

ASSAYAS ET LA SÉRIE avec le film Irma Vep, Assayas invente une forme qui se déduit du sérial sans pour autant s'y frotter véritablement.

- Le film 96, ce n'est pas le sérial de Feuillade qui l'intéresse, mais le personnage d'Irma Vep dans le sixième épisode "Les yeux qui fascinent". La matrice sérielle n'était pas questionnée par le film
- Elle le sera en revanche par la série de 2022 qui trouve une forme adéquate à l'ampleur du projet. La logique ample des huit épisodes permet d'accueillir la démarche d'Assayas. C'est dans ce coupage en épisodes qu'il imagine une forme qui passe du film à la série.

Assayas a déjà croisé le chemin de la télévision avec L'Eau froide (1993) ou Carlos (2010). Mais, pour le cinéaste, Carlos était un film de 5h38, coupé en trois parties. Il faut attendre le film Doubles vies pour couvrir une référence au monde de la série. Le personnage de Selena (Juliette Binoche) est une comédienne qui devient célèbre au grâce à une série télé. À l'occasion de la sortie de ce Assayas, interrogé par le CNC sur son ton très ironique à l'égard du monde audiovisuel, répond:

Oui, les séries sont devenues beaucoup plus fédératrices le cinéma, elles ont envahi le discours. Moi, ce n'est p mon truc, je n'en fais pas, je n'en regarde pas, je ne suis bien placé pour en parler de façon légitime. Mais ça ne pose pas de problème. Je constate juste qu'aujourd'hui, il quelque chose de plus fluide dans le rapport des spectate aux séries télé, à la fois dans l'identification et dans le plai spécifique d'une forme de visionnage addictif. [Entretien CNC, 2019]

Une opportunité et approfondissement esthétique, offerts par l'industrie de l'audiovisuel.

- Olivier Assayas n'est donc pas amateur de séries et ne veut pas s'inscrire dans cette dynamique, malgré les nombreuses sollicitations qui lui arrivent après le Golden Globe de Carlos.
- C'est l'idée de revisiter son film de 1996 pour parler du présent pour prendre à bras-le-corps la sérialité de Feuillade qui change tout. La liberté offerte par HBO lui permet de sauter le pas Il élargit son champ de travail dans le monde audiovisuel.
- Irma Vep (film et série) plonge le spectateur dans le monde du cinéma et peut **produire un discours sur le cinéma, la place de le rôle de la série ne sont pas absents.**
 - **La troisième séquence troisième épisode** montre l'équipe du film dans une fête : Ils échangent à ce sujet. Les positions sont contrastées. Edmo (Vincent Lacoste) a sans doute l'avis le plus tranché. L'idée même que René Vidal (Vincent Macaigne) retourne aux fondements sérial lui semble superfétatoire. La série n'est qu'un contenu par satisfaire les besoins des plateformes. Selon lui, cette logique contenu s'oppose à l'art. La question centrale est celle de l'audience et du marketing nécessaire pour la créer. Zoé (Jeanne Balibar) rappelle de son côté que les algorithmes structurent ormais les choix industriels. La discussion tourne donc autour de la définition de l'art et de la possibilité pour l'industrie cultu-elle de produire une forme artistique. Zoé fait une distinction. Pour elle, le cinéma est une forme qui se distingue des autres arts at il est en mesure de capter une réalité qui échappe aux autres. sayas parlerait peut-être de magie (noire) s'il était invité à la able des convives. Mais le trublion Gottfried (Lars Eidinger), le à son personnage, dynamite l'argumentation et ramène la part d'ironie destructrice à l'œuvre dans la série. La mise en abyme est donc également liée au format adopté par Assayas. Le cinéaste ne réfléchit pas seulement sur le statut du cinéma contemporain, il réfléchit sur le propre format dans lequel il développe son propos.

