

Directrice de publication : **Véronique Cayla**
Rédactrice en chef : **Anne Cochard**
Coordination éditoriale : **Marc Guiga**

Ont collaboré à ce numéro :

Doucha Belgrave, Amélie Benassayag, Perrine Boutin, Anne Brunswic, Mathieu Capel, Camille Dauvin, Carole Desbarats, Martin Drouot, Stéphane Gérard, Anne Gigleux, Tristan Gomez, Sylvain Maestraggi, Catherine Merliot, Marc Moreigne, Olivier Neveux, Marianne Palesse, Valentine Roulet, Éva Ségal, Maria Spangaro, Caroline Terrée, Florian Torrès.

Rédaction des notices de films :

Doucha Belgrave (D. B.), **Mathieu Capel** (M. C.), **Martin Drouot** (M. D.), **Mario Fanfani** (M. F.), **Stéphane Gérard** (S. G.), **Tristan Gomez** (T. G.), **Teddy Lussi** (T. L.), **Sylvain Maestraggi** (S. M.), **Marc Moreigne** (M. M.), **Éva Ségal** (É. S.), **Annick Spay** (A. S.), **Laurence Wavrin** (L. W.).

Remerciements à :

Tiffany Anton, David Barriet, David Benassayag, Jean-Louis Comolli, Richard Copans, Thierry Davila, Ginette Dislaire, Montserrat Etesse, Thomas Favergeon, Armand Gatti, Stéphane Gatti, Valérie Gendry, Georges Heck, Jean-Jacques Hocquard, Iskra, Serge July, Héléna Klotz, Kyrnéa International, Renaud Lagrave, Jean-Baptiste Leroux, Jean-Pierre Limosin, Anne Pambrun, Claudio Pazienza, Jean-Claude Rousseau, Ludwig Trovato, Raffaele Ventura, Cécile Vacheret.

Images de la culture est édité par le **Centre national de la cinématographie**.

Directrice générale : **Véronique Cayla**
Directrice générale adjointe : **Anne Durupt**
Directrice de la création, des territoires et des publics :
Anne Cochard
Chef du service de la Diffusion culturelle :
Hélène Raymond
Responsable du département du Développement des publics : **Isabelle Gérard-Pigeaud**

Design graphique : **Atelier Laurent Malone**
Photocomposition : **Pierre-Yves Le Guil (sic)**
Impression : **IME-Imprimerie Moderne de l'Est**

La photographie de couverture est extraite du film **Un Poème et cinq films**, de Stéphane Gatti (cf. p. 10) ; les photographies ci-contre sont extraites du film **Qui suis-je ? Marseille 1990**, d'Hélène Châtelain (cf. p. 24).

La reproduction totale ou partielle des notices de films doit porter impérativement la mention de leur auteur suivie de la référence CNC-Images de la culture.

N°ISSN : 1262-3415
© CNC-2008

voix

La voix d'Armand Gatti qui malaxe les mots et les profère en les accompagnant des gestes de ses mains ; les voix de ceux qui d'habitude n'ont pas la parole et que Gatti donne à entendre dans ses films et ses expériences théâtrales ; la voix des cinéastes qui s'expriment ici sur leurs images (Jean-Pierre Limosin, Ludwig Trovato, Gilles Blanchard, Raffaele Ventura ou Jean-Baptiste Leroux) ; la voix de leur père ou de leur mère qu'ils enregistrent et mettent amoureusement en images (Claudio Pazienza, Héléna Klotz, Thomas Faverjon ou Cécile Vargaftig)... Sous les thématiques dominantes du théâtre, de la parentèle, de la photographie et du cinéma, ce nouveau numéro d'**Images de la culture** orchestre un véritable concert de voix en présentant près de quatre-vingt-dix nouveaux films. À commencer par ceux de l'association **La Parole errante**, qui confie la diffusion de ses films à notre catalogue ; en poursuivant ce voyage dans différents pays du monde en accompagnant Vladimir Léon, Thomas Bauer, Julien Devaux, Cédric Laty, Vincent Gérard ou Jonathan Caouette ; ou en restant dans l'appartement de Jean-Claude Rousseau, à écouter quelques vers de **Bérénice**. Beaucoup de ces films ont déjà été remarqués dans les festivals, à vous de leur faire vivre à présent de nouvelles aventures !

Véronique Cayla
Directrice générale du Centre national de la cinématographie

sommaire



armand gatti, l'homme en gloire

Introduction, par Stéphane Gérard et Tristan Gomez **04**

Armand Gatti, "qui suis-je ?" **06**

Gatti cinéaste **10**

Le théâtre de Gatti filmé par la tribu, par Olivier Neveux **19**

L'écrivain public, par Stéphane Gatti **20**

La Parole errante à la Maison de l'Arbre **28**

ciné-théâtre

Tête chercheuse, par Martin Drouot **34**

Notes à propos de Tête d'Or, par Gilles Blanchard **36**

Porter un regard sur la création en train de se faire, entretien avec Ginette Dislaire par Marc Moreigne **37**

famille, je vous aime

Introduction, par Eva Ségal **42**

Lip, l'impossible héritage, entretien avec Thomas Faverjon par Eva Ségal **46**

Dialogue entre Jean-Louis Comolli et Claudio Papienza **49**

La chasse au snark est ouverte, par Jean-Louis Comolli **50**

autour du monde

Francis Alÿs, le piéton de mexico, entretien avec Thierry Davila par Sylvain Maestraggi **56**

Géographies vraies, par Mathieu Capel **60**

Tour du monde en neuf films **62**

histoires de cinéma

Au-delà de l'exercice d'admiration, entretien avec Jean-Pierre Limosin par Mathieu Capel **66**

Maurice Pialat, la tristesse durera toujours, par Martin Drouot **71**

Pasolini, une voix qui dérange, entretien avec Ludwig Trovato par Sylvain Maestraggi **76**



images de la culture



Travailler sur les rapports que les films entretiennent avec leur époque,

entretien avec Serge July par Martin Drouot **79**

D'où vient l'envie des choses, par Florian Torrès **82**

C'est ce cinéma là que j'ai envie de défendre, entretien avec Cécile Vacheret par Martin Drouot **84**

La voix de Guitry, par Carole Desbarats **87**

Great American Symptom, par Sylvain Maestraggi **88**

image/mouvement [3]

Cette porte est prochaine, par Sylvain Maestraggi **92**

feuilleton photographie et documentaire [4]

En guerre contre l'évidence, conversation entre David Benassayag, David Barriet et Sylvain Maestraggi **98**

La pause cigarette, par Anne Brunswic **103**

L'histoire des images, conversation entre Raffaele Ventura et Jean-Baptiste Leroux **105**

portraits

Richard Copans le cinélukeur de fond, par Eva Ségal **110**

Iskra, un atelier de cinéma militant, par Eva Ségal **114**

in situ

Des cinés, la vie ! ou comment renouer du lien par le cinéma, par Doucha Belgrave **118**

Quelle place tient aujourd'hui le cinéma dans les prisons et les hôpitaux, par Camille Dauvin **122**

L'éducation au cinéma en Europe, par Perrine Boutin et Florian Torrès **123**

La commission de sélection d'Images en bibliothèques **124**

images de la culture – mode d'emploi **127**

index des films et bon de commande **128**



armand gatti l'homme en gloire

La Parole errante a confié la diffusion de ses films au catalogue **Images de la culture**. Ce corpus foisonnant de plus d'une quarantaine de films retrace quasi cinquante ans de travail d'Armand Gatti. Poète, écrivain, metteur en scène, cinéaste... le parcours exceptionnel de ce citoyen du monde est indissociable de l'image filmée qui l'a documenté. Théâtre, philosophie, histoire, questions sociales ou politiques, les thèmes du travail d'Armand Gatti sont multiples, ouverts sur le monde, traversés des secousses qui agitent nos sociétés.

Quel est le lien entre tous les films ici présentés ? Les rattacher à Armand Gatti ne suffit pas, certains s'en s'éloignent, d'autres le dépassent. Leur lien concret est tout d'abord leur source : La Parole errante. Installée à Montreuil dans un lieu nommé La Maison de l'Arbre, La Parole errante est le fruit d'un groupe de création et de réflexion dont la démarche s'est précisée au fil des années autour d'une préoccupation commune : l'écriture (cf. La Parole errante à La Maison de l'Arbre p. 28). Cette famille d'esprit construite autour de la figure charismatique d'Armand Gatti, cette *tribu Gatti* comme beaucoup la nomment, signe la plupart des films présentés ici : Hélène Châtelain, Clarisse et Stéphane Gatti, pour le cercle proche, qui se distribuent les postes de réalisation, son et montage ; Michel Séonnet, qui scénarise et mène les entretiens ; Jean-Paul Olive, qui met en musique ; d'autres ont fréquenté ou fait leurs armes cinématographiques un temps avec la *tribu* avant de prendre un autre chemin, citons Luc et Jean-Pierre Dardenne, Claude Mouriéras ou Raoul Sangla parmi les plus connus. La famille est vaste, et chaque film, une expérience particulière.

La famille, les ascendants, les origines qui forgent nos personnalités, ces *qui suis-je* que Gatti va reprendre comme point de départ de chacun de ses travaux avec différents groupes de personnes (cinéma et/ou théâtre) sont bien les leitmotiv que Gatti développe déjà pour lui-même en tant que moteur de son propre travail. Pour appréhender *les vies* d'Armand Gatti, il était donc tout naturel de grouper en introduction sept films (p. 6 à 9) présentant son parcours. De la forme la plus simple (entretien sur fond noir devant une caméra fixe pour **Interrogatoire d'Armand Gatti par ses trois chats**) aux montages les plus élaborés (multiplicité des sons et des images pour **Ton nom était Joie**), la caméra de Stéphane Gatti nous fait voyager à travers la vie, le travail et la pensée du poète. Témoignant d'une volonté constante de rappeler

synthétiquement le sens que ses actes ont pour lui, Gatti – et ces films – raconte ses trajets, sa relation à la parole, le rôle du paysage, son besoin de transmettre par le langage, ses combats, les figures tutélaires qui le soutiennent... Une belle entrée en pays Gatti où les enjeux déployés dans les autres films apparaîtront plus clairement.

Tous les films présentés, aussi différents qu'ils puissent être, ont au fond d'eux quelque chose de ce mouvement, de cette énergie qu'Armand Gatti initie, créant une nébuleuse que l'on peut traverser par autant de trajets qu'il y a d'idées. Loin de tenter de flécher un corpus qui y résiste, présenter dans un deuxième temps les films de Gatti cinéaste allait au plus simple (p. 10 à 18). Deux longs métrages qu'il signe seul, à vingt ans d'intervalle, **El Otro Cristobal** et **Nous étions tous des noms d'arbre**, et deux grandes séries vidéos, **Le Lion, sa cage et ses ailes** et **La Première Lettre**, signées collectivement, composent cet ensemble. Des extraits d'interviews d'Armand Gatti publiés dans différentes revues complètent les cheminements qui ont conduit à ces réalisations.

Pour les films réalisés autour des expériences théâtrales, l'organisation chronologique permet de suivre facilement le parcours du metteur en scène (p. 19 à 27). En introduction, Olivier Neveux, spécialiste de l'œuvre gattienne pour le théâtre, en pose les principaux jalons. Ce parcours filmique, qui commence en 1972 avec **Hervé ou la Solitude en quatre nationalités**, ne débute vraiment qu'au milieu des années quatre-vingts, quand la vidéo devient un support à part entière du travail théâtral. À l'exception de **Nous ne sommes pas des personnages historiques**, **Qui suis-je? Marseille 1990** et **Chant public devant deux chaises électriques**, réalisés par Hélène Châtelain, les autres films sont de Stéphane Gatti. Reflets du *work in progress* entrepris au sein de stages d'insertion avec des exclus de quartiers pauvres ou avec des détenus, plongée créatrice dans l'art vidéo, adaptations de specta-

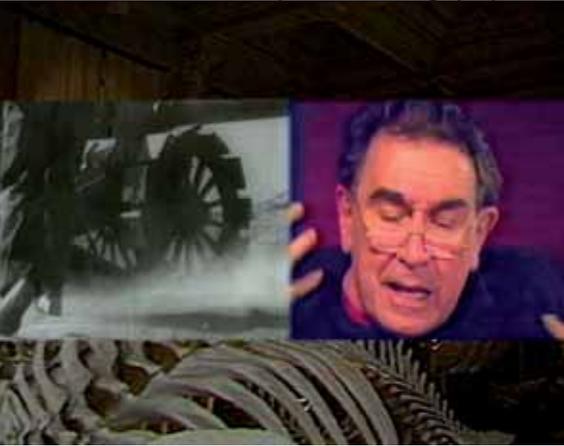
cles, *making of*, moments de fictions, présentation de projet non abouti comme c'est le cas pour **Opéra avec long titre**... difficile de donner un genre à ces films inclassables. Certains ont été conçus comme des éléments de mise en scène inclus dans les spectacles. Gatti père et fils utilisent la vidéo comme un véritable outil de travail, un support de construction identitaire pour les apprentis acteurs et les **Qui suis-je ?** en sont les meilleurs exemples. Le quatrième ensemble regroupe des explorations parallèles au travail d'Armand Gatti, menées sous l'égide de La Parole errante (p. 28 à 33). Entretiens ou portraits (Marcel Cohen, Lucien Bonnafé, Kateb Yacine), vie scolaire (**Le Mariage forcé**, **Des filles et garçons au collège**, **Paroles**, **Jusqu'à nouvel ordre**), communauté étrangère (**Les Gens de la moitié du chemin**)... chacun de ces films a son enjeu propre. Il existe toutefois des correspondances entre ces films et ceux directement reliés à Armand Gatti ; leurs racines se croisent et il devient difficile d'identifier à qui l'on doit quoi.

Ces films réunis racontent une histoire du vingtième siècle et donc le socle de notre siècle commençant. Avec l'arrivée de la vidéo, ils témoignent de l'histoire des formes audiovisuelles, des initiatives militantes qui, au lieu de parler des gens les ont laissés prendre la parole. Ils sont plus que jamais d'actualité : dans un temps où l'individu prend le dessus sur le groupe, où les questions d'immigration, de culture et d'oppression sont au cœur de nos débats, les films de La Parole Errante sont sans doute un ensemble de réponses à ces problématiques contemporaines.

Stéphane Gérard et Tristan Gomez

Nous remercions tout particulièrement Jean-Jacques Hocquard et l'équipe de La Parole errante pour leur confiance.

Entretiens avec le poème cinématographique et ses pronoms personnels...



Pour aborder *Les vies* d'Armand Gatti et son œuvre, sept films documentaires permettent de saisir ses origines, son parcours, sa pensée et ses domaines de prédilection (la philosophie, les mathématiques, la sémiologie, la poésie, les figures historiques auxquelles il se rattache, les luttes politiques contre tous les fascismes et toutes les injustices) et le travail qu'il a mis en œuvre à travers l'écriture, le cinéma et le théâtre. Si les sept films sont signés par Stéphane Gatti, Armand Gatti, en plus de sa présence à l'écran – deux monologues face caméra : **L'Interrogatoire d'Armand Gatti par ses trois chats** et **Jamais à Marseille le chant des oiseaux n'avait été si fraternel** – a fortement contribué à leur réalisation (scénariste de **Entretiens avec le poème cinématographique...**, et auteur du texte qui parcourt entièrement **Ton nom était Joie**, l'hommage à sa mère et à ses ascendants). Cependant, les signes distinctifs du cinéma de Stéphane Gatti sont déjà bien repérables : dans **Entretiens avec le poème cinématographique...**, **Ton nom était Joie** ou **Debout tête nue**, la fragmentation de l'écran, l'ouverture de fenêtres comme des mises en exergue, les lettres, les mots ou les phrases en incrustations sont autant de procédés vidéo que Gatti fils installe pour prolonger les cheminements de la pensée de Gatti père. Trois films sont un peu plus distancés par rapport à la présence physique du poète : dans **La Forêt de Berbeyrolle**, Gatti est le sujet d'un documentaire *classique* sur un Résistant revisitant les lieux de son maquis ; **Debout tête nue**, tout en marchant dans les pas d'Armand Gatti dans l'un de ses lieux étapes (Bordeaux), est une digression poétique de Stéphane Gatti et Michel Séonnet ; **26 visites guidées** est un *film hommage*, où vingt-six personnalités, dans le cadre d'une exposition consacrée à l'œuvre d'Armand Gatti, évoquent publiquement leur rencontre avec le poète. Enfin, parmi ces sept films, **Jamais à Marseille le chant des oiseaux n'avait été si fraternel** et **26 visites guidées** posent déjà les jalons d'une thématique que de nombreux films – présentés plus loin – vont explorer : Armand Gatti et le théâtre.



armand gatti, "qui suis-je ?"

