte » plus difficile que prévu ?
L'examen était très difficile, il y avait 150 ou 200 candidats pour sept places. La première fois que j'ai passé l'examen, ils m'ont convoqué le matin même pour passer un des tests intermédiaires alors que j'étais dans ma ville natale, à 400 kilomètres… J'ai fait le trajet pour rien et un an plus tard, j'ai entendu un membre du jury dire : *« Oh ! c'est le gars qu'on a oublié de prévenir l'an dernier. »* Finalement, j'ai été pris, mais je me suis vite rendu compte que tout était très théorique. J'étais plus vieux que mes camarades et j'avais déjà fait des études. Puisque l'État ne payait pas pour deux diplômes, il fallait que je travaille. Je voulais être l'assistant réalisateur de Lucian Pintilie… Je n'y suis pas arrivé, mais sa société de production s'occupait de films étrangers tournés en Roumanie comme *Capitaine Conan*, de Bertrand Tavernier. Ça a été une espèce de deuxième école. Quand j'ai été diplômé, une loi régulant le cinéma roumain a été promulguée en prenant pour modèle le CNC français. Un producteur est venu à l'école chercher des scénarios de courts métrages. J'en avais trois sous la main, et j'ai réussi à obtenir tous les financements alloués par notre équivalent du CNC pendant les deux années qui ont suivi mon diplôme.

« QUAND JE SUIS ALLÉ À L'ÉCOLE, ON ÉTAIT 42 PAR CLASSE ET IL Y AVAIT SEPT CRISTIAN DANS LA MIENNE ! »

R.M.N.

Après ça, je me sentais prêt à passer au long métrage.

Vous êtes resté en contact avec Tavernier après *Capitaine Conan* ?
Au début, j'étais ce qu'on appelle un *stagiaire* en français, mais à mesure qu'avançait le tournage, je suis devenu second assistant réalisateur. Des années plus tard, je l'ai invité en Roumanie pour célébrer les 20 ans du tournage. Il était très ému de revenir. Il se souvenait m'avoir remarqué dès le début et m'avoir invité à Paris pour que je continue la postproduction avec lui, ce qui n'est jamais arrivé ! C'était sa façon d'être fier de moi et je n'ai pas eu le cœur de le contredire. Il m'a envoyé tellement de messages quand j'ai remporté la Palme d'or, on s'est revus si souvent… Je me suis dit : *« Ok, juste pour lui, ça fera partie de ma biographie bidon. »*

Là où Tavernier, comme d'autres, a collaboré avec divers scénaristes, vous avez écrit tous les films que vous avez réalisés. Pourquoi ?
Parce que je n'ai pas trouvé quelqu'un qui écrive comme je le voudrais et qu'il y a quelque chose qui me plaît dans le processus. C'est là que je comprends comment construire mon récit. Il y a plein de façons de faire des films, mais il y a une logique interne à ma narration et j'ai besoin de respecter une structure, de progresser vers une signification que je veux que les gens saisissent. Je suis guidé par le conflit, par l'histoire, mais je dois faire attention à ce qu'elle passe par certains points cruciaux et qu'elle progresse pour parler de ce dont je veux que le film parle, et pas d'autre chose.

Est-ce que vous croyez en ce qu'en France, on a appelé la « politique des auteurs » ?
À l'école de cinéma, on a été élevés dans l'idée que la Nouvelle Vague française et les *Cahiers du cinéma* étaient une sorte de phare. On ne voulait pas être d'humbles réalisateurs fabriquant le film de quelqu'un d'autre mais des *auteurs*, avoir un *point de vue*. Non seulement sur la vie, mais aussi sur le cinéma. Ce n'est pas très démocratique, parce que beaucoup de gens travaillent sur un film, mais les décisions les plus importantes, je dois les

prendre au début : l'histoire, les thèmes, la structure, la façon dont je vais filmer… Ensuite sur le plateau, je n'improvise pas et je ne demande pas aux gens : *« Qu'est-ce que tu en penses ? Qu'est-ce que tu ferais, là ? »* Maintenant, on doit se demander s'il reste un public pour ce genre de cinéma.