RÉCRIRE PLUTÔT QUE REFAIRE

- Irma 1996 ; Une des questions du film était de confronter deux univers cinématographiques, français/hongkongais, en introduisant la star asiatique au milieu d'un film français fauché ce qu'était également le film d'Assayas.
- La série 2022, ne refait pas le film, mais prolonge ce qui a existé. Assayas ne répète pas, pas plus qu'il ne propose de variation. Le passage du film à la série ne s'inscrit pas dans une logique standardisée de répétition du même. Son déplacement pourrait être infini.
 - Le fil directeur de l'ensemble du projet d'Assayas repose sur deux éléments centraux, deux personnages: René Vidal et son producteur Grégory Desormeaux. Ces deux personnages sont présents dans le film comme dans la série. Dans le film, Vidal est interprété par Jean-Pierre Léaud, dans la série, il est incarné par Vincent Macaigne, mais c'est le même personnage de réalisateur angoissé et dépressif. D'autre part, en 1996, le personnage de producteur ouvrait le film et n'avait qu'un nom alors que dans série il acquiert un prénom. Cette petite évolution ne doit pas faire oublier que le rôle de Grégory Desormeaux est tenu dans les deux œuvres par Alex Descas. Pour sa quatrième collaboration avec Assayas, l'acteur tient sur ses épaules la logique d'ensemble du Irma Vep.

Film, sérial, série, remake /2

- Le sérial de Feuillade comme le personnage, devient une matrice à partir de laquelle il lui est possible de faire et de penser le cinéma. Il déjoue l'équation classique pour laquelle répétition signifie reproduction de l'identique :
 - Il s'agit moins de reproduire que d'explorer à l'intérieur de la reconnaissance une distinction, un pas de côté. Reprendre le geste antérieur n'est pas refaire mais produire une nouvelle écriture à partir du modèle extérieur, explorer plus que reproduire. Il s'agit donc de trouver une singularisation à l'intérieur de la logique de répétition.
 - Il faut absolument garder en vue que la narration de 2022 a intégré celle de 1996. Vidal-Macaigne a déjà réalisé un film qui s'appelle Vep. La série serait le prolongement par une exploration approfondie du film antérieur qui est évoqué à l'épisode 3 par la psychanalyste de René. Ce n'est pas une commodité de scénario, c'est un miroir que s'invente le réalisateur pour intimement prendre sa propre œuvre, et devenir l'ombre (le fantôme?) de Vidal.
- Pour Assayas comme René Vidal, Irma Vep n'est pas une série. C'est un film divisé huit parties. Vidal le dit clairement lors de son rendez-vous médical au cours de l'épisode 2: "Ce n'est pas une série que je ne fais pas de série [...]. C'est un film certes un peu divisé en huit."

A la question de Yannick Vely qui lui demande, pour Paris Match, si Irma Vep est un film de 8 heures, Assayas répond:

Disons que je l'ai conçu comme ça. Je fabrique les films toujours de la même façon, avec la même équipe, les mêmes gens. Je m'amuse évidemment avec le format. Mais c'est vrai que, d'une certaine façon, le débat est plus sémantique que réel. C'est que cette série raconte une histoire avec un début et une fin. J'ai envie de dire que c'est plus comme un gros roman, avec une vraie narration, une seule histoire, mais découpée en chapitres. Après, les gens utilisent les mots qu'ils veulent. [Paris Match, 2022]

Le refus d'Olivier Assayas de distinguer série et film.

- Sa série n'en est donc pas une, mais plutôt un film qui se rapprocherait modèle génétique de Feuillade. C'est pourtant grâce au passage du cinéma à la série, que la forme même du projet HBO permet de saisir un angle mort de l'œuvre de 1996. En effet, le film n'avait pas envisagé l'ensemble des Vampires. Le sérial était resté en dehors du geste cinématographique. C'est ce que la série restaure. Elle ramène au premier plan cette esthétique du muet, comme un peintre le ferait d'une couleur écrasée sous une autre.

La question est donc de savoir si l'écriture par épisode produit une logique sérielle et si Assayas utilise des ressorts propres la série.