Dante Sauveur Gatti, fils de Laetitia Luzona et d'Auguste Reinier Gatti, naît à Monaco, le 26 janvier 1924. La famille vit au bidonville du Tonkin à Monaco puis déménage au quartier Saint-Joseph à Beausoleil (Alpes-Maritimes). Il est renvoyé du petit séminaire Saint-Paul à Cannes puis du lycée de Monaco. Il rêve de sainteté et de révolution. Lecture des poètes, et écriture de ses premiers vers. Petits boulots pour préparer le bac, réussi en 1941, et pour payer l'abonnement à la bibliothèque. Auguste Gatti, le père, meurt des suites d'un affrontement avec la police lors d'une grève des éboueurs. Hiver 1942, Gatti part pour le maquis et rejoint un groupe de résistants en Corrèze, dans la forêt de la Berbeyrolle. Le groupe est arrêté début 1943. Prison de Tulle puis de Limoges. Condamné à mort puis gracié, Gatti est déporté en Allemagne et envoyé au camp de Linderman, près de Hambourg. Travail forcé dans une cloche sous-marine. Il s'évade. Longue marche sur le *chemin* de Hölderlin. Toutes les portes se ferment devant l'évadé sauf une, la première, inoubliable pour Gatti, 44 rue Lafaurie de Monbadon à Bordeaux, avant de retrouver la ferme de Pierre Hélie, en Corrèze. Il rejoint la Grande-Bretagne et s'engage dans un régiment parachutiste du SAS (Special Air Service). Septembre 1944, il participe à la bataille d'Arnheim (décoré). 1945, il est rapatrié, puis condamné à trois mois de prison pour "manque de respect à un officier". Démobilisé, il retourne à Monaco, puis, sur la recommandation d'un ami, il monte à Paris et entre au **Parisien libéré** où il rencontre Pierre Joffroy. 1946, il commence à écrire **La Traque des Assis**, qui deviendra **Bas-relief pour un décapité**. Mariage en 1947. Avec ses amis, le peintre Bernard Saby et le musicien Pierre Boulez, il fréquente le salon de Suzanne Tézenas. Rencontre avec Henri Michaux. Enquêtes et reportages pour **Le Parisien**, seul ou avec Pierre Joffroy. 1951, rencontre avec Kateb Yacine au cours d'un voyage en Algérie. Prix Albert Londres 1954 pour une série d'articles **Envoyé spécial dans la cage aux fauves**. Grand reporter, envoyé spécial au Guatemala en guerre. Après la mort de Felipe, son guide indien

Maya Quiché, Gatti, de retour à Paris, renonce au manuscrit de **Bas-relief** et écrit ses premières pièces de théâtre. Dernier reportage pour **Le Parisien** en juillet 1955.

Septembre 1955, premier voyage en Chine : il découvre le théâtre chinois et rédige des articles pour **France-Soir**, **Esprit**, **Libération**, **L'Express**, **France-Observateur**, **Paris-Match**.

Entre 1954 et 1959, il écrit neuf pièces de théâtre. 1959, il rencontre Jean Vilar qui décide de monter **Le Crapaud-buffle** au théâtre Récamier et reçoit le prix Fénéon pour **Le Poisson noir** (éditions du Seuil).

Gatti quitte alors le journalisme : dernier article pour **Paris-Match** en décembre 1959 (**La France pleure Gérard Philipe**).

1961, il réalise son premier film, **L'Enclos**, qui reçoit le Prix de la Critique au Festival de Cannes.

1962, on joue **La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.** au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, **La Seconde Existence du camp de Tatenberg**, au Théâtre des Célestins à Lyon, et **Le Voyage du Grand Tchou** au TQM de Marseille.

La même année, Gatti à Cuba réalise **El Otro Cristobal** qui reçoit le Prix des écrivains de cinéma et de télévision au Festival de Cannes de 1963.

Gatti fait ses premières mises en scène : **Chroniques d'une planète provisoire** au Théâtre du Capitole de Toulouse. 1964, mise en scène du **Poisson noir**, Toulouse, Théâtre Daniel-Sorano.

1965, il rencontre Erwin Piscator. En mai, diffusion de l'émission **Le Combat avec l'ange**, consacrée à Armand Gatti, sur la 2^e chaîne de télévision de l'ORTF.

1966, mise en scène de **Chant public devant deux chaises électriques** au TNP, et d'**Un Homme seul** à Saint-Étienne. Écriture de nombreux scénarios non réalisés faute de producteurs.

Juin 1967, diffusion de **Théâtre d'aujourd'hui**, nouvelle émission de télévision consacrée à Armand Gatti.

1967, à l'initiative du Comité intersyndical pour la paix au Vietnam, Gatti écrit **V comme Vietnam**. La pièce est jouée en tournée six mois durant par le Grenier de Toulouse.

Mars 1968, création des **Treize Soleils de la rue Saint-Blaise** au Théâtre de l'Est Parisien et de **La**

Cigogne au Théâtre Universitaire de Strasbourg. Mai 1968, Gatti est sévèrement matraqué par les CRS. Deux bras dans le plâtre ne l'empêchent pas d'écrire les quatre *mini-pièces* qui composent **Petit Manuel de guérilla urbaine**. À l'automne, les répétitions de **La Passion du général Franco** sont interrompues et la pièce retirée de l'affiche du TNP sur ordre du gouvernement français à la demande du gouvernement espagnol, et ce malgré les efforts d'André Malraux.

1969, Gatti s'installe à Berlin. Il réalise pour la télévision de Stuttgart son troisième film **Übergang über den Ebro (Le Passage de l'Ebre)**. 1970-71, écritures à Berlin et mises en scène en Allemagne, il travaille à l'usine.

1972, première création théâtrale collective, **La Colonne Durruti** à Bruxelles, suivie en 1973 par **L'Arche d'Adelin** dans le Brabant Wallon, *pièces-enquêtes* et *pièces-trajets*.

1974, création de **La Tribu des Carcana en guerre contre quoi ?** produit par le Théâtre Ouvert pour le Festival d'Avignon. **Les Katangais**, scénario et dialogue d'un film, est refusé (avec félicitations) par la Commission de l'avance sur recettes.

1975, Gatti, *écrivain public*, s'installe à Montbéliard et réalise, avec les communautés de travailleurs immigrés des usines Peugeot, **Le Lion, sa cage et ses ailes**.

À l'automne, expérience du **Chat guérillero** et création de la pièce **Le Joint** avec deux journalistes – *acteurs* au CES Jean Lurçat de Ris-Orangis.

1976, **Le Canard Sauvage**, expérience de création collective à Saint-Nazaire autour des dissidents soviétiques, lynchage (verbal) par les gauchistes locaux. Pour Gatti, c'est la "mort d'un langage" (politique).

1977, lecture et mise en espace du **Cheval qui se suicide par le feu**, au Festival d'Avignon.

1978-1979, création collective et film-vidéo autour de **La Première Lettre** (de Roger Rouxel, jeune résistant fusillé en 1943) avec la population de L'Isle-d'Abeau. Gatti entreprend l'écriture de **La Parole errante**.

1981, il réalise à Derry (Irlande du Nord) le film **Nous étions tous des noms d'arbres** qui reçoit de nombreux prix.

1983, ouverture à Toulouse de l'Atelier de création populaire, l'Archéoptéryx. Gatti commence à travailler avec *les loulous* (les jeunes en stages de réinsertion).

1987, une exposition à Montreuil lui est consacrée, **50 ans de théâtre vus par les trois chats d'Armand Gatti**.

1988, création à Rochester (New York, États-Unis) des **Sept Possibilités du train 713 en partance pour Auschwitz**, Jack Lang remet à Gatti le Grand Prix national du théâtre.

1989, création des **Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis** (ou *Comment célébrer le bicentenaire de la Révolution française avec des détenus*).

S'ouvre alors la période des expériences de création et d'écriture avec les jeunes en réinsertion, autour de quelques œuvres majeures : **Ces empereurs aux ombrelles trouées** dans le cadre du Festival d'Avignon en 1991 (la même année publication des **Cœuvres Théâtrales**, 3 volumes, aux éditions Verdier) ;

Le Chant d'amour des alphabets d'Auschwitz devenu **Adam quoi ?** à Marseille en 1993 ; **Kepler le langage nécessaire** devenu **Nous avons l'art, afin de ne pas mourir de la vérité - F. Nietzsche** à Strasbourg, 1994-1995 ; **L'Inconnu n° 5 du fossé des fusillés du pentagone d'Arras** à Sarcelles, 1996-1997 ; **Premier voyage en langue maya** à Montreuil, 1998.

Un nouveau cycle d'écritures sous le signe de **La Traversée des langages** s'est ouvert, contemporain des lectures approfondies de **La Kabbale** et de rencontres studieuses avec la physique quantique. En 1999, les éditions Verdier publient **La Parole errante**. Décembre 2002, il lit son poème **Disdascalie se promenant seule dans un théâtre vide** au Théâtre de la Colline à Paris et en mars 2003 à Montréal (entre autres lieux). L'été, il écrit et met en scène pour le Théâtre Universitaire de Franche-Comté à Besançon **Le Couteau d'Évariste Galois avec lequel Dedekind fait exister la droite en mathématiques, ce soir traits d'Hexagrammes à la recherche du livre des mutations**, un travail mené avec des étudiants français et étrangers. La pièce est publiée en 2006 aux éditions Verdier.

La même année, publication aux éditions Le Bruit des autres du poème **Les Cinq Noms de Résistance de Georges Guingouin**, hommage au premier maquisard de France. L'été, Gatti écrit et met en scène dans les anciennes cuisines de l'hôpital psychiatrique de Ville-Évrard **Les Oscillations de Pythagore en quête du masque de Dionysos**, pièce interprétée par trente-deux étudiants venus du monde entier.

2007, édition des poèmes de **La Première Lettre** aux éditions Le Bruit des autres. Juin, lecture à la Comédie-Française par les comédiens de la troupe du **Passage des oiseaux dans le Ciel**, qui est retransmis en direct sur **France Culture**.

À venir en 2009, la publication aux éditions Verdier de quatorze pièces inédites de **La Traversée des langages**.

La Parole errante

<http://www.armand-gatti.org/>



L'Interrogatoire d'Armand Gatti par ses trois chats

1986, 42', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : La Parole errante, CAC/Montreuil.

Entre portraits, histoires et idées fondamentales, Armand Gatti raconte face caméra différentes étapes de son parcours. Le poète cinéaste dramaturge évoque quelques souvenirs précis de ses expériences à travers l'Europe et ses rencontres avec des hommes et des femmes au cœur de l'Histoire des révolutions. Il explique les vérités qui lui sont apparues et dont ses travaux théâtraux rendent compte.

Les réponses d'Armand Gatti aux questions de Michel Séonnet (absentes du montage final) deviennent de courts monologues qui sont autant d'histoires au cœur des pièces de l'auteur. Au commencement, il y a la rencontre du jeune déporté avec le théâtre et la poésie. Puis, supprimant toute barrière de temps et d'espace, Gatti fait se croiser les personnages, historiques ou non, réels ou fictionnels, tous en quête de liberté et en prise avec la révolution, qui peuplent ses rêves, ses combats et ses espoirs : Rosa Luxembourg y côtoie Eugène Varlin, membre de la Commune de Paris dont est raconté le calvaire ou les cheminots maquisards de la Seconde Guerre. Ces personnages sont les compagnons que Gatti multiplie pour "enrichir de leur présence les hommes de son temps". Récits racontés frontalement, chargés de vie et d'énergie, offerts au profit du mot (plus fort que la mort), conclus par sa rencontre, alors qu'il était un jeune résistant arrêté, avec le mot juste au moment juste. *S. G.*

armand gatti



Ton nom était Joie



Ouvre sur moi tes yeux si tristes et si tendres,
Miroirs de mon étoile, asiles éclairés,
Tes yeux plus solennels de se voir adorés,
Temples où le silence est le secret d'entendre.
Quelle île nous conçut des strophes
de la mer ?
Onde où l'onde s'enroule à la houle d'une
onde,
Les vagues de nos soirs expirent sur le monde
Et regonflent en nous leurs eaux couleur
de chair.
Pierre Louÿs in La Forêt de Berbeyrolle.

Entretiens avec le poème cinématographique et ses pronoms personnels menés par trois villes Paris, Berlin, Barcelone, un village des collines du Po, Pianceretto, un camp de concentration, Mauthausen, et un non-lieu, Monaco

1996, 65', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : Médias & Médias, La Parole errante.

Participation O : ministère des Affaires étrangères.

À la fois récit autobiographique, texte humaniste et réflexion sur le langage, ce film est une plongée dans l'univers d'Armand Gatti, dont il est d'ailleurs le scénariste. Le commentaire dit par André Wilms et par Gatti lui-même est découpé en chapitres par des intertitres. C'est une réflexion poétique sur la signification des pronoms personnels, qui confronte les époques et les lieux, pour tenter de comprendre l'Histoire et en tirer les leçons.

Il faut parfois briser le cadre pour mieux le reconstruire. Ici, l'image est découpée en plusieurs parties, détruisant ainsi l'unité de temps et de lieu. Les deux narrateurs sont filmés en train de dire leurs textes, et les archives du passé se confrontent aux images du présent de narration, s'y superposent ou s'y accolent. "Je, à travers les autres pronoms, fouille le passé pour envisager le présent et construire l'avenir." Gatti revient sur ses trajets personnels et tente de comprendre comment les lieux accueillaient l'Histoire. Là où les trajets s'accumulent, les pronoms deviennent anonymes. Gatti cherche à annuler les différences et les préjugés de la langue et tend vers l'universel. Par l'unité de la grammaire, il veut abolir les inégalités et les conflits entre les peuples. Les condamnés fusillés, qui parlaient 23 langues différentes, n'ont pas su dans quelle langue mourir. Devant la mort se révèle l'unité plurielle de l'humanité et par le langage, tout devient possible. *T. G.*

Ton nom était Joie

1987, 36', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : La Parole errante, Parco naturale e Area attrezzata del Sacro Monte di Crea, Regione Piemonte.

Réalisé par Stéphane Gatti à l'occasion d'une exposition à Turin en 1987, ce film déroule le texte lyrique d'Armand Gatti écrit en hommage à sa mère (Letizia, "joie" en italien) et nombre de ses ascendants anarchistes, révolutionnaires, émigrés du Val d'Aoste un peu partout dans le monde. Par un procédé de mise en abyme, les images valorisent le parcours sur les lieux marquants de la vie de Gatti et de sa mère.

"Te chercher avec une caméra, quel paradoxe ! Toi qui les deux fois où tu m'as accompagné au cinéma t'es endormie à peine le générique passé." Ainsi commence le texte de Gatti. Pour résoudre ce *paradoxe*, Gatti père et fils font se superposer deux couches : les mots, lus par le comédien André Wilms qui apparaît en amorce de chaque chapitre en surimpression avec le visage de Letizia, et le morcellement de l'écran, par tous les procédés possibles de la vidéo. La vie de Letizia défile : la chute mortelle de son père, l'arrivée à la gare de Turin, le départ pour l'Amérique, le retour et l'attente d'Auguste, son mari. Et tandis que Gatti fait revivre le parcours immigration-catastrophe-retour de sa mère, un chemin nous emmène au fil des arbres, des icônes religieuses, des chapelles dans lesquelles elle demandait aux saints de protéger sa famille. Chaque instant fait basculer Letizia dans le mythe sans pour autant nous faire perdre de vue son inscription réelle dans le temps et dans l'espace. *S. G.*

La Forêt de Berbeyrolle (le maquis)

2001, 60', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : La Parole errante.

Retour à La Berbeyrolle, en Corrèze, lieu du maquis d'Armand Gatti pendant l'hiver 1942. Un long parcours, celui du jeune résistant, ses embuscades, son arrestation, sa condamnation, son évvasion et la planque. Guidé par les questions de Michel Séonnet, Gatti raconte les moments forts de cette période de sa vie. Les paysages bucoliques aujourd'hui visités par l'homme et son chien se remplissent des souvenirs du passé.

Lorsqu'il arrive à Tarnac, la Résistance commence dans un trou, celui où il se cache la nuit avec ses camarades tandis qu'ils tendent des embuscades le jour. Son seul bagage : la poésie, celle de Michaux ou de Louÿs, qui le suit partout, lors de son arrestation, pendant la torture. Les lieux parlent encore malgré eux : la vue sur le bourg est tout ce qu'il reste de la prison devenue école. Les caves racontent le calvaire au mitard. Le jour de l'évasion, Gatti lit les symboles dans le réel – des signes qui lui indiquent qu'il doit survivre grâce aux mots – et le réel prend valeur de sacré, tel le premier verre de lait apporté par Pierre Hélie sur la table de la ferme ; là sera son refuge après trois semaines de fuite. Par l'énergie de sa narration, Armand Gatti fait revivre le passé et Stéphane Gatti laisse le présent le rattraper. La Résistance, c'est aussi cette question en suspens : "Quand on est devant un fasciste, qu'est-ce qu'on fait pour le faire changer sans lui tirer dessus ?" *S. G.*



Des matins sans soleil, jonchés d'étoiles mortes.
Armand Gatti *in* **Debout tête nue.**



Debout tête nue

Debout tête nue - Ce qui émerge, ce qui ressurgit

1994, 63', couleur, documentaire

Réalisation et production : Stéphane Gatti.

Participation : Drac Aquitaine, Direction régionale de l'agriculture et de la forêt d'Aquitaine, Complexe régional d'animation rurale et culturelle d'Aquitaine, Lycée agricole de Bordeaux-Blanquefort.

“Au début de ce film qui se déroule à Bordeaux, j'avais pour aller à la rencontre de la ville un poème de Friedrich Hölderlin [...]. J'avais les paroles de mon père Armand Gatti, qui avait attendu à Bordeaux d'être déporté vers Hambourg, et qui, interné en Allemagne, s'évada et trouva le salut à Bordeaux.” Dans un parc, autour d'un chêne ou sur une table au bord de l'eau, trois jeunes gens lisent un texte qui croise le parcours des deux hommes.

Tout commence par une feuille blanche filmée par l'équipe de tournage pour régler les couleurs de la caméra. Feuille encore, posée sur la vitre d'un photocopieur, dont le rayon révèle des dessins ou des photographies, motifs que l'on retrouve au fil du film sur les parties d'un écran souvent morcelé. Découpé en chapitres qui proposent de “prendre rendez-vous” avec un lieu pour en retrouver la mémoire, cet hymne (texte de Michel Séonnet) aux deux poètes traverse paysages urbains ou bucoliques, rythmé par des citations de l'un ou l'autre sur fond de feu de brindilles. Déportation, évasion, voyage... Le film fait ressurgir les traces des désastres de l'Histoire : “La fin du monde a déjà eu lieu, on ne l'a pas vu passer.” Avec pour point central la ville de Bordeaux (“La Place des Quinconces où Gatti espère trouver refuge en 1943. La colline de Lormont d'où Hölderlin en 1802 découvre Bordeaux”), Stéphane Gatti crée une sorte de simultanéité en brisant la logique temporelle. *T. G.*

Jamais à Marseille le chant des oiseaux n'avait été si fraternel

1991, 28', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : Vidéo 13 production, La Parole errante.