Êtes-vous de ceux qui pensent que Netflix et les plateformes vont « tuer » le cinéma ?
On ne peut arrêter la façon dont les choses avancent : on ne peut pas se battre contre les plateformes de streaming ! Après, bien sûr que je fais partie de la génération qui recommande de regarder les films au cinéma. Ce qui compte, c'est qu'on trouve un système dans lequel ces deux façons de produire, qui sont cousines de toute façon, se soutiennent l'une l'autre… L'autre problème, c'est qu'en Europe, on consacre beaucoup de temps ou de ressources à produire des films, et beaucoup moins à les porter devant un public. De ce point de vue, on ne peut pas trop se plaindre de Netflix ou du streaming parce qu'au moins ils produisent des choses qui se vendent. Le vrai problème vient d'une forme d'éducation : si les enfants, après avoir regardé des Pixar ou des Disney dès l'âge de 3 ans, se mettent à regarder des vidéos hyper courtes sur TikTok ou ailleurs, ce sera très difficile de leur montrer des films des années 30 ou 60 quand ils auront 12, 14 ou 16 ans… J'ai rencontré des étudiants pour qui les années 80 ou même 2000 faisaient déjà partie de l'histoire du cinéma !

Comment expliquez-vous que la Roumanie soit passée de 400 salles de cinéma à moins de 10 avec l'effondrement du communisme ?
Parce que l'État n'avait pas d'argent pour payer l'eau chaude pendant l'hiver. Les canalisations ont fini par exploser ! Petit à petit, aller au cinéma est devenu glauque. Ensuite, il y a eu une forte pression immobilière parce qu'une fois que l'État a vendu tout ce qui lui appartenait, la dernière chose qu'il pouvait vendre et qui avait de la valeur immobilière, c'était les salles. Mais ce qui a complètement tué les cinémas, ça a été le passage du 35 mm au DCP… Ça coûtait très cher, et personne ne pouvait se le

permettre. Au final, on a perdu toutes nos salles. La nouvelle génération, elle, a découvert le cinéma dans les salles des grandes galeries commerciales, et c'est une expérience très différente… Aujourd'hui en Roumanie, environ 90 % des films projetés sont américains. Pour montrer son film, il faut organiser des projections spéciales…

Avec *R.M.N.*, vous partez d'un fait divers ayant eu lieu début 2020 dans le village de Ditrau, en Transylvanie, pour évoquer des problèmes plus universels…
J'essaie de comprendre de quoi parle ce fait divers : de l'état actuel du monde ? De nous, les gens ? Les histoires que je raconte sont complexes, même si elles peuvent parler à tout le monde. Ça peut paraître ambitieux dit comme ça, mais c'est ce dont j'ai besoin pour commencer à travailler. Les gens pensent toujours qu'un film roumain va parler de problèmes roumains. Alors oui, le film doit bien avoir un point d'ancrage, mais

ce qui s'y passe n'est pas un problème local : *R.M.N.* parle de nos relations interpersonnelles et des effets de la mondialisation. Nous avons organisé la première projection du film après Cannes à Ditrau. Mieux que ça : cette projection s'est tenue dans la salle où la longue conversation publique que l'on voit dans le film a eu lieu… Il y avait beaucoup de journalistes et tout le monde s'attendait à un scandale. Pourtant, ça ne s'est pas du tout passé comme ça. Une fois qu'on arrive là-bas et qu'on organise un « événement culturel », évidemment que ce n'est plus la même chose. Néanmoins, ça a aidé les habitants à voir que le film ne parlait pas d'eux. C'est pour ça que je voulais commencer par là : des gens qui n'ont pas d'expérience du cinéma ne comprennent pas forcément la différence entre un film inspiré par des événements réels et un documentaire qui raconte précisément ce qui leur est arrivé. C'était intéressant de recueillir leurs impressions, d'écouter ce qu'ils avaient à dire après la projection.