- À l'évidence, la narration en chapitre établit un programme narratif qui le rapproche de la forme de Feuillade. La place centrale de la figure d'Irma Vep permet de découper l'ensemble du projet narratif et de faire évoluer le personnage.
 - Le premier épisode montre la vie de star de Mira, sa relation avec Laurie et son arrivée dans le film de Vidal. Le deuxième approfondit les deux premiers motifs et pose les premiers pas (en danse) de Mira en Irma Vep devant la caméra. Le troisième épisode peut alors montrer Mira intégrée dans le tournage parisien et réduire sa présence pour préférer d'autres densités narratives (Gottfried ou René chez son psy).
 - C'est une affaire de respiration et de micro-récits qu'il faut déployer sur l'ensemble de la narration: la question des assurances occupe les deux premiers épisodes. Sa résolution permet par exemple d'introduire au quatrième une nouvelle étape du récit financier avec l'apparition du personnage Gautier de la Parcheminerie (Pascal Gregory), le véritable financeur
 - C'est également au quatrième épisode qu'apparaît le motif de l'actrice asiatique, mais parce qu'il a été amorcé à la fin de l'épisode 3 par l'évocation de la très fantomatique Jade Lee.
- Un élément au cours d'un épisode produit une chaîne narrative pour épisodes suivants et engendre de nouvelles images.
 - La structuration en 8 épisodes permet également de créer une respiration des personnages soit par une densification (Gottfried ou Edmond), soit par une construction en intervalles (Laurie ou Eamonn par exemple).
 - Seuls Mira-Irma, René, Feuillade et le tournage sont présents.
 - En retrouvant dans l'écriture l'ampleur du sérial de Feuillade, Assayas approche la mécanique de la série, manière de tracer

une généalogie: la série contemporaine n'invente pas une écriture, mais récupère un héritage et le transforme pour le temps présent. C'est aussi ce qu'Assayas met au jour. L'écrivain Gustave Le Rouge fait partie de la chaîne d'auteurs conduisant Assayas vers Irma Vep et trace l'horizon d'un geste sériel

Cependant, Assayas ne cède pas aux impératifs de l'écriture de série.

- Le cliffhanger consiste à arrêter une série en pleine action, général une action dangereuse ou inquiétante. Le but est de créer choc et un effet d'attente. Le cliffhanger est devenu un lieu commun de l'écriture des séries tant au niveau des saisons que des épisodes à l'intérieur d'une saison, voire même de séquences à l'intérieur d'un épisode, au moment d'une coupure publicitaire.
- Assayas n'utilise jamais ce ressort ou le déjoue comme structure fiable. **La fin de l'épisode 3 pourrait être un cliffhanger.** A la fin de cascade (chute d'escalier dans une caisse en osier), Edmond s'évanouit. Cela pourrait être un événement qui mettrait en cause la suite de la série. Or l'événement n'est même pas évoqué à l'épisode suivant. Ce n'est pas un cliffhanger, c'est un jeu comique avec le motif de la chute et un indice de la relation tendue entre René et Edmond. Les trois premiers épisodes (et le reste de la saison) balayent ce trait caractéristique de l'écriture de la série. Elle conserve cependant une logique feuilletonnante en annonçant à la fin de chaque épisode le titre du suivant.

Assayas tient une ligne qui ne serait ni de faire comme une série, ni de refaire son film ou le sérial de Feuillade. Il interroge ce geste à l'intérieur d'une forme que l'on pourrait appeler une série, mais qui n'est pas le problème du cinéaste. La forme audiovisuelle n'est qu'une occasion, un prétexte pour interroger l'idée même de refaire.

- L'utilisation de différents formats d'image permettent de saisir cette mécanique, mais commençons par évoquer **la mise en scène du copier-créer comme véritable enjeu.** Cela peut sembler paradoxal, mais cet Irma Vep, plus que tout autre Assayas, donne à voir une présence de l'apprentissage pictural cinéaste. Il s'agit de trouver son chemin face au modèle Feuillade d'inventer sa forme à partir du geste d'un autre :
 - Le geste de création part d'un modèle (le personnage de Feuillade) et en propose des interprétations multiples, la fidélité reposant alors sur la liberté d'interprétation, de remodelage ou de recombinaison.
 - A ce titre **le motif de la danse**, dans le deuxième épisode, occupe une place particulière et remarquable. Assayas mène ensuite un véritable travail de construction par éloignement. Avant la séquence de répétition, on découvre une autre danse de Mira, montrant jeune femme vivante, libre et pleine d'une énergie désirante dansant sur un tube de Nena au milieu d'un bar bonde Cet ensemble se termine à la séquence 16 lorsque Vidal regard. réjouit, le résultat filmé. Mira a retrouvé l'énergie de la danse du bar pour la transmettre à son personnage.