Dans un cadre de verdure bercé par le chant des cigales où la lumière du midi filtre à travers une haie, Armand Gatti est assis sur un tabouret, face à la caméra. Il nous parle de sa conception du théâtre comme art de la parole, en rejetant la fonction *tiroir-caisse* du spectacle. Il revendique un art de la prise de conscience et donne une exigence à sa pratique théâtrale en faisant de la langue et du langage son absolu.

Pour Armand Gatti, ce n'est pas la technique qui doit peupler le théâtre mais l'esprit ; la technique doit rester une passerelle. Dans ce monologue discursif sur sa pensée théâtrale, il revient largement sur la mise en valeur de la parole et du verbe ; “c'est ce qui nous fait et nous donne une identité.” Il refuse la psychologie qui incarne à ses yeux la destruction du langage vrai, et prône la prise de conscience de soi par la langue, par le mot tel qu'il est employé. Il critique l'aspect avilissant du théâtre où le spectateur attend que les sensations le transpercent, et revendique la fonction cathartique du théâtre grec. Il faut laver la cité de ses maux. Le théâtre d'Armand Gatti est un théâtre militant et engagé où l'on doit faire l'exégèse du mot pour en trouver la conscience. Quand on dit “le chien aboie, la seule chose à se demander c'est si le mot chien aboie, et à partir de là, tout devient possible.” *T. G.*

26 visites guidées

1987, 55', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : La Parole errante, CAC/Montreuil.

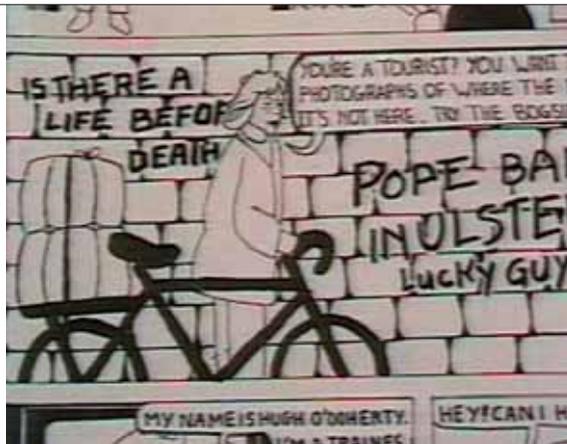
À l'occasion de l'exposition **50 ans de théâtre vus par les trois chats d'Armand Gatti**, présentée à Montreuil en 1987, 26 personnalités (journalistes, directeurs de théâtre, membres du ministère de la Culture, etc.) reviennent sur le parcours d'Armand Gatti. Chacun des intervenants, devant un groupe de visiteurs de l'exposition, évoque de façon personnelle sa rencontre avec l'homme et son œuvre.

L'ordre des interventions reprend chronologiquement la vie d'Armand Gatti. D'abord ses origines pauvres de fils d'immigrés anarchistes installés à Monaco, puis son action dans la Résistance et sa déportation. Les témoignages dessinent peu à peu le portrait de Gatti, puis guident les auditeurs vers son travail théâtral. Le film propose donc un dispositif centré autour de la parole. Pour en souligner l'importance, l'image est grisée (spectateurs et décor comme dans l'ombre), seul l'intervenant est dans la lumière (le cœur du propos). Au fil des discours – parfois lus – de Robert Abirached, Gabriel Garran, Jack Ralite, Jean-Pierre Léonardini, Alain Crombecque, Viviane Théophilidès, Pierre Vial, Lucien Attoun, Marc Kravetz, Madeleine Rebérioux... se confrontent souvenirs et analyses. Se recomposent ainsi les itinéraires multiples du poète, du Résistant, du dramaturge... “On n'est peut-être pas fait pour un seul moi”, disait Henri Michaux cité par Raymond Bellour. *T. G.*

armand gatti



Irlande, terre promise



Nous nous trouvons là avec notre petite histoire prise en charge par l'Histoire. Et pour la première fois, ce que nous avons tellement recherché, ce qui était le fond de notre aventure (la parole errante), les deux vont se retrouver face à face. Pour moi, personnellement, c'était une expérience que je n'avais pas eue depuis le maquis et les camps de concentration. Voilà que je vais me retrouver dans la même situation. Même si à l'époque où je vivais le maquis et les camps de concentration, tout cela était porté par l'Histoire avec un grand H, et qu'aujourd'hui, ce genre d'événements, l'Histoire avec un grand H ne semble plus s'en soucier. Et même avec le sentiment d'être à contre-courant. Il n'y a qu'à voir la traduction que l'on fait de l'Irlande : on en fait une guerre archaïque, une guerre de religion. Ce qui dénote une méconnaissance totale, l'intoxication du point de vue des informations dans laquelle vivent la plupart des gens. Rarissimes sont ceux qui font intervenir des analyses normales d'un pays colonisé qui se bat pour son identité, pour sa libération, ce qui est une chose qui est accordée à tous – sauf à l'Irlande.

Armand Gatti, "Interviews cinématographiques illustrés", Piaceretto, 1980, in Michel Séonnet, Armand Gatti, Gatti : Journal d'une écriture, Artefact, 1978.

gatti cinéaste

En introduction, **Un Poème et cinq films** revient en 1980 sur la filmographie d'Armand Gatti : trois longs métrages de fiction qu'il a signés seul et parmi lesquels nous ne présentons que **El Otro Cristobal**, et les séries vidéos **Le Lion, sa cage et ses ailes** et **La Première Lettre**, conçues et coréalisées avec Hélène Châtelain et Stéphane Gatti... et tous les participants à ces quinze films, les *travailleurs migrants du pays de Montbéliard* ou les habitants de la ville nouvelle de L'Isle-d'Abeau et de ses environs. Initié par l'ancien ministre des Affaires étrangères, **Un Poème et cinq films** est en même temps un document créatif et complémentaire aux films de Gatti de 1960 à 1979. C'est qu'en 1980, Armand Gatti n'avait pas encore réalisé son quatrième long métrage, **Nous étions tous des noms d'arbres**, à la fois fiction et aventure partagée avec des populations locales à la façon du **Lion, sa cage...** et **La Première Lettre**, mais cette fois avec les adolescents d'un workshop irlandais, en pleine guerre civile. Hélène Châtelain, quelques mois plus tard, alors que le film est présenté pendant le Festival d'Avignon, documente l'expérience irlandaise d'un **Irlande terre promise**.

Un Poème et cinq films

1980, 68', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : Les Voyelles, La Parole errante.

Participation : ministère des Relations extérieures.

À l'initiative du ministère des Relations extérieures, ce document retrace l'itinéraire d'Armand Gatti cinéaste à travers cinq de ses films : **L'Enclos** (1960), **El Otro Cristobal** (1962), **Le Passage de l'Ebre** (1969), signés en solitaire, et les séries vidéo **Le Lion, sa cage et ses ailes** (1976) et **La Première Lettre** (1979), aventures partagées avec Stéphane Gatti et Hélène Châtelain, que nous retrouvons ici au scénario, au montage et à la réalisation.

C'est dans une salle de montage justement que Stéphane Gatti rassemble extraits de films d'Armand Gatti et photographies, qu'il met en parallèle avec les réponses du poète aux questions de Michel Séonnet. Assis à sa table de travail, Gatti revient sur l'écriture et la réalisation des cinq films, mais aussi leur parcours et les obstacles rencontrés, ainsi que les projets non aboutis qui, par ricochet, ont parfois donné naissance à d'autres expériences ; des films toujours liés à son histoire personnelle qu'il resitue pour donner sens à son œuvre. Le commentaire poème d'Hélène Châtelain en introduction, les ponctuations verbales de Stéphane Gatti et l'entretien avec Michel Séonnet permettent d'appréhender les ramifications que cette *famille d'esprits* forme autour de l'œuvre de Gatti. "Pourquoi chanter le cinéma comme on chanterait à l'ablation de ses sens sur une table d'opération ? Pour donner aux hommes et à leurs images leur seule dimension habitable : leur démesure." S. G.

El Otro Cristobal

1962, 105', noir et blanc, fiction

Réalisation : Armand Gatti.

Production : ICAIC (Instituto cubano del arte e industrias cinematograficas), Test Films, Eddie Ulrich, Arlequin vidéo/Paris.

Dans le ciel, Dieu regarde le monde depuis ses écrans. Son attention s'attarde sur l'île de Tecunuman où le dictateur Anastasio abuse de son pouvoir. Dieu lui jette alors une malédiction qui le conduit à la mort. Les effets s'en ressentiront autant sur terre que dans l'univers céleste. Avec Jean Bouise dans le rôle principal et moult figurants, Armand Gatti signe un conte fantastique d'inspiration latino-américaine, présenté à Cannes en 1963.

Après **L'Enclos** en 1960, cette seconde aventure dans la fiction cinématographique est aux dimensions du grandiose. Invité par l'ICAIC, Gatti tourne à Cuba dans des décors spectaculaires (studio et naturels), avec Henri Alekan à l'image qui sublime chaque plan de ce projet démesuré. L'action se partage entre deux espaces : le ciel et la terre. Cet univers associe deux cultures : la religion catholique et la mythologie cubaine, auxquelles s'ajoute l'univers propre de Gatti (dont la baleine de l'ouverture), méandres dans lesquels on se perd au risque de ressentir les choses plus que de les comprendre. Mais l'enjeu n'est pas métaphysique : ce sont les relations de pouvoir. Qu'il s'agisse du putsch d'un dictateur dans l'au-delà, de l'émancipation d'un peuple ou de la fuite de l'autorité au nom de la liberté, Gatti exprime la nécessité de rejeter l'oppression et de prendre le contrôle de ses conditions d'existence... Et les images sont ici celles d'un poète : fantaisistes et puissantes. S. G.

Comment trouver une écriture qui parle le langage de cette révolution que nous voyons en train de se faire avec tous ses mythes, ses exagérations, avec ses drames, et avoir cette espèce de souffle, de ton d'épopée qui nous paraissait être le seul convenant, ayant rapport avec la révolution ? Ça a été le point de départ. Le titre du film traduit veut dire "L'autre Christophe Colomb". Ça se situe directement dans ce monde des libérations, on va vers les Amériques de nouveau, on s'arrête là-bas et on essaie de vivre cette Amérique en tant qu'utopie, et dans un sens, le fait que ce fut l'Amérique, l'endroit de découverte de Christophe Colomb, que ce fut également une révolution, c'était une espèce de triple existence d'une même utopie, à l'intérieur d'une même aventure qui, à ce moment-là, nous séduisait beaucoup.

Armand Gatti, "Interviews cinématographiques illustrés", Pianceretto, 1980, in Michel Séonnet, Armand Gatti, Gatti : Journal d'une écriture, Artefact, 1978.

Nous étions tous des noms d'arbres

1982, 109', couleur, fiction

Réalisation : Armand Gatti.

Production : Tricontinental production, Dérives, RTBF, AGITT Derry.

Participation : Les Voyelles, Aaton.

Derry, Irlande du Nord, 1981. Le conflit entre unionistes et républicains est le quotidien des jeunes du Workshop, une école alternative pour l'apprentissage de métiers manuels, qui a pour spécificité d'accueillir protestants et catholiques. Les leçons et les débats sont parfois chaotiques mais toujours constructifs, jusqu'au jour où un soldat anglais est tué. Dès lors les récits s'entrecroisent, mêlant fiction et images réelles du conflit.

Trois ans avant la réalisation du film, Armand Gatti rencontre à Derry son double irlandais, Paddy Doherty, fondateur du Workshop. Avec Gatti, les enseignants et les apprentis vont développer un projet de film où chacun va apporter sa propre expérience et jouer son propre rôle : pour Gatti, son passé dans le SAS de l'armée britannique et le récit d'un ami à propos de la mort d'un des leurs ; pour Doherty, le cas imaginaire de la mort d'un soldat anglais partagé entre différentes causes, un cas qu'il donne à résoudre à ses élèves ; pour les apprentis, le récit de deux de leurs amis, l'un protestant, l'autre catholique, morts lors d'un transport d'explosifs. La tragédie devient alors une sorte de jeu dans lequel chacun va s'efforcer de rentrer dans la peau de l'autre : les catholiques joueraient les protestants, les sympathisants de l'IRA endosseraient l'uniforme de l'armée britannique, les protestants porteraient les cagoules des républicains clandestins. La police anglaise enquête... S. G.

Irlande, terre promise

1982, 46', couleur, documentaire

Réalisation : Hélène Châtelain.

Production : La Parole errante.

Festival d'Avignon, 1982. Autour de son expérience en Irlande du Nord, Armand Gatti présente sa pièce de théâtre **Le Labyrinthe** et son long-métrage **Nous étions tous des noms d'arbres**. Conférence de presse et interviews radiophoniques avignonnaises, moments du tournage irlandais, Hélène Châtelain restitue la rencontre de Gatti avec le Workshop de Derry et le processus d'écriture du film. Un complément utile à la lecture du long-métrage.

Aux images prises lors de la préparation du tournage, en pleine guerre civile, Hélène Châtelain ajoute un commentaire qui retrace l'histoire du projet. Tout d'abord, Gatti en visite à Derry, sur les pas de sa propre histoire (son passé de SAS dans l'armée britannique), puis sa rencontre avec Paddy Doherty et son Workshop, lieu d'apprentissage unissant catholiques et protestants, une folie, selon Gatti, mais pas plus que le monde fou qui les entoure. Puis commence le projet d'écriture du film : donner aux jeunes (pour la plupart analphabètes) les moyens de s'exprimer par la BD, la photo, l'improvisation. Une séquence décompose les stades de création d'une des scènes : discussion, leçon de choses, répétition, puis tournage. Une préparation qui s'est déroulée dans un sombre contexte : dans l'équipe, sept personnes "ont quitté l'image" et une grève de la faim a entraîné la mort de dix habitants. Il y a ceux qui écrivent l'histoire et ceux qui la font. S. G.

El Otro Cristobal





le lion, sa cage et ses ailes

En 1976 à Montbéliard, seconde ville ouvrière de France, Armand Gatti lance un projet en placardant une affiche “Un film, le vôtre”, destinée aux ouvriers de l’usine Peugeot. Le résultat sera une série de six films “réalisés par les travailleurs migrants” (“Films polonais, marocain, espagnol, géorgien, yougoslave et italien”), plus un portrait de la “nébuleuse montbéliardaise” et un épilogue.

Conditions de travail, licenciements abusifs, usines qui ferment, les mouvements de contestations agitent les milieux ouvriers en France durant les années 1960-70. Peu après de grandes grèves, Armand Gatti, qui ne trouve pas d’aide pour produire un film de fiction, développe un nouveau projet avec la collaboration du centre culturel de Montbéliard. Les ouvriers immigrés de chez Peugeot vont être les premiers à se porter volontaires, et rapidement se dessinent des scénarii retraçant les spécificités de chacune des communautés étrangères. Cette collaboration entre l’auteur retrouvant ses expériences passées (mais aussi Hélène Châtelain et Stéphane Gatti), et les travailleurs, souligne la diversité de la population concernée tout en rappelant ce qui l’unit : le travail à l’usine (horaires, chaîne, logement, transports) et les difficultés avec l’administration. Chaque film met en avant le regard d’un groupe sur sa propre condition, son histoire, son parcours, son identité culturelle.

“Nous sommes partis à Montbéliard avec quelques idées préconçues. Nous pensions à la place des ouvriers. Et nous nous sommes aperçus tout de suite qu’il fallait les laisser penser, eux, si nous voulions arriver à quelque chose. C’est-à-dire que nous pensions le monde à travers tout un langage que nous croyions profondément politique ; or notre démarche a vraiment pris corps quand nous nous sommes mis à l’écoute et que nous avons réalisé que c’était à eux de résoudre leurs problèmes. C’est pour marquer cela que, dans le montage définitif, nous avons placé en premier le film polonais, **Le Premier mai**, bien que nous n’ayons pas commencé le travail là-bas avec eux. Eux, les Polonais, ils ont fait tout leur film pour nous démontrer que nous venions avec des idées tout à fait fausses. Eux, leur problème – et ils le disent à la fin - c’est de changer leur monde. Pas le monde comme nous pensions quand nous pensions à leur place. Et ils ont commencé par nous montrer les rues de Montbéliard vides le 1^{er} mai. Pas de manif. Pas les drapeaux que nous étions venus chercher. C’est le point de départ : si nous y allions pour les embrigader dans un langage, dans un système quelconque, dans une classe ouvrière qui n’existait que dans notre tête, c’était une erreur totale. Deuxième élément : il ne s’agissait pas de rentrer dans une espèce de “gadgétification” de l’expression, de dire : puisque vous êtes ouvriers, vous devez tout savoir, même éclairer un plan, trouver le meilleur cadre. C’est pas vrai. Profondément. Tout ce qui était technique nous posait des problèmes. A nous d’abord. Ce matériel sophistiqué – pas très grand, parce que tout cela fut fait contre les structures du Centre du cinéma, contre dix, douze interdictions de projets que nous avions – ne pouvait pas être maîtrisé par n’importe qui. Ces deux éléments ont joué en même temps : ne pas gadgétifier d’un côté, et ne pas parler à la place des autres.” [...]

“Les contacts, on peut dire qu’ils se sont faits à même la rue. Nous sommes arrivés là-bas, nous avons vu les syndicats, nous avons vu le PC, le PS, et nous les avons avertis que nous faisons un film. Au début il y a eu une très grande méfiance. Et à l’arrivée, ils ont tous demandé à y participer. Mais d’une certaine manière, c’était fini, c’était trop tard, et en même temps, en fait, ils y avaient participé. Les pionniers étaient là : Vicente, l’Espagnol, il était de la CGT, Ajmi, le Marocain, était de la CFDT, et nous avions dans le film les gars qui se battaient au niveau de l’entreprise, et c’est ce qui explique que nous avons été adoptés : ainsi les Marocains ont été 350 à participer au film. Parce qu’ils savaient que, leur délégué

participant au film, c’était un service à rendre à toute la communauté. Parce qu’ils avaient confiance.” [...]