N'est-ce pas ironique qu'on envisage cette histoire comme strictement roumaine alors que les partis d'extrême droite multiplient les victoires électorales partout en Europe ?
C'est toujours plus facile de penser que le problème concerne uniquement les autres, mais comment peut-on penser que l'histoire de *R.M.N.* est « locale » quand on voit le discours qui a mené au Brexit, la montée de Marine Le Pen en France, les mouvements en Italie… Le problème, c'est que c'est difficile de parler librement de ces problèmes, en particulier dans les sociétés occidentales. D'ailleurs, c'est l'une des raisons qui m'ont donné envie de faire ce film – tester les limites de notre liberté d'expression lorsqu'il s'agit d'opinions politiquement incorrectes. Je suis très curieux de voir comment le film sera reçu hors de Roumanie parce que j'ai remarqué quelque chose de troublant, à Cannes : beaucoup de journalistes avaient du mal à me demander ce qu'ils voulaient, ils n'arrivaient pas à formuler leurs questions. Parce que les poser, c'était déjà dangereux. Ils voulaient m'écouter parler, parce que c'est ma responsabilité. Mais les journalistes sont également responsables des débats à générer parce que moi, je dois respecter l'intégrité des personnages, décrire les circonstances de leurs décisions… Ce n'est pas simple de cocher toutes ces cases sans transformer tout ça en un discours tout droit sorti d'une fac de sciences politiques.

***R.M.N.* parle aussi de l'Union européenne et des quotas qu'elle impose.**
Il y a une différence entre les jolies idées européennes et la façon dont on peut les mettre en place, ou dont elles sont déjà mises en place dans de petites communautés. Même si on veut penser que l'Europe est un rassemblement de personnes qui partagent les mêmes objectifs, il est essentiel de reconnaître qu'il existe des différences entre les citoyens, d'abord en termes de pauvreté, de moyens, d'aides sociales. Certaines idées venues de l'UE n'ont pas été assimilées par des gens qui vivent dans des communautés très traditionnelles, car elles nécessitent de changer la façon dont ils ont toujours vécu, et ils ont la sensation de ne pas avoir décidé ce changement. Pour moi, ce qui est important dans ce film, c'est de comprendre qu'avant de résoudre un problème comme celui-ci, il faut laisser les gens s'exprimer. Sinon, on ne saura jamais quel problème il faut résoudre ! Si l'on reste dans le politiquement correct et qu'on dit à ces gens : *« Non, ne dites pas ça, ce n'est pas bien ! »*, on ne saura jamais ce qu'ils pensent. Le politiquement correct est un processus qui a changé ce que les gens disent, pas leurs idées.

La tension dans *R.M.N.* culmine avec la longue conversation publique que vous évoquiez plus tôt, et qui ressemble à un morceau de bravoure : 17 minutes de plan-séquence, 26 personnages parlant… À quel point est-ce que cette scène de débat public était scriptée ?
Il s'agit de mettre en scène une situation en une seule prise, alors il faut être très précis. Je suis heureux quand les spectateurs ne perçoivent pas comment le film a été fait et à quel point ça été difficile de diriger une scène comme celle-là. Tout ce qui compte, c'est le résultat. J'ai beaucoup travaillé pour réussir à donner l'impression que c'était improvisé, comme dans un documentaire. Cela vient de la façon dont j'écris. On pourrait croire que je rejette une certaine forme de spontanéité, mais je veux seulement être sûr que tout soit cohérent. Ceci étant dit, bien sûr que je change des choses ! Entre la première et la dernière répétition de la scène, il y a eu d'énormes progrès. Quand j'arrive sur le plateau, je sais ce que je veux, mais je ne sais pas comment y arriver. Si, quand on regarde la scène, on a l'impression d'entendre quelqu'un parler dans la pièce d'à côté, c'est bon. Si je sens que j'entends seulement les dialogues que j'ai écrits, ce n'est pas bon. Je dois le sentir dans mes tripes.

« JE VOULAIS FAIRE DU CINÉMA PARCE QUE C'ÉTAIT UN RÊVE QUI ME SEMBLAIT PLUS COOL QUE L'ÉCRITURE »

Vous ironisiez sur l'optimisme de votre sœur qui croit encore changer le monde en mieux ; diriez-vous que votre cinéma est pessimiste ?
Mes films ont l'air pessimistes parce qu'ils sont plutôt réalistes. Je ne peux pas inclure dans mes films cette espèce d'optimisme irrationnel que certaines personnes, festivals ou critiques demandent. J'essaie de faire des films qui observent la réalité.

Le sujet des violences faites aux femmes revient régulièrement dans vos films. Essayez-vous de dénoncer la misogynie systémique ?
Je veux observer le monde tel qu'il est, et il se trouve qu'il y a de la misogynie systémique. J'essaie d'avoir des personnages principaux féminins aussi souvent que possible et je suis conscient de montrer une certaine forme d'agressivité envers les femmes, mais cela fait partie intégrante de la société dans laquelle je vis. •