La séquence de la répétition de danse est très importante Mira est avec le chorégraphe (Angelin Preljocaj). Ils répètent danse d'Irma Vep dans le décor et avec la lumière du tournage.

- Chez Feuillade, cette séquence se situe au début du troisième épisode. Guérande poursuit les Vampires et découvre que le cabaret le "Chat Huant" est un repère des bandits. Il s'y rend déguisé découvre grâce à l'affiche qui est Irma Vep. C'est la célèbre séquence de l'affiche qui s'anime et révèle l'anagramme Ima Vep/Vampire (sur une affiche dessinée par Musidora elle-même). Dans le cabaret, elle chante mais ne danse pas devant un public interlope conquis.
- Un extrait de cette séquence est montré à la fin du film de 1996. Le réalisateur qui remplace Vidal s'est endormi devant ce passage de Feuillade.
- Dans la série, ce passage occupe une place centrale car c'est la première séquence que tourne Mira. C'est une manière implicite pour Assayas de rappeler que, dans le film de Feuillade, c'est la première apparition du personnage d'Irma Vep. Assayas donne donc à cette séquence une importance particulière. On suit d'abord les répétitions (E2 SQ8). On voit ensuite la citation du film de Feuillade en deux temps, l'entrée de Guérande déguisé dans cabaret (SQ13), puis la séquence de découverte d'Irma Vep d'abord sur un téléphone (SQ16), puis en plein écran (E2 SQ16.2). Enfin on découvre la séquence tournée par Mira.
- La répétition est très intéressante, car Mira indique ne pas sentir légitime après Musidora. Elle rate ses mouvements. Elle ne réussira sa chorégraphie qu'à partir du moment où elle improvise invente son propre geste et se libère du cadre. C'est à la fois indice de la direction d'acteur d'Assayas et une manière d'approcher le personnage. La tutelle de Musidora se détache de son esprit à partir du moment où elle décide de s'approprier la personnage, c'est-à-dire à partir du moment où elle décide de ne pas copier mais de créer à partir du motif répété. Ce n'est qu'au moment de filmer la scène que Mira retourne voir le jeu de Musidora (sur le téléphone), passant de la copie à l'imprégnation.

Plein écran / Téléphones portables / Moniteur : exemple de la séquence de la danse

- Assayas utilise beaucoup le motif du visionnage à partir des téléphones portables. Cela permet de créer une véritable

circulation des images, et surtout d'inscrire une présence constante de Feuillade dans l'existence des protagonistes.

- Cette circulation prend un tour plastique quand nous passons de l'image citée sur l'écran de téléphone à l'image pillarbox qui montre en plein écran un extrait de Feuillade. Le pillarbox effect deux bandes verticales) caractérise les images des Vampires de Feuillade. Ces passages sont toujours très précis.
- Dans la séquence de la danse, Assayas opère un léger remontage de Feuillade pour créer un raccord dans le mouvement entre l'image-téléphone et le plein écran pillarbox (11:39). En effet, Mira regarde sur le téléphone Irma Vep chanter, l'image montre ensuite Guérande franchir le seuil du cabaret. Le montage n'existe pas dans le film de 1916. Assayas remonte légèrement le film muet. Le plan suivant (citation de Feuillade) montre Guérande au premier plan cherchant une place dans le cabaret tandis qu'Irma chante à l'arrière-plan. Le montage accomplit le point de bascule d'un format à l'autre en raccordant l'entrée de Guérande. Cette stratégie crée une linéarité d'action et une concentration des regards sur Irma Vep.
- Le résultat filmique : le format letterbox (deux bandes horizontales) identifie le film de René Vidal. L'ouverture à l'iris* nous fait découvrir Mira incarnant pour la première fois Irma Vep à l'écran. Non seulement elle danse, mais en plus elle chante. Faire chanter Vikander-Mira-Irma, est-ce une manière souterraine de raccorder avec la fin de Clean et la chanson de Maggie? D'autre part, "Carpe Noctem" que chante Vikander a été composé par **Thurston Moore, membre fondateur de Sonic Youth qui occupe une place particulière dans le cinéma d'Assayas**

On pourrait enfin éclairer la cohérence de cette séquence avec le tournage en relevant un véritable **chiasme visuel**: (bonnet blanc blanc bonnet) :

- A: l'image d'Irma Vep vue sur un téléphone par Mira
- B: Mira mimant Irma Vep dans sa loge
- B: Mira jouant Irma Vep devant la caméra
- A: l'image d'Irma Vep interprétée par Mira vue sur téléphone par René Vidal

Le chemin de la danse repose sur un effet de cohérence très tenu par Assayas afin de montrer les logiques de circulation des images comme des énergies, des formes de créations qui débordent la seule logique de répétition.