“Ce qui explique l’importance qu’a prise ce film, c’est qu’on jouait un peu le rôle de l’écrivain public. Les gens venaient là, ils expliquaient tous leurs malheurs, comme celui qui avait un problème avec la sécurité sociale, et qui a voulu le mettre dans le film, disant : ça se saura, on m’écouterait mieux. Tout ça sur un plan très simple, et à partir de là, on discutait. Ça venait de tous les côtés. Je me souviens d’un Marocain me disant : il faut que le film s’adresse à Hassan, parce que l’Empereur connaît pas ce qui se passe autour de lui, tout est corrompu. Le film, pour lui, c’était une lettre à Hassan. C’étaient des cahiers de doléances. Un autre m’a dit que son fils continuait ses études au Maroc, et que quand il verrait ça, le garçon, comment son père vivait, se privait, il comprendrait qu’il fallait à tout prix qu’il réussisse l’examen. Nous avons tenu cette fonction d’écrivain public élargi.

Donc, c’est vrai que c’est nous qui avons écrit la chose, tenu la caméra, fait tout le montage de cette espèce de “monstre”. Oui, un monstre parce que les six heures de film ont été faites à partir de cent heures de tournage vidéo : nous avons eu trois ans de travail là-dessus. Mais nous sommes toujours partis de ce que nous avions convenu ensemble, et nous l’avons respecté au plus près. Quand je dis “monstre”... ce n’est ni du cinéma, ni en fait de la télévision, mais c’est la possibilité de faire exister un langage que nous n’aurions pas eue avec la télévision. Et pas plus avec le cinéma, car il n’a pas de vocation populaire, il est élitaire : tu envoies ta pellicule au laboratoire, les gens ne voient rien, tandis que là, ils ont le regard, immédiatement, sur ce qu’ils sont en train de faire ?” [...]

“Ainsi, chacun des films s’est fait sans idée préconçue, par entraînement si l’on peut dire de l’un par l’autre. D’où le fait qu’ils soient si différents entre eux. Et enfin, une autre raison “d’embrayage”, si je peux dire, de ces films, c’est la question de l’identité – ça rejoint les autres, bien sûr, celle de la culture à affirmer, mais à un autre niveau. Un exemple : un jour, la télé régionale a passé un reportage sur notre travail, et diffusé une chanson que chantait un des Marocains, Chérif, dans le film. Le lendemain, les ouvriers français, ou de toutes autres nationalités, sont venus lui serrer la main : “Bonjour, Chérif.” C’était bien la première fois qu’on lui donnait son prénom. D’habitude, c’était : “Bonjour, Mohamed.”

Armand Gatti, propos recueillis par Émile Breton, La nouvelle critique, juin-juillet 1978.

Montbéliard (1)

1976, 43', noir et blanc, documentaire

Réalisation : Armand Gatti.

Production : Les Voyelles, La Parole errante, CAC Montbéliard, Ina.

“Montbéliard ville espagnole, ville arménienne, ville polonaise, ville géorgienne, ville maghrébine...” Cette présentation de la ville est avant tout celle de toutes les communautés qui la composent et qui travaillent chez Peugeot. Quatre hommes vont plus précisément représenter cette diversité : Abdallah, Marocain, délégué CFDT ; Gian Luca, Italien, ouvrier aux presses ; Vicente, Espagnol et ancien toréro, délégué CGT ; Radovan, Yougoslave, OS. C'est Jacky, ajusteur, du groupe des Polonais, qui donne sa signification au titre en montrant les sculptures qu'il a réalisées à partir de pots d'échappement, pompes à vélos et soudures : un lion qui représente l'usine Peugeot ; la ville de Montbéliard – la cage du lion – figurée par son château ; les ailes du lion, qui symbolisent toutes les communautés étrangères. Un commentaire off fait le lien tout au long du film : l'agglomération, “une nébuleuse” de bourgs et lieux-dits ; les différents groupes de population (réunions familiales, fêtes, musique, marchés) ; le rythme du travail à la chaîne qui, pour certains, commence à 3 heures du matin ; les transports, en bus ou en cyclomoteur. Gian Luca : “Quand on arrive, on s'imagine qu'on va trouver la culture française, celle de Victor Hugo, celle du théâtre de Molière, dans toutes ces maisons d'art, mais pour les immigrés la culture française signifie surtout le long couloir de la Préfecture et tous les papiers pour avoir une carte de séjour.” S. G.

Le Premier Mai Film polonais (2)

1976, 27', noir et blanc, documentaire

Réalisation : Armand Gatti.

Production : Les Voyelles, La Parole errante, CAC Montbéliard, Ina.

“Un 1^{er} mai avec sa manif dans une ville ouvrière, c'est ça que vous êtes venus chercher ?” demande Gérard en s'adressant à l'équipe de tournage. “Vous voyez quelque chose ?” dit-il encore en montrant les rues désertes de Montbéliard en ce jour férié. “La vraie manif, c'est nous !” affirment chacun à leur tour les membres de la communauté polonaise, en revêtant les habits traditionnels de leur folklore, qui annoncent fête, chant, musique et danse. Tadeusz l'ajusteur, qui en un an, fait l'équivalent d'un Paris-Varsovie pour aller à l'usine en cyclomoteur, Vladislav “la trueller”, Martine “la montre”, Gérard “la fiche d'approvisionnement”, Socrate “le volant de poids lourds”, Jacky “le voltmètre” ou encore Valérie “la machine à écrire”, tous ces ouvriers sont des objets huit heures par jour et leurs journées sont “des morceaux de la fiche de paie”. Mais leur scénario ne sera pas ce film : le spectateur est prié d'imaginer tout “ce qui va suivre en couleurs, la couleur au sens polonais étant une vue de l'esprit”. Sourires, danses, musique, la tradition polonaise est une grande fête dans laquelle “la rencontre d'une montre et d'un voltmètre va faire tourbillonner la

couleur”. “À partir du moment où nous nous habillons de couleurs, nous manifestons contre le mercantilisme, la non-participation, l'uniformisation ; nous cessons d'être une machine pour devenir un pays, le nôtre.” S. G.

Arakha Film marocain (3)

1976, 59', noir et blanc, documentaire

Réalisation : Armand Gatti.

Production : Les Voyelles, La Parole errante, CAC Montbéliard, Ina.

Dans le Montbéliard de l'immigration, les mois de l'année n'existent pas : les deuils et les fêtes marquent le temps. En témoigne la mort de Mustapha, délégué CFDT, décédé accidentellement sur un chantier, que chante Pacha avec sa guitare. “Turcs, Marocains, Algériens, Tunisiens...” C'est du droit à revendiquer d'être musulman qu'est né le scénario de ce film qui devait s'intituler **Ramadan**, devenu **Arakha** (“En avant”) en cours de tournage.” Du collectif d'ouvriers qui s'est attelé au scénario du film pour raconter “la vie, la jeunesse, la mort, les congés, la maladie ; qu'est-ce que nous sommes ? Un cageot d'oranges, c'est-à-dire une marchandise, rien de plus”, 32 scénarii ont vu le jour ; seul le premier proposé a été tourné. Ajmi, Idrissi, Shériff et leurs camarades mettent en scène la vie quotidienne à Fort-Lachaux, les baraquements qui font office de logements pour les ouvriers marocains travaillant chez Peugeot. Dortoirs, levers difficiles pour aller travailler, prière, ménage, repas pris en commun, jeux de cartes rythment la journée de cette communauté strictement masculine, sans compter les fréquents contrôles de police qui interviennent à Fort-Lachaux même. Mais, donné par Radio Maroc écoutée sur un petit poste de radio, le signal de l'entrée dans le ramadan va occuper les hommes pendant un mois. Chants et musique célèbrent la fête religieuse. S. G.

L'Oncle Salvador Film espagnol (4)

1976, 50', noir et blanc, documentaire

Réalisation : Armand Gatti.

Production : Les Voyelles, La Parole errante, CAC Montbéliard, Ina.

La communauté espagnole sera représentée par une famille de dix personnes : Vicente le père, un des plus grands toréros de l'après-guerre aujourd'hui OS chez Peugeot et militant CGT, Maruca son épouse, femme de ménage, les enfants Vicentino, CAP d'ajusteur, Marie-Thérèse, CAP de dessinatrice industrielle, et Ana-Rosa, lycéenne ; l'aïeule Magdalena, 40 ans d'exil... et l'oncle Salvador, ancien milicien dans les Brigades de Fer, aujourd'hui forain.

“Dans notre ciel d'immigrés, il n'y a qu'une seule étoile, un poste TV qui fonctionne sans arrêt. C'est pour le faire taire que nous avons commencé ce film”. “C'est une lutte où la 2^e génération n'a d'autre hispanisme à revendiquer que celui paraphé par la corne d'une vachette

camarguaise” commente Hélène Châtelain en off. Un ton nostalgique et désabusé repris par Salvador et Vicente, quand ils se lancent en fin de repas sur la corruption des syndicats ou à refaire la guerre civile d'Espagne, là où la révolution a échoué. Vicentino compte les points en ponctuant les diatribes d'*allegro*, *mezza-voce* et autre *vivace*. C'est à Buriana, en fin de film, que l'on retrouve Salvador, plantant des arbres dans son jardin. Les vestiges de la bataille de Teruel sont encore présents. “Les arbres meurent debout” écrit Vicente. Chacun des arbres de Salvador est comme le souvenir d'un combattant de la Colonne de Fer pendant la guerre civile, assassiné par les franquistes. S. G.

La Difficulté pour un géorgien d'aujourd'hui de ne pas être du XII^e siècle Film géorgien (5)

1976, 57', noir et blanc, documentaire

Réalisation : Armand Gatti.

Production : Les Voyelles, La Parole errante, CAC Montbéliard, Ina.

“Dans la nébuleuse montbéliardaise, la fraction géorgienne est à part.” Entre Severian, Michel ou Charles, exilés géorgiens qui tutoient la centaine, et les jeunes migrants temporaires qui viennent travailler à Sochaux pendant quelques mois, la 2^e génération, née à Montbéliard, s'interroge : peut-on être progressiste quand le nom qu'on porte vient de la terre où la révolution de Lénine signifie “colonisation” ? Severian, qui a été vice-président du parti démocrate géorgien, puis OS pendant 40 ans, vit dans ses livres. Charles, 37 ans OS chez Peugeot, non comprises les années de captivité en Allemagne en tant que volontaire dans l'armée française, a sculpté une poutre retraçant, entre mythes et légendes, l'histoire de la Géorgie depuis le XII^e siècle. Il nous la raconte pendant 20 minutes de film. La sculpture pourrait entrer au musée, ce qui serait tout un symbole pour la culture des immigrés à Montbéliard. “Le Géorgien ne vit que dans l'Histoire, celle des 50 dernières années qu'il a engloutie dans ses cauchemars, celle des siècles à venir où le retour à l'Indépendance est inscrit” commente Armand Gatti. Charles et ses compatriotes semblent en effet écrasés par le passé. La 2^e génération porte un regard critique : peut-on être d'accord avec les souhaits et parfois plus, de victoires hitlériennes pendant la 2^{nde} Guerre mondiale, de la part des Géorgiens de l'intérieur comme de l'extérieur ? S. G.

armand gatti



La Bataille des P Film yougoslave (6)

1976, 42', noir et blanc, documentaire

Réalisation : Armand Gatti.

Production : Les Voyelles, La Parole errante, CAC Montbéliard, Ina.

Bien que la Yougoslavie soit "2 alphabets, 3 religions, 4 langues, 5 nationalités, 6 Républiques, 10 minorités nationales", ce film sera celui d'un seul, Radovan, mis à la porte de chez Peugeot pour avoir attaqué au karaté une chaîne de montage de voitures. Le commentaire décrit les quatre "mini-journées" qui composent celle de Radovan, entre les cours pour passer le bac, son boulot de gardien de nuit au foyer où il habite et les arts martiaux.

"Les chants yougoslaves s'écrasent sur la terre montbéliardaise par manque d'amour." Au royaume du racisme anti-immigrés, le Yougoslave a détrôné le Maghrébin. Le Yougoslave est considéré comme très bruyant, même si faire du bruit c'est montrer qu'on existe, même si "les décibels de l'ennui sont les plus forts". Le Yougoslave ne reçoit jamais ses invités sans la télévision allumée, le son poussé très fort. À ces stéréotypes qui réduisent l'ensemble d'une identité nationale, Radovan réplique par "la bataille des P" – "Production contre Paysan", "Poète contre Peugeot", "Partisan contre Pouvoir" –, qui est le prétexte pour lui à passer en revue les histoires familiales, la dynastie Peugeot, la difficulté du travail à l'usine, le traitement réservé aux travailleurs immigrés. Mais une fois que le film s'achève, Radovan regrette de ne pas en avoir dit plus, sur "la haine, le désespoir et la violence, tels qu'ils ont été vécus". S. G.



Montbéliard est un verre Film italien (7)

1976, 40', noir et blanc, documentaire

Réalisation : Armand Gatti.

Production : Les Voyelles, La Parole errante, CAC Montbéliard, Ina.

Il y a les immigrés italiens du Nord et ceux du Sud ; il y a les anciens de l'immigration italienne, aujourd'hui Français, qui occupent aujourd'hui des postes de contremaîtres, et les jeunes migrants qui veulent rappeler à leurs aînés leurs origines. Gian Luca, Vincenzo, Orazio, Pasquale, Gianni ont la vingtaine, ils sont arrivés avec Gramsci (le fondateur du parti communiste italien) dans leurs bagages ; leur film sera marxiste. Qu'elle soit du Nord ou du Sud, l'italianité, dans cette communauté masculine, passe avant tout par la quête de la femme. Orazio met en garde : "S'il faut la chercher, il ne faut surtout pas la trouver" ; tandis que Pasquale cherche désespérément la femme fellinienne. C'est Gian Luca qui a trouvé le titre au film : un verre pour rompre les pourparlers avec la solitude ; un verre comme un travailleur immigré : interchangeable ; un verre contre l'Italie qui leur a donné l'envie d'aller en France ; un verre contre la France qui leur donne envie de retourner en Italie ; un verre brisé contre le mur en pensant au contremaître ; un verre cassé contre le racisme ou la défaite de l'équipe italienne de foot. Dans le local où le



film se concentre, ils manipulent de grandes photos les représentant. Les discussions (en italien non traduit) vont bon train, sur le scénario à suivre pour décrire leurs conditions de travail chez Peugeot ou sur la figure récurrente de Gramsci. S. G.

La Dernière Émigration (8)

1976, 10', noir et blanc, documentaire

Réalisation : Armand Gatti.

Production : Les Voyelles, La Parole errante, CAC Montbéliard, Ina.

En guise de conclusion, Hélène Châtelain s'adresse en off aux participants des six films communautaires : "Vous allez vivre sur la pellicule une vie sans vous. Elle aura votre visage, vos voix, vos paroles, mais ce sera sans vous. Vous allez être recombines à travers d'autres intelligences que les vôtres, comme ce fut le cas à Montbéliard. Vous voilà pas tout à fait enfermés. Et pour peu que le vent souffle, vous parlerez à la terre entière."

Comme en hommage à toutes les individualités qui ont composé les six documentaires – dont Mustapha et Severian décédés en cours de tournage – le film déroule des séquences déjà vues, avec, en leitmotiv, les usines Peugeot, chaînes de montage et fumée blanche au-dessus des toits. Faire cuire le pain sur le gaz, frapper l'adversité à coup de poings, s'en aller pour revenir, s'en aller pour ne plus revenir, partir en restant sur place... Face au constat que l'immigration signifie la perte d'identité et que la seule qui puisse y avoir en échange est celle de l'ouvrier, il émerge une idée forte : rester soi-même, c'est résister. Avant que Gian Luca, Ajmi et Radovan concluent par un "l'internationalisme, c'est nous !", l'Italien confie : "Je mets en avant ce que j'étais jusqu'à il y a un an, Gian Luca, un homme tel que ma mère l'a mis au monde, avec sa force et sa culture. Maintenant je ne suis plus qu'un ouvrier métallurgiste." S. G.



Trois heures avant d'être fusillé sur le Mont-Valérien, Roger, dix-huit ans, envoya à Mathilde fille d'un émigré italien, seize ans à l'époque, sa première lettre d'amour. Ce fut aussi sa dernière lettre de vivant. Roger est né enfant de la zone ; trente ans après, il l'est encore. À tous, dans la région des étangs de l'Isle-d'Abeau et jusqu'aux montagnes de Savoie, nous avons dit : "Roger est mort le jour de ses dix-huit ans, vous allez lui donner quelques instants de plus à vivre en lui prêtant votre chant, votre invention, vos expériences." Il y eu 63 groupes de 4 à 120 personnes ; à chacun, un lieu de rencontre avec Roger, inventé en fonction des endroits qui ont jalonné la courte vie du résistant : la campagne, l'école, le centre des apprentis, l'usine, le tribunal, la prison. Chaque lieu de rencontre est devenu un film. Texte dit en introduction à chacun des films de *La Première Lettre*.

la première lettre

Sollicité juste après l'expérience de Montbéliard (*Le Lion, sa cage et ses ailes*, 1976) par une association culturelle de la ville nouvelle de l'Isle-d'Abeau près de Lyon pour un nouveau projet d'écriture collective, Armand Gatti s'empare de l'histoire du jeune Résistant Roger Rouxel, écrit un poème et l'offre à toute la population. De ce texte et des réponses qu'il suscite va naître une série de sept films.

Armand Gatti, Résistant et condamné à la peine capitale pendant l'Occupation, a trouvé dans le destin de Roger Rouxel, membre du groupe de Résistance Manouchian, fusillé à 18 ans en 1944, des similitudes avec son propre parcours. D'un premier film qui retrace l'histoire de Roger, Gatti propose : "Voilà qui est Roger Rouxel, il faut lui donner quelques instants de plus à vivre." Les six autres films rendent compte de la manière dont les habitants de toute une région, organisés en groupes de travail, ont réagi en fonction de leur vie quotidienne et se sont emparés à leur tour du personnage. À chacun de choisir le lieu qu'il avait en commun avec Roger Rouxel et à partir duquel il pourrait donner son chant, sa mémoire ou son imaginaire. Diffusés sur FR3 en juillet et août 1979, les films sont aussi le fruit d'une aventure collective derrière la caméra puisque l'on retrouve à la réalisation, au son et au montage, Hélène Châtelain, Stéphane Gatti et Claude Mouriéras.

"La part personnelle de cette aventure, qui est une aventure collective, ce sont mes idées, mes motivations. Là elles sont très simples. A un moment donné, je me suis trouvé, à un âge relativement jeune, seize ans et demi, presque dix-sept, condamné à la peine capitale. C'était au moment de la Résistance. Le phénomène de la Résistance reste toujours pour moi une des épreuves capitales. Surtout lorsque l'épreuve capitale se passe à cette période de vie qui va de quinze à vingt-cinq ans, c'est-à-dire la jeunesse, une jeunesse consciente en train de se dire, de se faire, de s'exprimer. Donc, la Résistance, cette idée dans laquelle à ce moment-là on avait tout investi, une espèce d'absolu à réaliser. Cette Résistance, victorieuse (parce que le nazisme a été défait) au fil du siècle s'est dé faite peu à peu, et on aboutit du moins sur le plan français, à une espèce de pétainisme de temps de paix, lequel pétainisme était la raison pour laquelle on avait pris le maquis, on était rentré en insurrection. J'ai voulu savoir, approcher la Résistance non pas dans ce qu'elle avait été mais dans ce qu'elle était devenue, à travers les gens, telle qu'ils la vivaient aujourd'hui. Alors je suis parti de quelqu'un qui avait le même âge que moi lorsqu'il a été fusillé. J'aurais pu être à sa place. Mais je n'y ai pas été. Mais j'aurais pu être à sa place. Et ce fusillé revenant dans son pays, là, en France et brusquement posant la question de ce pourquoi il était mort, de ce combat qui l'avait conduit là, posant cette question à ceux qui ne l'avaient pas connu,

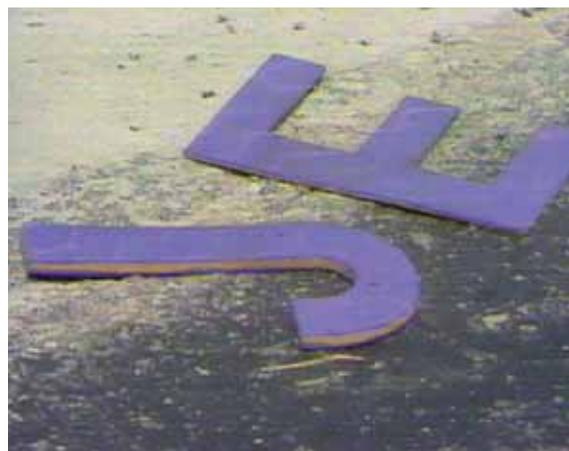
pour savoir ce qui restait de ce combat, de ce pourquoi il était mort... Pour moi, c'était une manière indirecte de poser la question. Non pas que ce fût moi, Roger Rouxel ; mais ç'aurait pu être moi. Et en tous cas, les réponses que Roger Rouxel a reçues, c'étaient les réponses que j'étais venu chercher.

Ce qui explique que, finalement, je suis rentré dans l'expérience avec mes propres mots, c'est-à-dire, ceux du poème... En général, le poème je ne le donne jamais aux autres, je le garde pour moi, ce sont mes expériences les plus intimes, ce sont les moments où j'ai besoin de discuter avec moi et rien qu'avec moi, ce sont des éléments, des choses trop pudiques pour être données à l'extérieur, c'est toute une existence du verbe fragile, mais en même temps fondamentale et qui ne peut pas supporter les à-coups, qui ne peut pas courir le risque d'être brisée.

A l'Isle-d'Abeau, on est entré avec un poème sur les mains, comme ça, avec le geste de l'offrande. C'était ça le début du dialogue et je crois qu'il s'est maintenu jusqu'à la fin, jusque dans les films qui ont en quelque sorte rendu compte de l'expérience."

Armand Gatti, "Interviews cinématographiques illustrés", *Piancerotto*, 1980, in Michel Séonnet, *Armand Gatti, Gatti : Journal d'une écriture*, *Artefact*, 1978.

armand gatti



Roger Rouxel (1)

1979, 49', couleur, documentaire

Conception : Armand Gatti.

Réalisation : Stéphane Gatti, Hélène Châtelain, Claude Mourieras.

Production : Les Voyelles, Ina.

Participation : CG Isère, Ville de Bourgoin-Jallieu, Epida (Établissement public de la Ville nouvelle de L'Isle-d'Abeau), Scanida, IAA.

De facture classique par rapport aux six films suivants, ce documentaire reconstitue le destin tragique de Roger Rouxel. À partir d'un panneau indicateur de la Ville de Vitry ("Sentier Roger Rouxel – Sergent FTPF fusillé par les nazis le 21 février 1944 à l'âge de 18 ans"), le film déroule avec commentaire, témoignages et nombreuses images des actualités de l'époque, les points connus de la vie du jeune Résistant.

Un coin de Vitry qui, en 1979, flirte encore avec la campagne, une maison en bois, un portail qui sépare des jardins, celui qui mène Roger à son amoureuse Mathilde, un cinéma, une école... les lieux filmés sont le point de départ pour faire revivre le jeune métallo. Puis entrent en scène les témoins : le frère de Roger qui raconte son arrestation, un ancien membre du groupe Manouchian qui évoque des épisodes de leur lutte et revient sur les lieux de leurs attentats parisiens, des images d'archives encore, pour appuyer les témoignages, et puis Mathilde, destinataire de *la première lettre*. Enfermé dans sa cellule, condamné à mort, Roger écrit juste avant son exécution ce qui sera sa première et sa dernière lettre, un texte poignant qui se retrouve au cœur du projet des habitants de l'Isle-d'Abeau, la lettre d'amour d'un jeune Résistant sacrifié. *S. G.*

La Région (2)

1979, 46', couleur, documentaire

Conception : Armand Gatti.

Réalisation : Stéphane Gatti, Hélène Châtelain, Claude Mourieras.

Production : Les Voyelles, Ina.

Participation : CG Isère, Ville de Bourgoin Jallieu, Epida (Établissement public de la Ville nouvelle de L'Isle-d'Abeau), Scanida, IAA.

Comme Roger Rouxel, Michel, 18 ans et habitant de Bourgoin-Jallieu, non loin de L'Isle-d'Abeau, est apprenti métallo. Il a construit une énorme boule à facettes qui raconte des épisodes de la vie du jeune Résistant. Telle une boule de billard électrique, il la fait rouler dans les rues de la ville et les terrains vagues au pied des cités. Michel est le fil conducteur d'un festin d'images où tout est symbole pour réinterpréter la vie de Roger.

"Les 260 E", "les 92 U", "les 120 A"... de la missive de Roger sont des lettres découpées de toutes les couleurs, qui flottent au fil des rivières ou sont accrochées sur les façades des maisons dans la ville. Roger est devenu le "je" et Mathilde le "tu" de toute une région. Trois écrans de télévision font resurgir l'histoire de la région liée à la vie de Roger : "le dialogue avec la terre", "la création de l'outil par l'homme", "la création de l'homme par l'outil", mais ces écrans sont interchangeables et peuvent devenir

"le théâtre de verdure où sont fusillés les membres du groupe Manouchian", "la balance, symbole du savoir" ou "le couteau à tourbe, symbole de la pauvreté". Dans la campagne environnante, de vieux paysans racontent leurs faits de Résistance. Entre des séquences aux couleurs primaires solarisées, des groupes d'hommes et de femmes chantent le destin de Roger en s'accompagnant à la guitare. Et quand Michel rencontre "sa Mathilde", ça fait "tilt" sur le billard électrique. *S. G.*

L'École (3)

1979, 58', couleur, documentaire

Conception : Armand Gatti.

Réalisation : Stéphane Gatti, Hélène Châtelain, Claude Mourieras.

Production : Les Voyelles, Ina.

Participation : CG Isère, Ville de Bourgoin-Jallieu, Epida (Établissement public de la Ville nouvelle de L'Isle-d'Abeau), Scanida, IAA.

"Comment à partir de ces voyelles inventer le langage de la rencontre avec Roger ?" Toutes les écoles et tout le corps enseignant de la région se sont emparés de *la première lettre* et de la vie de Roger. Chants des enfants ou des adultes, jeux de rôles (les amoureux séparés, Mathilde attendant le retour de Roger...), pièces de théâtre, dessins, maquettes, les séquences se télescopent en un montage rapide.

"Le savoir est une salle vide prise entre toutes les merveilles du dehors. La descente dans les territoires des morts où trouver la planète Rouxel commence là." Et c'est en effet devant une salle de classe vide que Geneviève l'institutrice raconte la vie de Roger à la façon d'un cours. Jacques aussi, le professeur de géographie, dans des terrains vagues où pneus abandonnés et morceaux de bois forment des voyelles, recherche une classe imaginaire et questionne son savoir. Enseignant devant une classe vide, mais aussi élèves devant la chaise vide d'un professeur : l'école que Roger a quittée tôt est une école qui se cherche. Véronique, quant à elle, et ses copines à l'école d'assistance maternelle apprend "les gestes de Mathilde" : ménage, couture, prodiguer les bons gestes aux nouveaux nés sur des poupons en plastique. Leur chemin à chacun croisera peut-être la plaque commémorative sur la route de Bourgoin, là où les 45 enfants d'Izieu et leurs maîtres ont été exterminés dans les camps. *S. G.*

Les Loulous (4)

1979, 58', couleur, documentaire

Conception : Armand Gatti.

Réalisation : Stéphane Gatti, Hélène Châtelain, Claude Mourieras.

Production : Les Voyelles, Ina.

Participation : CG Isère, Ville de Bourgoin-Jallieu, Epida (Établissement public de la Ville nouvelle de L'Isle-d'Abeau), Scanida, IAA.

Au centre de formation et d'apprentissage, les apprentis carrossiers ou tourneurs ont l'âge de Roger à sa mort. Ils ont fabriqué des pantins grandeur humaine les représentant dans 10 ans. En se projetant dans l'avenir,

ils inventent la vie de Roger s'il avait vécu et se confrontent aux interrogations de *la première lettre*. À un âge où l'avenir les préoccupe constamment, l'histoire de Roger et Mathilde résonne d'autant plus chez ces *loulous*.

Les lettres découpées sont toujours dans le paysage : "Je t'annonce ma condamnation", accroché à la façade d'un grand bâtiment. Derrière les lettres, des questions : qu'aurait été Roger en père ? Et Mathilde en mère ? Quel aurait été leur avenir ? Brigitte, apprentie coiffeuse, s' imagine fille de Roger et de Mathilde. Ses semaines sont l'addition des jours et des gestes répétés, multipliés en mois par ses joies et ses peines. Dans le cahier qui réunit son quotidien et ses samedis – les mêmes pages que la lettre de Roger – il n'y a pas la réponse qu'elle voudrait y écrire. Les pantins des *loulous* matérialisent leurs rêves : certains s'imaginent en coureur automobile, cascadeur ou chanteur de rock. D'autres se sont déjà résignés et se voient simples ouvriers. Pour l'instant, leur univers c'est les super-héros de bandes dessinées, les virées en mobylette, le cinéma et les manèges du samedi soir. Et le rock, tel le groupe Apras qui scande nerveusement le film. *S. G.*

**Chère petite Mathilde chérie,
Je t'écris une première et dernière lettre qui n'est pas très gaie. Je t'annonce ma condamnation à mort et mon exécution pour cet après-midi à quinze heures, avec plusieurs camarades. Je te demande d'avoir beaucoup de courage. Je vais mourir en pensant à toi jusqu'à la dernière seconde... Je meurs courageusement pour mon pays. Je te demande d'être heureuse car tu le mérites. Choisis un homme bon, honnête et qui saura te rendre heureuse. Conserve ma mémoire le temps que tu voudras, mais il faut te dire une chose, personne ne vit avec les morts. J'avais fait pour toi et moi de beaux projets mais le sort en a décidé autrement ; je te jure que je n'ai jamais eu un moment de défaillance. Tu demanderas, si tu le désires, à mes parents chéris que je vais quitter avec un grand regret, un souvenir de moi qui ne devra jamais te quitter. Tu diras aussi à tous mes camarades que tu connais que je les quitte en pensant à eux, qu'ils pensent un peu à leur camarade qui est mort pour sa patrie. Chère Mathilde, j'aurais bien voulu, ainsi que mes parents, vous serrer une dernière fois dans mes bras mais le temps me manque. Je pense tendrement à tes parents ; à toute la famille, mon dernier souvenir va aussi vers tous les voisins et amis que je quitte en embrassant de tout cœur. J'espère que le souvenir de mes camarades et le mien ne sera pas oublié car il doit être mémorable. Petite Mathilde, je te demande encore une fois d'être heureuse, c'est ma dernière volonté. Ma lettre n'est pas très bien écrite, mais ce n'est pas de ma faute. Conserve-la parmi les objets qui te sont le plus précieux. Je termine en t'embrassant de tout mon cœur et ton souvenir m'accompagne jusqu'au bout.**

**Ton petit ami qui te quitte pour toujours.
Roger Rouxel**

armand gatti



La Résistance (5)

1979, 50', couleur, documentaire

Conception : Armand Gatti.

Réalisation : Stéphane Gatti, Hélène Châtelain, Claude Mouriéras.

Production : Les Voyelles, Ina.

Participation : CG Isère, Ville de Bourgoin-Jallieu, Epida (Établissement public de la Ville nouvelle de L'Isle-d'Abeau), Scanida, IAA.

Avec des matériaux de récupération, les enfants ont construit les maquettes de lieux liés à l'histoire de Roger : la cellule à la prison de Fresnes, avec "des barreaux qui chantent", la Préfecture où il a été torturé, la maison de Mathilde et sa boîte aux lettres pour accueillir *la première lettre*. Mais c'est le tribunal où il fut condamné à mort qui sera reconstitué en une magistrale sculpture musicale sur la route de St-Quentin-Fallavier.

Le tribunal qui jugea Roger était installé dans le luxueux Hôtel Continental à Paris. À St-Quentin-Fallavier, ce sera une impressionnante machinerie, entièrement composée d'objets récupérés dans les décharges. Les enfants et le groupe Apras en tirent des sons dont chacun a une signification : "la condamnation", "les questions perfides", "la raison d'État"... "L'identité de Roger, c'est le cri de ces déchets de notre civilisation industrielle." Mais en 1979, la Résistance a encore un visage, celui de René Lallemand dans les environs de Pont-de-Beauvoisin. Dans le maquis, René montre les lieux : le poste de garde avec les "sonnettes", les hommes qui donnent l'alarme, la route qui mène aux "combats de la nuit", la ferme où s'est constituée en août 1944 la 5^e Compagnie de marche du secteur Savoie, et la clairière qui faisait office de tribunal. René se souvient du "procès" de l'officier SS qu'il avait arrêté. En quelque sorte "la réplique à l'Hôtel Continental : le contre-tribunal". S. G.

La Dernière Nuit (6)

1979, 56', couleur, documentaire

Conception : Armand Gatti.

Réalisation : Stéphane Gatti, Hélène Châtelain, Claude Mouriéras.

Production : Les Voyelles, Ina.

Participation : CG Isère, Ville de Bourgoin-Jallieu, Epida (Établissement public de la Ville nouvelle de L'Isle-d'Abeau), Scanida, IAA.

Sa dernière nuit, Roger la passe dans la cellule de la prison de Fresnes, entre quatre murs de pierre. Pierres des barricades, pierres du Mont Valérien où Roger a été fusillé ainsi que d'autres membres du groupe Manouchian, pierres des montagnes où se cachaient les maquisards, pierres de l'abbaye de Tamié où les moines trappistes, par des chants qu'ils ont composés, retracent la dernière nuit de Roger Rouxel...

"Ils sont cinq dans la même cellule, tous condamnés aux mêmes rêves, aux mêmes années lumières. Cinq visages aux portes arrachées comme les baraques de la zone. La barricade de livres de Madrid et les massacres arméniens et les pogroms de Bessarabie et les exils garibaldiens et l'enfant d'un égoutier breton venu travailler à Paris, essayent de se tenir chaud, dos contre dos, marqués par la brûlure des cigarettes de policiers." Tel est l'un des chants poèmes que les moines vont dérouler tout au long du film, en plein air ou sous les voûtes de l'abbaye. Aux images de leurs tâches quotidiennes sont entremêlées des séquences d'archives : camps d'extermination, procès du maréchal Pétain, images de guerre. Plus introspectif que les autres films, **La Dernière Nuit** est marqué par la suspension du temps entre la vie et la mort, le temps de *la première lettre*. Au-delà de l'histoire de Roger, s'engage une réflexion plus large sur la mémoire des guerres et leurs cortèges de souffrances. S. G.

L'Usine (7)

1979, 49', couleur, documentaire

Conception : Armand Gatti.

Réalisation : Stéphane Gatti, Hélène Châtelain, Claude Mouriéras.

Production : Les Voyelles, Ina.

Participation : CG Isère, Ville de Bourgoin-Jallieu, Epida (Établissement public de la Ville nouvelle de L'Isle-d'Abeau), Scanida, IAA.

En quoi la métallurgie à l'époque de l'ouvrier Rouxel était-elle différente d'aujourd'hui ? L'usine, là où Roger n'aura pas eu le temps de commencer une vie professionnelle, c'est l'usine d'impression sur tissu de Bourgoin-Jallieu, fermée et occupée depuis deux ans. Lionel, qui travaille à l'ANPE, "est celui dont le royaume est le plus étendu" ! Ce film resté inachevé n'a pas été diffusé sur FR3.

Sur les images d'archives, les trains emmènent les ouvriers réquisitionnés pour le STO vers les usines de métallurgie allemandes. Ces trains que Roger Rouxel et le groupe Manouchian se sont employés à faire dérailler. Arsène, seul survivant du groupe, nous montre la tactique un pied-de-biche en main. Aujourd'hui, le cheminot Eugène, en inspectant les locomotives en gare de triage, passe chaque jour devant la plaque commémorative des cheminots morts au combat. La mère de Thomas (ami de Roger et membre du même groupe) raconte quant à elle les repas qu'elle préparait malgré les restrictions et les coupons d'alimentation. Le souvenir de la faim en ces années-là, les élèves de l'école d'hôtellerie lui rendent hommage en préparant un banquet gargantuesque, à la hauteur de tous les repas manqués de Roger et d'une "faim vieille de 30 ans". Le film s'achève à l'usine où Roger était apprenti métallo, sur le témoignage du "rectificateur", un métier en voie de disparition. Un autre Roger possible. S. G.



le théâtre de gatti filmé par la tribu

Notes sur les expériences théâtrales d'Armand Gatti, par Olivier Neveux.