LA SÉRIE IRMA VEP, UN REMAKE?

La répétition est une question artistique. On a déjà pu voir que le copier-crée était une structure de création. Le cinéma nous place devant des enjeux aussi esthétiques qu'économiques, car le remake s'inscrit dans une logique l'industrie culturelle en refaisant une œuvre qui a pu connaître certain succès et qui a une notoriété sur laquelle se reposer :

- Il ne s'agit pas de produire une singularité artistique mais d'organiser une reproduction, de trouver un modèle qui annule les risques financiers de la production, et attire le public qui souhaiterait revoir éternellement la même œuvre. Le modèle s'est imposé dans les années 1990 avec une ambition de recyclage généralisé à peine cachée. Dans un entretien de 2003, **Gus van Sant revient sur son film Psycho**, remake réalisé plan par plan à l'identique du film d'Hitchcock, et confie à Olivier Joyard et Jean-Marc Lalanne la relative satisfaction de son échec:

Si mon Psycho avait été un triomphe commercial, alors les studios auraient vu exaucé leur désir profond: trouver la bonne recette, établir la formule du succès qui permette de refaire toujours le même film et remporter toujours le même triomphe. D'une certaine manière, tourner Psycho était une blague faite aux studios pour leur démontrer par l'absurde la nature de leur désir profond. [Cahiers du cinéma, mai 2003, p. 22-24]

Cet exemple extrême rappelle la nature industrielle du cinéma et nécessité de tenir compte de ces critères dans la production film. Il ne s'agit évidemment pas d'avoir une lecture strictement négative en niant par principe l'intérêt d'un remake. Certains sont de grands films, mais ils sont rares. Le film de Gus van Sant est point de vue un très bel échec. Mais faut-il s'en tenir à ces exceptions remarquables pour oublier le marécage du plus grand nombre? Cette logique du remake s'est également appliquée au monde de la série :

- On a vu fleurir de nombreuses reprises de séries rajeunissant notamment les acteurs. C'est le cas de revivals des années 1980, de Magnum à MacGyver, plus ou moins intéressants.
- On a également remarqué le phénomène de films à succès formés en séries, prolongeant ce phénomène de vaste recyclage des succès dans des formats qui cherchent à croiser le succès (la série **Arme fatale** ou encore **L'Armée des douze singes**).
- L'inverse a également été vrai. Des séries se sont transformées en films, devenant d'interminables suites, comme par exemple **Mission Impossible**. Mais qui se souvient que la série de Bruce Geller avait inspirée du film de Jules Dassin Topkapi (1964), à part Brian Palma quand il tourne en 1996 le premier Mission impossible?

Le remake est une question qui traverse la réception d'Irma Vep :

- De nombreux journalistes ont parlé de remake pour présenter la série et la rapprocher du film. Or il n'en est rien. C'était le sujet apparent du film de 1996: René Vidal devait réaliser pour la télévision un remake de Feuillade, ce qu'il se refusait à faire à moins d'opérer un écart radical qui s'appellerait Maggie Cheung. Même là, l'œuvre de Feuillade résistait à la mécanique de la

reproduction dans un geste expérimental, comme le suggère la séquence et Vidal abandonnait ce film qui était impossible à faire, le du film faite d'interventions sur la matière même de gellicule.