De quel parcours, de quelles recherches les films de la tribu Gatti nous rendent-ils compte ? Armand Gatti est censuré en 1968 par l'État français sur ordre du général Franco : sa pièce, **La Passion en violet, jaune et rouge**, répétée au Théâtre National Populaire est interdite de représentation. Cette décision clôtura une histoire théâtrale entamée presque dix ans plus tôt à Chaillot par Jean Vilar lors de la création du **Crapaud-buffle** (1959) ; dix années d'écriture et de mises en scène dans les théâtres de la décentralisation d'une œuvre réfractaire aux canons dramatiques de son temps.

Gatti invente, en effet, un "théâtre des possibles" où se côtoient, se rencontrent et se confrontent des versions, des points de vue, des hypothèses, des regards hétérogènes, contradictoires, parfois antagoniques. La scène s'ouvre à la pluralité des fictions, des récits, des époques : tous les possibles sont au rendez-vous du plateau. L'enjeu n'est pas formaliste, il est philosophique : comment empêcher l'espace scénique et le temps dramatique, avec leurs contraintes ancestrales, d'appauvrir ce qu'il y a d'insaisissable dans une existence ? Comment le théâtre pourrait-il enfin rendre justice à la multiplicité des temps et à la démesure qui composent une vie ? Comment ne pas mimer, pétrifier ce qui toujours excède les représentations ?

Ainsi, lorsque Gatti consacre un spectacle aux meurtres de Sacco et Vanzetti par l'État américain dans **Chant public devant deux chaises électriques** (1966), ce n'est ni pour en réciter les catéchismes édifiants ni pour retracer la saga d'une vie brisée. Une question anime la pièce – et celle-ci est emblématique de la démarche du poète : laisserons-nous à nouveau mourir, ce soir, Sacco et Vanzetti ? L'histoire n'est jamais totalement écrite, achevée. En elle, à chaque instant, il est possible de réveiller au présent l'intensité de luttes qui nous précèdent, de rendre justice à des combats en leur temps défaits, en activant leurs exigences égalitaires et libertaires. L'exécution en 1927 des deux anarchistes, convoquée en 1966 par Gatti sur la scène du TNP, trouvera en 2001, dans l'après 11 septembre, à Los Angeles, dans une mise en scène de Gino

Zampieri avec des acteurs et participants afro-américains et latinos, des échos dans les combats et les fragilités des nouveaux prolétaires. Le film d'Hélène Châtelain (2003) trace l'aventure de ce **Chant** et des questions tout à la fois neuves et intempêtes qui le composent.

Dans les années 1960, les textes de Gatti témoignent des luttes des classes et des combats cubains, vietnamiens, célèbrent les solidarités ouvrières, interrogent les vies militantes : un théâtre saisi par les combats du monde et ce qu'ils promettent. À cette œuvre, en 1968, l'État indique la sortie. Gatti rejoint l'Allemagne ; Berlin, plus précisément. Il y rencontre toute une jeunesse radicalisée. Un long poème scande ces rencontres : **Les personnages de théâtre meurent dans la rue**. En effet, ceux-ci n'apparaîtront plus dans son œuvre. Le personnage, la psychologie, l'intrigue dramatiques sont *congédiés*. Ils ne cessaient d'enfermer ce qui doit, par nécessité, s'échapper : les désirs, les révoltes, les espérances, les mots. Gatti fait des allers-retours entre la Belgique et l'Allemagne, entre l'université de Louvain et les squats de Berlin. Il inaugure une nouvelle longue marche celle qui le conduira à révolutionner toute sa pratique théâtrale, à supprimer les spectateurs – bientôt remplacés par des témoins – et à se passer des acteurs.

Le malentendu vient de loin : lors de la création de **V comme Vietnam** en 1967, Gatti s'était vu confronté à des comédiens pour certains radicalement opposés à la lutte du peuple vietnamien. Il y découvrirait la logique des mercenaires. Il leur substituerait des militants : des individus engagés dans une lutte, "cible et archer" du combat. En Allemagne, pour l'heure, ils sont déjà militants, autonomes, anarchistes ; en Belgique, étudiants politisés. Par la suite, à compter des années 1980, Gatti, le fils de l'éboueur Auguste, invitera dans son travail les parias du langage, ceux que l'institution appelle, commodément, les "exclus". Ils deviendront, dans son vocabulaire, les "loulous".

À partir de cette rupture avec le théâtre des salles de théâtre, un parcours s'élabore au fil des rencontres et des créations : des films proposent de

conserver des traces de séquences de ce processus ininterrompu, cherchant à rester fidèles à la singularité des moments. Tout un peuple habitera dès lors ses créations. Les films sur son travail théâtral en rendent tous compte. Ceux qui étaient interdits de scène insistent : ils y ont place, non pas comme les interprètes de leurs existences, les narrateurs de la misère sociale, mais comme des créateurs exigeants, arrachés aux déterminismes sociaux, qui s'empareraient du verbe pour tenter avec les mots du poète de dire le monde comme "Hölderlin disait le Rhin".

Gatti, le premier jour de ses expériences, s'adresse aux loulous par une question : "Au commencement était le verbe. Qui veut être Dieu avec moi ?" Interrogation insensée en regard notamment de ce à quoi ces jeunes sont socialement destinés. "Nous ne sommes pas des personnages historiques", diront-ils à Toulouse, en 1984, dans le cadre d'un Atelier de création populaire (cf. le film d'Hélène Châtelain). Pas de place pour eux dans l'histoire, à l'instar des deux figures dont la recherche compose le texte et l'expérience : Nestor Makhno, l'anarchiste ukrainien, et Pierre Meynard, l'un des Katangais de la Sorbonne en 68 qui s'immolera sur le champ de course fréquenté par Makhno lors de son exil français. Pas de place dans l'Histoire : Gatti plutôt que de s'y résigner évince l'Histoire. Ils ne seront ni personnages historiques ni personnages de théâtre, mais les militants d'une reconquête : celle du langage qui fait défaut pour dire le monde et ce qui le transformera.

qui suis-je ? à qui je m'adresse ?

Ceci exige de se détacher des déterminismes, de la violence autoritaire des logiques sociales. Dans les années 1960, le "théâtre des possibles" de Gatti revendiquait de ne pas saisir une vie à l'aune d'un seul point de vue, affirmait que chaque existence pouvait être peuplée, plurielle, ouverte, pour reprendre la belle formule d'Auguste Blanqui, aux "bifurcations". Vingt ans plus tard, Gatti propose aux loulous d'en faire l'expérience dans leur propre vie : ne pas être soumis aux jeux de causalités et s'échapper des prisons sociales. N'être pas ce que l'État et la société attendent de vous, en désertant les injonctions. Ceci suppose de savoir qui parle, qui s'inscrit dans la reconquête de son existence spoliée. Gatti dit sa dette : son théâtre se nourrit d'une remarque faite par Mao Tsé-toung dans les

armand gatti



années 1950. Savoir, au théâtre, “qui s’adresse à qui”. Les longues expériences qui se succéderont à compter des années 1980 commenceront invariablement par ces deux questions “Qui je suis ?” et “À qui je m’adresse ?” ; des questions réfractaires à l’inanité narcissique de la biographie et aux médiocrités marchandes des planifications du public. Proposer que ces questions ouvrent le travail détermine la fonction de ces expériences : elles n’ont pas pour enjeu d’être cette re-création d’objets interchangeables. Chaque expérience est unique, tissée à partir des individus singuliers qui la composent, qui, littéralement, l’altèrent.

Une malbonne, un malentendu poursuit le travail de Gatti : ce dernier, pour côtoyer et embarquer sur son arche une population exclue de l’art, est vite assimilé au domaine, par ailleurs honorable, de l’action culturelle et de l’animation sociale. Qui verra les films sur les différentes créations de Gatti comprendra combien il s’agit là d’un grave contresens. Gatti ne cherche pas à réconcilier les individus avec la société. Aux prisonniers de Fleury-Mérogis (cf. **Les Combats du jour et de la nuit à la maison d’arrêt de Fleury-Mérogis**), il dit vouloir les transformer “de prisonnier de droit commun à celui de prisonnier politique”. L’aspiration poétique qui guide ces recherches n’aura en effet de cesse de substituer au vocabulaire de la persécution et de la victimisation celui de l’insurrection. Ce déplacement sémantique ne se résigne jamais à la pauvreté des mots concédés à ces “parias du langage” que sont les loulous, aux maigres mots inopérants avec lesquels ils se disent, aux mots dégradants avec lesquels ils sont parlés par les dominants – des mots, des structures qui tous entérinent le rétrécissement des perceptions, empêchent tout “dialogue avec l’univers”, toute formulation de l’espérance. “Qui je suis ?” et “à qui je m’adresse ?” sont donc les préalables à tout travail, une mise au point et au clair nécessaire en regard du combat qui les attend. Car les loulous se débattent avec et dans l’Histoire, celle qui précisément leur nie un quelconque droit à être, celle qui a rayé de ses chronologies des pans entiers des luttes des peuples. “Nous ne sommes pas des personnages historiques” revendiquaient-ils ; “nous ne sommes pas des pièces historiques” pourraient-ils poursuivre. Et pourtant, de prime abord, les pièces semblent toutes interroger l’Histoire, s’y consacrer : du **Dernier Maquis** anarchiste et anti-franquiste aux **Combats du jour et de la nuit**, de la Révolution française, du fascisme

convoqué pour examen dans **Le Cinécadre de l’Esplanade Loreto reconstitué à Marseille pour la grande parade des pays de l’Est** à l’extermination des juifs par les nazis dans **Lettre d’alphabet perdue dans le silence des camps d’extermination**. De l’Histoire, il est chaque fois question, bien sûr, mais jamais comme une reconstitution ou une commémoration. Les loulous se débattent avec l’Histoire, celle qui les évince, celle qui ne fait aucune place pour ses vaincus, celle qui relègue dans un passé définitif ce qui pourtant est notre présent ou notre futur. Les loulous ne jouent pas des “personnages historiques”. Chaque fois, quels qu’ils soient, prisonniers, *psychiatisés*, ils tentent l’aventure d’une *parole errante*, ils s’emparent d’un langage qu’ils n’auraient jamais dû rencontrer (les mots du poète, les lettres hébraïques *Des Alphabets d’Auschwitz*, le langage physique du Yi-King, l’idéogramme...) investissent des aires de jeu et y découvrent la possibilité, devant témoins, de faire advenir un “homme plus grand que l’homme”. Ces films, tous ceux que la *tribu gattienne*, et notamment Hélène Châtelain et Stéphane Gatti, réalisent, œuvres en compagnonnage des créations théâtrales, font mémoire de ce frayage singulier dans l’histoire du théâtre et de l’art. Ces films, à chaque fois singulièrement noués aux projets de Gatti, fidèles et militants, suggèrent la puissance de la création. Ils rappellent que le cheminement vaut autant sinon plus que le but atteint et que le théâtre ne vaut une heure de peine s’il n’est un processus collectif de connaissance et d’émancipation.

Olivier Neveux

Olivier Neveux est maître de conférences à l’Université Marc Bloch-Strasbourg II. Auteur de **Théâtres en lutte** (La Découverte, 2007) et co-directeur avec Christian Biet de l’ouvrage collectif **Une histoire du spectacle militant**, collection **Théâtre et Cinéma** (L’Entretemps, 2007). Il a préfacé l’édition de la dernière pièce d’Armand Gatti, **Le Couteau Toast d’Évariste Galois** (Verdier, 2006).

L’écrivain public

En 1975, nous avons travaillé avec Armand Gatti à la réalisation de films où il s’était donné le statut d’écrivain public. Les premiers de cette série furent les films de Montbéliard **Le Lion, sa cage et ses ailes**. Les scénarios des 6 films sont toujours construits de la même façon. Un quotidien temporel, l’heure, le jour, la semaine, le mois, l’année, le siècle y engendre une fiction qui dépasse le cadre du temps et de l’espace pour atteindre le mythe : la guerre d’Espagne, le ramadan, le poète géorgien Chota Roustaveli, l’anarchiste italien Carlo Pisacane, le partisan yougoslave. Ces mythes sont les ailes des immigrés qui vivent à Montbéliard. Ils sont ce par quoi, ils s’arrachent au travail aliéné, au déterminisme sociologique. Ici s’éclaire l’axiome gattien “Chaque homme est créateur”. Il l’est pour autant qu’il s’empare de son histoire pour en faire un mythe. Le travail du poète permet d’opérer cette chimie. Il permet de rentrer dans une usine sans réduire ceux qui y travaillent à leur fonction. Exercice acrobatique et provocateur du Nommer dans ces temps ouvriéristes où les immigrés étaient victimes d’une double réduction. Ils n’émergeaient plus dans l’imaginaire collectif que comme les ressortissants de la chaîne ou du foyer. Comme Vicente Ripollés, le toréador de Peugeot, les porteurs de scénarios immigrés, Ajmi, Charles, Gianluca, Radovan traversent le film vêtus de leurs habits de lumière.

Quand il arrive à Toulouse en 1982, l’écrivain public retrouve son lieu de prédilection : le théâtre. Les chantiers d’écriture d’Armand Gatti ne sont jamais limités à un seul genre. La critique théâtrale lui fera d’ailleurs payer cher ses explorations hors les scènes en titrant qu’il a abandonné l’écriture pour faire de l’animation vidéo. Armand Gatti travaille avec ceux qu’il appellera désormais ses loulous. Pendant six mois, à Toulouse, dans la cave de l’archéoptéryx avec 30 stagiaires en réinsertion, ils visitent l’histoire de Nestor Makhno, l’anarchiste d’Ukraine. À cette occasion, Armand Gatti réunit l’équipe de tournage pour préciser que les films doivent rendre compte de ce travail d’écriture et de mise en forme théâtrale. Doutes et interrogations naissent alors. Quel sera le statut de ces films ? Ce ne seront pas des documentaires. Nous sommes engagés dans le travail en train de se faire. Pas de distance critique. Ce ne sera pas du théâtre filmé. Ce serait réduire la démarche à sa dimension spectaculaire. Ce seront des témoignages :

Nous ne sommes pas des personnages historiques et Le Dernier Maquis à Toulouse, **Les Combats du**



La Réponse à Schoenberg

jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis, **La Reconstitution de l'esplanade Loreto** à Marseille, **Ces Empereurs aux ombrelles trouées** à Avignon, **Lettre d'alphabet perdue dans le silence des camps d'extermination** à Marseille, **Kepler, le langage nécessaire** à Strasbourg.

Témoigner de quoi ?

D'un travail social, d'une écriture entrain de s'élaborer, de stagiaires cherchant la vérité de leur présence, d'une mise en scène de théâtre ?

Les "Qui je suis ?"

Le socle sur lequel se sont construits ces films est l'écriture par les stagiaires eux-mêmes des "Qui je suis ?". Chaque travail d'Armand Gatti débute rituellement par ces paroles : "Au commencement était le verbe et le verbe était Dieu" et il ajoute à la phrase de Saint Jean : "Voulez-vous être dieu avec moi conjointement et solidairement?". Puis, pendant un mois entre lectures et ratures naissent ces textes prenant acte de soi. Les images qui naissent sont profondément des portraits à la première personne. Des paroles assumées que les stagiaires ont livrées, lues en public devant les autres. Texte brut, direct, violent. Comme Rachel à Toulouse dans **Le Dernier Maquis**. "Moi, c'est Rachel, du groupe des analphabètes. Venue d'Algérie à un an pour des HLM où même les tuyaux sont racistes. Avec une ouverture : la boîte de nuit, mon école, mes leçons, tout est venu d'elle. Ça a été mon aventure malgré les difficultés que ça posait aux miens. Lancée dans le milieu qu'en gros on appelait le racolage, pour ne pas dire le grand mot... Argent plus argent, mais à l'addition c'est de la fumée. Un travail qui brûle tout. Et c'est moi, brûlée, qui vais construire la ville utopique qu'est déjà en fait le dernier maquis." Rachel est en route. Elle accompagnera Gatti à la rencontre de Sabater, anarchiste catalan tué à coups de pioche par la milice franquiste à San Celoni. Ces "Qui je suis ?" fonctionnent comme des points cardinaux qui magnétisent aussi bien l'écriture de la pièce de théâtre que la construction du film.

L'écriture

Les entretiens où Armand Gatti parle de son écriture notamment théâtrale sont très rare. Il raconte toujours mille histoires qui lui offrent une porte de sortie en forme de parabole. Dans le film sur Fleury-Mérogis, il se met à table. Le vert du regard de Maximilien Robespierre devient la pierre angulaire qui offre à l'écriture la possibilité d'échapper au psychologisme. Le vert des yeux de Robespierre dialogue avec son chien le jour de

son exécution. On peut traverser la révolution française accrocher à ce vert.

Ces lectures obliques valent aussi pour la réalisation des films. La pièce représentée à Avignon **Ces Empereurs aux ombrelles trouées** est filmée sous l'angle du chant. Schoenberg et le compositeur Jean-Paul Olive s'y rencontrent. Le chant est devenu aujourd'hui le centre de la dramaturgie gattienne. Le plateau se fige, les paroles montent avec le chant.

Une mythologie s'est créée au fil des années, construite par les retours des participants aux expériences, comme s'ils donnaient à Armand Gatti les clés du travail en train de se faire. La métamorphose des visages des stagiaires entre le début et la fin du travail où "l'enrichissement de plus de trois cents mots", pour reprendre la formule d'un loulou, "C'est la première fois que je vais jusqu'au bout de quelque chose", des déclarations qui nous ont fait prendre conscience des différentes dimensions de l'engagement réciproque qui caractérisent ces créations.