- Rien de tel pour la série. René Vidal-Macaigne a déjà tourné un film qui s'appelle Irma Vep. Il y a une œuvre antérieure dont il se ressaisit pour interroger sa pratique de cinéaste, affiner sa réflexion sur la figure d'Irma Vep et retrouver le fantôme d'amour perdu. La logique n'est pas celle d'un remake, mais d'un déplacement et d'un approfondissement.
- Cette série est également l'occasion de réfléchir à la situation du cinéma dans la forme même de l'œuvre audiovisuelle. La série est d'abord une mise en abyme : On y voit une actrice tournant dans une série qui est le sujet de série d'Assayas. Ce tournage s'appuie sur l'œuvre de Feuillade abondamment citée.
 - C'est donc **une œuvre métafilmique**, à savoir un film prenant pour thème et cadre du récit le monde du ciné C'est l'occasion pour Assayas de poursuivre une question centrale dans son cinéma, celle de la création. On voit ici la création l'œuvre, non pas sous une forme métaphorique ou abstraite mais dans le monde le plus concret et le plus prosaïque de la création cinématographique. Ce portrait du cinéma permet aussi de faire état des lieux de son monde (v. Le monde du cinéma).

La dimension citationnelle et métafilmique des deux œuvres : la question n'est pas de refaire en actualisant, mais de revenir sur la figure d'Irma Vep pour amplifier sa compréhension, y compris dans un lâcher-prise autobiographique. Le débordement intime de la série implique un dépassement du remake :

- Assayas ne refait pas son film de 1996 sous forme de série pas plus qu'il ne fait le remake du sérial de Feuillade. Il tisse un dialogue dans une forme propre. La reprise n'est pas envisagée partir de la notion de remake, ici inopérante, **mais à partir de la question de la citation, qu'il amplifie dans la série**. La citation est une opération de prélèvement. **On prend un fragment d'une œuvre initiale, puis on la greffe dans une autre forme, l'œuvre finale**

Dans sa poétique du refaire, Palimpsestes, Gérard Genette distingue les différents paradigmes d'intertextualité :

- **L'hypertextualité** désigne la relation particulière entre deux textes, un texte antérieur et premier (un hypotexte) et un dérivé du premier (un hypertexte) selon deux modes: **l'imitation ou la transformation**. Si le remake est imitatif, la série Irma Vep transforme à partir de la citation.

Dans son essai sur la citation *La Seconde Main, ou le Travail* de Antoine Compagnon reprend à son compte l'expression Montaigne de **"l'entreglose" pour caractériser la citation**, c'est-à-dire la création d'une relation et d'un dialogue entre les voix et les gestes artistiques ou intellectuels.

La citation implique bien évidemment une reconnaissance pour être comprise et interprétée. Cela implique également de distinguer une citation explicite d'une implicite :

- Olivier Assayas nous permet d'**identifier explicitement le sérial de Feuillade dans les trois premiers épisodes**. Car, à la différence du film de 1996 qui multipliait les citations et les références cinématographiques, la série de 2022 se concentre presque exclusivement sur Les Vampires.
- Les films cités sont des fictions dans la fiction. *Doomsday* ou *Zombie* ont été interprétés par le personnage, mais n'existent pas dans la réalité. Ils habillent la construction fictionnelle.
- Le traitement de Maggie Cheung interprétant son propre rôle dans le film était bien différent, les films cités existent bel et bien.
- Dans la série, Feuillade et Musidora deviennent le lieu du film. On les montre, on en parle, on disserte sur leur place et leur apport.
 - Dès la première rencontre entre René et Mira, ce dernier lui montre sur son téléphone la scène sur laquelle ils sont en train de tourner (la découverte de la tête coupée), puis ce sera au tour de Mira d'interroger, face au scénario, l'approche de René au sujet d'Irma (El, 23:30).
 - Quand on découvre à la suite de cet échange la séquence de la tête coupée tournée par Vidal, on comprend qu'il cherche à revenir aux images du cinéaste du muet, en jouant avec la proximité, en interrogeant la reproduction. **Il veut être au plus près feuillade, tout en proposant une écriture cinématographique contemporaine**, la scène de la danse le prouve.

Le film de René Vidal reste le grand impensé de la série. Il était abandonné et fragmentaire dans le film de 1996. Il est achevé dans la série, mais reste totalement hors de portée du spectateur qui n'en connaît que les bribes montrées. Il est la part fantôme de la série, un pur fantasma, une fiction cinématographique, à la mesure et à l'image d'Irma Vep, peut-être.