Comme si marcher était le but à atteindre

Ces films sont-ils autres choses que le témoignage d'une démarche de création originale ? Pourquoi filmer alors que les textes existent et seront publiés ? La répétition de la démarche donne-t-elle un fondement à la nécessité de filmer ? Faisons-nous la promotion d'une nouvelle méthode pour l'intégration des jeunes en difficulté ? L'écriture sort-elle agrandie ou diminuée de ces films ? Pourquoi Armand Gatti a-t-il insisté pour que nous nous lancions dans cette aventure ? Au fond, on peut penser qu'il s'agit de mettre à jour un processus d'élaboration, de montrer une machine utopique à penser. Les thèmes invitent à un voyage au long cours. La commune ukrainienne libertaire, la résistance des anarchistes catalans, la révolution française, les typologies fascistes en Europe, la question de Dieu sur la ligne qui sépare Israéliens et Palestiniens. Une réflexion partagée pendant 6 mois avec ceux précisément qu'on ne convoque jamais. Il y a quelque chose de volontairement maladroit dans ces films, quelque chose qui échappe à celui qui organise les témoignages et écrit le film. C'est là que commence peut-être la dimension de témoignage.

Stéphane Gatti, février 2007. Armand Gatti, du théâtre au cinéma, Théâtres au cinéma hors-série n° 4, Magic cinéma de Bobigny, 2007.

Hervé ou la Solitude en quatre nationalités

1972, 55', noir et blanc, adaptation

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : S.G./La Parole errante.

Quatre hommes – quatre nationalités, quatre identités – racontent leur rapport à une enquête : qui est Hervé ? Au départ, un fait divers : un paysan breton, ami d'Armand Gatti, a mis fin à la souffrance de sa solitude en se suicidant. Dans la cour d'une ferme qui s'improvise en décor naturel, un Congolais, un Belge, un Grec et un Français munis d'une pelle vont *creuser* la question de l'identité paysanne dans un rapport frontal avec la caméra.

Les quatre comédiens sont issus de l'Institut des arts de diffusion en Belgique, où Gatti a conduit un travail de neuf mois en 1972-73. Le vécu de chacun des quatre, leur culture, entremêlés à l'histoire d'Hervé, le paysan breton célibataire, construisent la progression de la pièce écrite par Gatti. Hervé est un peu de chacun d'eux. Et quand l'un est Hervé, les autres sont le contexte qui "le forme, le déforme, le transforme". Les récits s'enchaînent avec fluidité, ponctués d'irruptions musicales – chants et guitare – et la caméra à l'épaule les enserrant dans un cadre rapproché. Cette enquête autour du paysan solitaire, c'est avant tout la recherche de l'identité prolétaire (on passe de la chaîne à la ferme), des individus coupés les uns des autres, isolés. Ces quatre hommes affrontant la solitude, c'est la terre et le travail qui les réunit. L'histoire d'Hervé est celle de nous tous : assumer seul tous les combats, quelle qu'en soit leur nature. S. G.

armand gatti



Le Dernier Maquis

Si on vit, on a de la chance, si on meurt, c'est une dette déjà payée.
Francisco Sabate *in* **Le Dernier Maquis**.

Opéra avec long titre

1984, 36', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : Les Voyelles.

Face à la caméra, en incrustation sur des images d'archives qui défilent, Armand Gatti raconte son projet de film **Opéra avec long titre** qui, faute de moyens, ne sera jamais réalisé mais aboutira à une pièce de théâtre montée à Toulouse en 1984. Le projet est une tentative de reconstitution d'un opéra écrit en 1943 dans la prison de Berlin Plötzensee par les membres de l'Orchestre Noir, organisation de résistants allemands antinazis.

Opéra avec long titre car le titre doit en effet englober la liste d'une trentaine de noms auxquels le projet est dédié, "les enfants du siècle", célèbres ou anonymes, victimes des guerres du XX^e siècle. Le film de Stéphane Gatti commence par cette énumération. En grand orateur, Armand Gatti nous invite à une leçon d'histoire en nous faisant revivre la naissance de cet opéra et le parcours de ceux qui l'ont conçu, les 117 résistants et intellectuels de gauche arrêtés par la Gestapo, condamnés à mort et exécutés. Cet opéra du silence, ou opéra blanc, a été composé en langage des signes et "chanté" aux fenêtres des cellules de la prison. Ce qui intéresse là Gatti, c'est l'invention d'un langage, la création d'un chant pour lutter contre la souffrance et pour faire face à "la seule et unique présence de la défaite". Son projet est un engagement humaniste, un hommage à ceux qui se sont battus jusqu'au bout pour la liberté d'expression. "Peut-il y avoir mythe sans l'assassinat du héros?" *T. G.*

Nous ne sommes pas des personnages historiques

1985, 95', couleur, documentaire

Réalisation : Hélène Châtelain.

Production : ACP, Les Voyelles.

Participation : ministère de la Culture, CR Midi-Pyrénées.

Toulouse, 1984. "De janvier à juin, l'atelier de création populaire a accueilli un stage dit d'insertion sociale réunissant une quinzaine de jeunes sans emplois, marginalisés par leur âge, leur origine, leur histoire personnelle." Hélène Châtelain rend compte de l'aventure menée par Armand Gatti avec les stagiaires autour de Nestor Makhno, révolutionnaire et anarchiste ukrainien, qui débouchera sur l'écriture d'une pièce et sa représentation.

Il y a d'abord les "qui suis-je ?" Le théâtre de Gatti est une quête identitaire et le travail débute toujours pour les stagiaires par une recherche de soi, des séquences où chacun a écrit un texte le concernant. À partir de là commence la construction du spectacle selon des itinéraires complexes. Apporter une image, selon Gatti, c'est apporter son passé, son contexte et tout ce qui l'entoure, car "une image sans culture est destinée à mourir de froid". La pièce écrite par Gatti est lue devant les stagiaires ; la mise en scène prend forme dans le décor (réalisé par Stéphane Gatti) d'une émission de télévision qui se préparerait sur Makhno. S'ajoutent encore cinq petites fictions sur la vie du révolutionnaire, tournées en noir et blanc, qui seront montrées lors de la représentation. "Ce personnage nous le construisons mieux que Makhno encore, et c'est le personnage de l'exilé", témoigne un des acteurs. Il suffit d'un chapeau pour devenir par mutation directe un personnage historique. *T. G.*

Le Dernier Maquis

1985, 90', couleur, adaptation

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : La Parole errante.

Participation : ministère de la Culture (Direction du théâtre, Direction du développement culturel).

"Toulouse, infinitif du verbe perdre", 1984. Armand Gatti réunit une douzaine de personnes en stage d'insertion pour construire une "tentative théâtrale par l'écriture". La pièce va évoquer le destin des derniers anarchistes espagnols luttant contre le franquisme dans les années 1950. Vivre dans l'histoire des autres pour un soir, construire "le dernier maquis" avec son passé, tel est le projet de la quête identitaire des stagiaires. En introduction, Gatti présente l'expérience en voix off. Autour de trois groupes de travail aux noms évocateurs, "les analphabètes", "les reléguables" et "les psychiatisés", les apprentis comédiens vont reconstituer le trajet de trois "guérilleros" : Francisco Sabate, José Luis Facerias et Ramon Vila Capdevila. Pour rejouer l'Histoire, Gatti donne la parole aux exclus, "ceux qu'on bouscule dans la rue, ceux qui n'ont pas demandé à venir au monde", ceux qui tentent d'échapper au néant. Leurs "qui suis-je ?" sont mis en scène dans différents dispositifs vidéos (surimpression, incrustation) qui révèlent leurs personnalités. Ils exorcisent leur passé (drogue, violence, rejet familial, immigration...) dans de courtes fictions inspirées d'un épisode de leur vie (séance d'électrochocs, interrogatoire de police musclé...) – "Construire ma vie utopique que nous appelons déjà notre dernier maquis." Toutes ces différentes séquences sont entremêlées à des moments du spectacle. *T. G.*

Voir au catalogue général

@ <http://www.cnc.fr/idc>

Nestor Makhno, paysan d'Ukraine, de Hélène Châtelain, 1996, 58'.

Ce ne sont pas des taulards à la recherche de la révolution, mais plutôt la révolution qui se cherche parmi eux et qui essaye de se trouver une existence à Fleury. Armand Gatti *in* Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis.



Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis

1989, 98', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : La Parole errante.

Participation : ministère de la Justice, ministère de la Culture, des Grands Travaux et du Bicentenaire, ministère du Travail, de l'Emploi et de la Formation professionnelle.

Témoignage émouvant d'une aventure théâtrale hors des sentiers battus, surtout en 1989, le film retrace le montage de la pièce écrite par Armand Gatti pour le bicentenaire de la Révolution française, avec 12 détenus à Fleury-Mérogis. Entretiens avec Gatti, paroles de détenus, répétitions et extraits du spectacle final documentent l'ensemble du travail.

"Fleury est devenu un endroit de liberté pour eux, et pour moi aussi", dit Armand Gatti.

Selon l'auteur et metteur en scène, monter une pièce sur la Révolution française dans une prison, ce n'est pas raconter l'histoire de Marat et de Saint-Just, c'est donner un sens à la lutte et à l'Histoire en faisant exister le contexte de la prison. "À travers les personnages de la Révolution [...], c'est avant tout nous qui parlons", dit un détenu. Mise en distance donc de la période historique - les acteurs ne jouent pas Robespierre "mais la possibilité de faire naître un Robespierre" - la pièce et son cadre de jeu deviennent alors des espaces de liberté totale pour la création, sans les contraintes de la salle de théâtre. Stéphane Gatti rend compte des étapes de l'expérience : rencontre de Gatti avec les détenus, écriture du texte à partir de cette rencontre, travail de prise de conscience de soi des comédiens par l'écriture ("Tenir une plume, c'est refaire le monde"). "Nous lui avons apporté la liberté, lui nous a apporté l'égalité, et ensemble on en a fait de la fraternité." T. G.



armand gatti



Le Cinécadre de l'esplanade Loreto reconstitué à Marseille pour la grande parade des pays de l'Est

Je suis Tighilet Idir, né et grandi à Marseille dans un bidonville insalubre de la banlieue nord, qui aujourd'hui comme hier d'ailleurs, porte l'enseigne de Pasteur. Je suis le sixième d'une famille de douze frères et sœurs. Mon enfance, c'était des disputes interminables entre un père intolérant et une mère trop obéissante. À l'école, et je ne sais par quel miracle, je suis arrivé jusqu'en troisième. Au début, je voulais faire sculpteur, il paraît que j'avais un don pour cela, mais mon orientation s'est plutôt faite vers la rue. À cette époque, je chantais dans un groupe de potes qui avaient le même *feeling* que moi. Certes, on ne savait pas trop jouer mais on avait la pêche, l'envie de cracher notre propre dégoût, dans une vie de dégoût et d'ennui. Sur le même chemin tordu, un jour, j'ai rencontré miss héroïne, cette putain blanche et noire qui me faisait jouir pour mieux me crever. J'ai passé mon temps à tomber et à me relever, la poudre m'envahissait toujours l'esprit, mais l'envie de cracher ne me quittait jamais. Entre écrire des poèmes noirs et me défoncer, je me cherchais. Pourtant conscient et inconscient de ce à quoi j'aspirais, je me suis retrouvé complètement bloqué, piégé par moi-même, prisonnier de ma propre tête. Le théâtre et la radio sont des endroits que j'ai eu la chance de fréquenter, en tant que stagiaire bien-sûr. Mais hélas, les problèmes de parano qu'engendrait la défonce ne me tenaient pas longtemps aux mêmes endroits. Après tout, j'ai aimé, souffert et joui et surtout vécu ce qui crève un mec dans la vie, l'ennui, l'inutilité. Maintenant, depuis trois ans, avec la force de croire en quelque chose et l'amour d'un être cher, je lutte contre moi-même. Mème si ce n'est pas toujours facile, je veux vivre parce que je ne suis pas encore mort. **Retranscription d'un des témoignages de Qui suis-je ? Marseille 1990.**

Qui suis-je ? Marseille 1990

1991, 44', couleur, documentaire

Réalisation : Hélène Châtelain.

Production : Vidéo 13 production, La Parole errante.

Treize récits autobiographiques racontés face à la caméra, présentés ainsi au début du film : "Écrits et enregistrés par les exclus eux-mêmes, pour être projetés au début de la pièce **Le Cinécadre de l'esplanade Loreto** (écrite et mise en scène par Armand Gatti). Ces fragments de vie sont aussi leur première confrontation au monde de l'écriture." Le dispositif : un espace, une personne, un destin et une question : "Qui suis-je ?" Un carton annonce le lieu, un quartier de Marseille (Le Panier, L'Estaque, Saint-Charles, Les Aygalades...), puis un panoramique nous le dévoile et se fixe en plan rapproché sur celui qui va se présenter. Fugues, vol, drogue, délinquance, violence, prison, reclassement professionnel... ces femmes et hommes de tout âge ont pour point commun la souffrance d'une vie trop dure ; ils ont été exclus d'une société qui ne leur a pas donné leur chance. Ils déclament leur texte en nous regardant dans les yeux, ils sont en quête de terre nouvelle et de reconnaissance. Écrire pour soulager la douleur, chanter quand parler devient trop dur, utiliser tout le champ des possibles du langage, c'est là leur sauf-conduit pour exorciser le passé, s'en défaire et le dépasser. Il faut "consolider la charpente pour que l'édifice ne s'écroule pas." Par l'expérience du théâtre et de la parole, ils se sont trouvés eux-mêmes. "Je suis passé à côté de ma vie, mais me voilà au rendez-vous du langage." *T. G.*

Le Cinécadre de l'esplanade Loreto reconstitué à Marseille pour la grande parade des pays de l'Est

1991, 96', couleur, adaptation

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : Vidéo 13 productions, La Parole errante.

Un espace de jeu circulaire vide. Sur les côtés, des reliques du passé : carcasse d'avion, missile, portique en pierre, colonne gravée. Présentée dans les locaux de FR3 en juillet 1990, la pièce écrite et mise en scène par Armand Gatti est jouée par une vingtaine de comédiens stagiaires. Les personnages, issus de l'histoire du fascisme italien (Mussolini, Clara Petacci, Ciano, Bombacci...), interrogent le passé pour mieux appréhender le présent. L'esplanade Loreto est la place de Milan où les corps de Mussolini, de sa femme et de deux fidèles furent exposés à la foule après leur exécution en avril 1945. Des traces de corps à la craie sur le sol du plateau rappellent cet épisode. Créée dans le cadre d'un stage de formation organisé par la Mission locale des 15^e et 16^e arrondissements de Marseille, la pièce de Gatti n'est pas un texte sur l'Histoire mais une mise en distance du passé ("Les exclus [...] se distancient des mots de leurs personnages"). Une des caméras est sur scène et déambule au plus près des comédiens. Partie intégrante de la théâtralité, elle sert aussi à des plans surlignés en vignettes au montage. Les acteurs sont dans une "métahistoire" où ils se cherchent eux-mêmes en s'interrogeant sur leurs rôles : "Mon personnage, j'y tiens car c'est une femme comme moi et elle a quelque chose à dire," dit l'une des comédiennes. Le travail accompli par ces stagiaires est pour la plupart leur première expérience de théâtre. *T. G.*



L'ambition que j'ai pour vous, c'est l'ambition que j'ai pour moi. Armand Gatti
in La Reconstitution de l'esplanade Loreto.

La Reconstitution de l'esplanade Loreto

1991, 85', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : Vidéo 13 production, La Parole errante, FR3, Marseille Citévision.

Participation : CNC.

Sous la forme d'un compte à rebours, de janvier à juillet 1991, ponctué d'images télévisées d'informations locales ou internationales, ce film retrace les six mois de préparation de la pièce d'Armand Gatti **Le Cinécadre de l'esplanade Loreto**. Entretiens avec l'auteur ou les comédiens stagiaires, extraits du spectacle et de **Qui suis-je ? Marseille 1990**, le film laisse surtout la place aux séances de travail de Gatti avec ses acteurs.

Parmi les quatre films sur "l'expérience marseillaise", celui-ci permet de comprendre comment travaille l'artisan du verbe qu'est Armand Gatti. C'est un complément essentiel qui nous permet aussi de mieux appréhender les enjeux contemporains de cette aventure humaine et théâtrale. Par la compréhension et le dépassement du langage fasciste en Italie, il s'agit de dénoncer les arguments du "fascisme français" contre les immigrés et d'interroger à Marseille notre société au regard de l'Histoire. Orateur et conférencier devant ses comédiens, Gatti leur raconte cette Histoire. On découvre le travail d'écriture des stagiaires en quête d'identité ("les exclus des 15^e et 16^e arrondissements de Marseille") et l'immersion dans la géographie des quartiers nord. "Dire qui l'on est pour pouvoir s'en détacher et pour pouvoir avoir matière à réfléchir dessus." Puis vient la lecture de la pièce par Gatti, où les acteurs découvrent les personnages antipathiques qu'ils vont interpréter.
T. G.

La Réponse à Schoenberg

1992, 50', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : La Parole errante.

Participation : Caisse des dépôts et consignations.

En juillet 1992, dans le cadre du Festival d'Avignon, Armand Gatti présente le spectacle **Ces empereurs aux ombrelles trouées** au Musée lapidaire, création montée avec des habitants des quartiers périphériques. Stéphane Gatti prolonge le discours de la pièce par un dispositif vidéo composite jouant sur "l'inépuisable combinatoire des lettres", entrelaçant les "qui suis-je ?" des 18 stagiaires de cette expérience et des moments du spectacle.

Moïse et Aaron, opéra inachevé (1930-1932) de Schoenberg, sert de base à la pièce de Gatti. Aux derniers mots de Moïse dans cette œuvre, "Ô parole, parole qui me manque", Gatti répond qu'il faut repartir de l'essence phonétique de la langue pour faire renaître la poésie. La citation du poète russe Khlebnikov, intégrée en filigrane dans le film, illustre cette théorie : "Il n'y a pas de révolutions politiques possibles, de révolution il n'y a que celle du soleil." À l'écran, la bataille entre les images et les mots (sous-titres, banc-titre, incrustations de fenêtres) éclate la vision du spectateur. Mais l'enjeu de la pièce est aussi de dépasser les cultures et les différences religieuses ; en partie chanté, sur une création musicale de Jean-Paul Olive, le texte mélange français, allemand et arabe. En s'adressant aux exclus, Gatti les encourage à dépasser leurs difficultés et à surmonter les échecs : "Ce que nous sommes, ce ne sont pas nos défaites mais l'énergie qu'elles engendrent." *T. G.*

Lettre d'alphabet perdue dans le silence des camps d'extermination

1993/2003, 37', couleur, adaptation

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : La Parole errante.

En juillet 1993 à Marseille, Armand Gatti met en scène avec une troupe de stagiaire **Adam Quoi?**, pièce qu'il a écrite. Ce film est diffusé pendant l'acte III du spectacle, au cinéma L'Alhambra qui fait partie du parcours de la représentation. Les comédiens vêtus d'une tenue de kung-fu noire pratiquent en petit groupe un théâtre dansé, qui reprend la gestuelle des arts martiaux pour définir un nouveau langage.

Le film propose une réflexion sur la diversité culturelle et le mélange des langues dans les camps d'extermination, comme autant d'alphabets perdus dans la machine concentrationnaire et dans le silence de la mort. Pour défendre la pluralité des confessions et des alphabets détruits, Gatti part en quête d'un langage universel. "Sachez qui vous êtes, et vous saurez qui nous sommes." On est tous différents, et nos alphabets ne se comprennent pas, pourtant nous avons un même corps et nous sommes tous égaux devant la mort. Mais comment peut s'exprimer une lettre sous la cendre ? Il faut agir avant. Le kung-fu est ce langage commun qui réunit tous les peuples par le corps. Se demander quel alphabet nous sommes, c'est se chercher une identité, "passer de j'ai un corps à je suis un corps." À la fin du film, la présentation de figures s'inspirant de l'observation des quatre éléments naturels (feu, eau, terre, air) est la démonstration de l'écriture parallèle et universelle du corps. *T. G.*

armand gatti



Qui s'adresse à qui ?



Peut-être un fauteuil vide est-il indispensable pour dire l'existence d'une salle de théâtre ? Armand Gatti in Qui s'adresse à qui ?

Qui suis-je ? Sarcelles 1996

1996, 70', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : La Parole errante.

Suite d'une trentaine d'autoportraits, face à la caméra, des participants au spectacle **L'Inconnu n° 5 du fossé des fusillés du pentagone d'Arras**, écrit et mis en scène par Armand Gatti, et présenté à Sarcelles en janvier 1997 dans le cadre d'un stage organisé par Solidarité Jeunes Travailleurs. Médiatiser les rêves et le désir de reconnaissance, tel pourrait être le moteur de ce dispositif frontal, qui permet une accroche directe du spectateur.

Chacun des récits autobiographiques s'organise selon le même mode : hommes et femmes déambulent dans un paysage urbain, filmés au ralenti, de face en plan rapproché. Au bas de l'écran, un petit cadre tel un miroir reprend le visage de la personne, immobile cette fois-ci ; c'est de ce cadre qu'émane la parole. Chacun raconte son histoire en commençant par montrer en gros plan sa main écartée, comme pour en laisser l'empreinte sur le film. La formulation identitaire passe en premier par le corps ; la parole vient ensuite, quelquefois hésitante, souvent débitée à vive allure. Il faut croire à ses rêves pour retrouver la liberté retirée par le moule de la société. Retrouver le chemin de la passion, du désir de la vie et de sa formulation par l'art et la parole. Par le théâtre, ils ont appris à devenir leur "propre lumière" pour partir en quête d'eux-mêmes et croire à nouveau en l'avenir. "Je ne connais que le silence, mais ma mémoire a pour souvenir des paysages inconnus." *T. G.*

Jean Cavallès ou l'Inconnu n° 5

2001, 50', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : La Parole errante.

Réalisé à l'occasion de la création théâtrale **L'Inconnu n° 5 du fossé des fusillés du pentagone d'Arras** d'Armand Gatti (Sarcelles, 1997), ce film retrace la vie de Jean Cavallès, brillant universitaire, spécialiste de la philosophie des mathématiques et figure de la Résistance - devenu sujet de la pièce de Gatti. Les témoignages de Gabrielle Ferrières, sœur de Cavallès, et de Lucie Aubrac qui l'a bien connu, portent avec force le documentaire.

Sur le tableau d'une classe, le mathématicien Jérôme Buresi présente en plusieurs séquences une application de la théorie de Galois. C'est rappeler qu'avec Évariste Galois (1811-1832), Cavallès (1903-1944) représentent pour Gatti les mathématiciens à l'avant-garde de la redéfinition des mots pour en faire des armes en contestant l'ordre établi, des hommes engagés et morts jeunes tragiquement qui plus est. La (non)présence de Gatti plane sur l'ensemble du film d'ailleurs, puisque de nombreuses citations de sa **Traversée des langages**, relatives à la vie de Cavallès, ponctuent les entretiens avec les deux femmes ("C'est avec les amis de Cavallès que l'histoire écrit ses cauchemars... Lucie Aubrac dont il reste le sourire de son combat contre la tempête"). Amiens, Strasbourg, Clermont-Ferrand (là où "l'Inconnu n° 5 a rédigé les premiers tracts qui faisaient de la défaite un animal transi"), la vie de Cavallès prend fin à Arras, trop tôt. *S. G.*

Qui s'adresse à qui ?

2007, 101', couleur, documentaire

Réalisation : Swann Dubus, Bernard Bouteille.

Production : La Parole errante, Théâtre universitaire de Franche-Comté, Centre Jacques Petit.

Participation : ministère de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la Recherche, ministère de la Culture et de la Communication (Drac Franche-Comté, Drac Ile-de-France), CR Franche-Comté, CG du Doubs.

Besançon, été 2003. Au gymnase Fontaine Écu, se déroule un stage de théâtre mené par Armand Gatti avec des étudiants du monde entier. Avec cette jeune troupe hétérogène, il va mettre en scène sa nouvelle pièce, **Le couteau-toast d'Évariste Galois avec lequel Dedekind fait exister la droite en mathématiques. Ce soir traits d'hexagrammes à la recherche du Livre des Mutations**. Le film déroule exercices, répétitions et confrontations.

À près de 80 ans, Gatti n'a rien perdu de sa verve, de son engagement et de sa dynamique. L'homme de théâtre est confronté ici à une jeune génération d'étudiants parfois dérouterés par ses méthodes et ses directions de mise en scène. Sont ainsi montrés les difficultés, les tensions, les discussions et les doutes du groupe pendant les séances de travail. Avec cette pièce, Gatti continue son exploration des possibilités du langage et tente d'en mettre en place la géométrie et de "trouver les sens du mot révolution". Il utilise une nouvelle fois la gestuelle des arts martiaux comme un moyen d'expression, où les bâtons servent aussi bien à combattre qu'à former des mots en caractère chinois. Il refuse la société spectaculaire et part à la recherche d'un langage mathématique en déclinant la notion de groupe par l'évocation du mathématicien et révolutionnaire républicain Évariste Galois (1811-1832). Les dix dernières minutes présentent un extrait du spectacle, donné dans ce même lieu fin août. *T. G.*

La mort ce n'est rien, c'est l'infamie qui est cruelle. Bartolomeo Vanzetti in Chant public pour deux chaises électriques.



Chant public devant deux chaises électriques

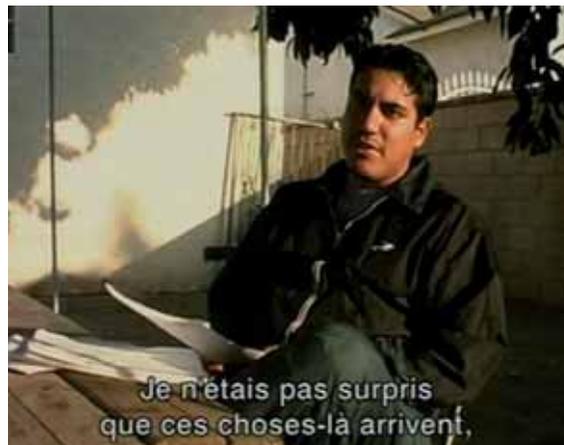
2003, 134', couleur, documentaire

Réalisation : Hélène Châtelain.

Production : Courage, La Parole errante.

Hélène Châtelain filme la préparation de la pièce d'Armand Gatti **Chant public devant deux chaises électriques** mise en scène par Gino Zampieri au Los Angeles Theatre Center du 21 au 30 septembre 2001 (et simultanément dans quatre autres lieux : Lyon, Hambourg, Boston et Turin). Montée pour la première fois en 1966 au TNP à Paris, la pièce interroge l'affaire Sacco et Vanzetti en portant un regard critique et actuel sur l'Histoire.

Aux États-Unis en 1927, les deux immigrants italiens anarchistes Sacco et Vanzetti, après avoir été accusés à tort puis condamnés, sont exécutés après une longue bataille juridique de sept ans. Pour Gatti, dont le père était lui aussi un immigré italien, ils symbolisent "les deux touches noires qui doivent justifier leur présence sur le clavier." Cette chronique historique d'un "passé présent" est interprétée ici par des acteurs noirs pour la plupart, que la réalisatrice rencontre hors du théâtre. À ces séquences s'ajoutent les séances de répétitions, des extraits du spectacle, des citations de textes écrits en prison par Sacco et Vanzetti et un commentaire off fourni qui fait les liens. Écrite à Cuba en 1962 pendant le tournage de **El Otro Cristobal**, au moment de la "crise des fusées", représentée ici à peine quelques jours après les attentats du 11 septembre, cette pièce sur la peine de mort est devenue un message de paix et de tolérance sur l'intégration et le respect des peuples. T. G.





Les Gens de la moitié du chemin

la parole errante à la maison de l'arbre de montreuil-sous-bois

l'histoire du groupe

Le projet de La Parole errante, installé dans un lieu à Montreuil que nous avons appelé La Maison de l'Arbre (le dernier être vivant qui ait vu Georges Méliès travailler dans ces lieux) n'est pas un acte isolé répondant à une situation conjoncturelle. Il est la démarche d'un groupe de création et de réflexion, qui s'est précisée au fil des ans autour d'une préoccupation commune : l'écriture.

Ce groupe est fait d'individualités différentes travaillant, cherchant, chacune dans sa discipline (écrivains, cinéastes, peintres, graphistes, musiciens), se retrouvant à l'occasion de projets précis pour participer à une entreprise de création.

l'écriture, premier et ultime signe de souveraineté

C'est au nom de cela que se sont faits les choix qui, d'année en année, nous amènent aujourd'hui à faire de la Maison de l'Arbre un lieu où l'écriture est le point central de la création.

Cela a commencé, il y a trente ans à Montbéliard, ville devenue le point de référence de toutes les expériences qui se sont succédées depuis (chacune ayant, selon les possibilités concrètes du moment et du lieu où elle se déroulait, ses caractéristiques formelles : écriture-spectacle, écriture-film, écriture-livre...).

À cette époque, autour d'un groupe restreint, s'est dégagée la notion d'écriture "publique" : une écriture non pas "sur" ou "à propos de" mais "avec". Car Montbéliard, c'était aussi, à ce moment, le carrefour de toutes les émigrations que le continent ouvrier du siècle a suscitées. Tous ces parlers, du turc au yougoslave, en passant par l'espagnol ou le marocain, s'y croisaient : au mieux, ils s'ignoraient, au pire, ils s'affrontaient. Car chacun de ces parlers était pour le parler voisin un silence.

"Montbéliard est une ville schizophrène" : tel fut le premier énoncé de ce qui allait devenir une série de six films vidéo. Avec, en sous-titre, un deuxième énoncé : "Un film, le vôtre".

Et c'est du cœur de ces silences, de ces schizophrénies, que s'articulèrent les premiers éléments de cette écriture nouvelle : une écriture-alliage, où chaque composant garde sa spécificité, mais où la fusion crée un nouveau métal, aux caractéristiques et à la résistance différentes.

de quoi s'agit-il ?

"Ce qui donne au langage son caractère unique, c'est moins de servir à communiquer des directives pour l'action que de permettre l'évocation d'images de connaissance. Nous façonnons notre réalité avec nos mots, nos phrases. Et la souplesse du langage humain en fait un outil sans égal qui se prête à la combinatoire sans fin des symboles. Il permet la création mentale des mondes possibles". François Jacob, **Le Jeu des mondes**.

C'était très précisément de cela qu'il s'agissait : dégager un espace et donner à ceux qui en étaient structurellement ou provisoirement lésés la possibilité non tant de parler à l'autre que de se construire un futur à travers cette fonction créatrice première qu'est l'écriture, d'en prendre la mesure – et celle de soi, en même temps.

Cette démarche s'est affirmée lors d'une expérience culturelle pilote qui s'est déroulée à Toulouse : pendant trois ans (1982-1985), s'y développa une expérience sous la forme d'un Atelier de création populaire. Il s'agissait d'inventer un outil culturel qui ne ressemble à aucun autre : ni centre de production d'objets de culture, ni centre de diffusion, mais centre de création.

L'écriture, une fois de plus, se trouva au centre de la dynamique qui fut mise en place. Et, une fois de plus, se regroupèrent autour d'elle non plus tant les étrangers (il y en eut), mais ceux pour qui ce moyen d'expression semblait hors d'atteinte (et donc hors d'atteinte de toute projection dans un futur autre que de soumission, ou de destruction). Se retrouvèrent les nouveaux analphabètes de nos sociétés avancées, à scolarité prolongée et obligatoire. Analphabètes, ainsi se nommèrent-ils eux-mêmes : jeunes au chômage, ou hors tout circuit de travail, ayant

derrière eux une histoire marquée du signe de l'échec. Échec scolaire, échec professionnel, échec social, échec personnel, et leurs suites (ou parfois leurs prémices) : drogue, délits, incarcération.

C'est avec eux que se menèrent des voyages qui aboutirent tous à des textes dramatiques répétés et joués publiquement, ainsi qu'à des films vidéo racontant ces histoires.

Le résultat, strictement théâtral, ou littéraire ou cinématographique – puisque c'est de cela aussi qu'il s'agit – dépassa toutes les prévisions. Comme si le fait de poser à ces illettrés de fait (et encore une fois, c'était bien ainsi qu'ils se vivaient dans notre monde des signes), comme si le fait de leur poser, non plus la question piège : "Comment écrire ?", mais celle de "Pourquoi écrire ?" (avec ses deux questions subsidiaires : "Qui écrit ?" et "À qui ?") leur avait rendu possible d'atteindre l'inatteignable : la mise en forme imaginée d'un destin. Possibilité peut-être fugitive, mais réelle.

comment cela se passe-t-il ?

Première question : "Qui je suis ?". Aucun de ceux avec lesquels nous travaillons ne s'est sans doute jamais posé la question. L'identité, ils la tiennent des magistrats à qui ils avaient eu affaire en tant que délinquants, prédélinquants, des médecins en tant qu'inadaptés, drogués, marginaux de tout poil, des enseignants en tant qu'analphabètes, illettrés. Certains ont réussi le tour de force de se trouver dans les trois catégories à la fois.

"Réinsérer" ce gibier d'échec était le type même de l'entreprise qui, elle aussi, irait à l'échec.

À la question "Qui je suis ?". Chacun répond à sa manière, déroulant une biographie qui tient plutôt du casier judiciaire – du casse à la seringue en passant par la prostitution. Dans une écriture souvent phonétique, ces aveugles et paralytiques de l'écriture s'aident mutuellement pour remplir des pages qui ont un irrésistible penchant à rester blanches.

Deuxième question : "À qui je m'adresse ?". Les réponses varient : à ma mère, à mon père, au juge, à la société, etc., bref, à tous ceux qui ne les écoutent jamais.

De ces affrontements intimes va naître une pièce. À partir de là, l'objectif n'est pas la représentation d'un événement ou d'une action mais écrire et mettre en scène la représentation par ceux qui y participent. L'auteur, Armand Gatti, n'emprunte pas leur langage, il les appelle à nourrir le sien, leur donnant ainsi la parole.

C'est en suivant cette logique de création que nous nous sommes directement retrouvés derrière les portes de la prison de Fleury-Mérogis. Il en est né, les 26 et 27 avril 1989, **Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis**, puis à Marseille en 1990 avec 20 jeunes des quartiers Nord. En Avignon en 1991, dans le cadre du Festival, avec 18 chômeurs des quartiers "hors les murs", encore à Marseille, en 1993, avec 100 RMistes, chômeurs, C. E. S., bénévoles, où Armand Gatti entreprend de faire "écrire par la ville" l'innommable : Auschwitz. C'est ainsi que naquit **Adam quoi ?** À Strasbourg, en 1994 et 1995, avec 80 RMistes et chômeurs ainsi qu'une quarantaine de

bénévoles travaillant tous ensemble à La Laiterie (lieu consacré à la "périphérie", aux marges – sinon aux marginaux) sur un sujet qui nous a permis de créer notre "première université populaire" : **Kepler, le langage nécessaire**, devenu le jour de la représentation **Nous avons l'art afin de ne pas mourir de la vérité - F. Nietzsche**.

C'est toujours dans cette logique que s'est élaboré, le travail, à Sarcelles sur Jean Cavaillès puis en Seine-Saint-Denis, à Montreuil, celui de la Maison de l'Arbre : faire entrer dans un lieu de la "périphérie", l'écriture comme point de départ d'une restructuration intérieure sans laquelle il n'y a aucun futur, aucun destin envisageable.

Mais l'écriture nécessite de s'appropriier deux verbes, Savoir et Apprendre, et d'imaginer un lieu : une université (populaire pour certains, du pauvre pour d'autres), ou, tout simplement, une école : celle où l'on apprend à décoder le langage des étoiles.

la maison de l'arbre en seine-saint-denis

Cette approche de la création étant différente (ou autre), ne peut entrer en concurrence avec aucune de celles qui existent déjà, et leurs supposés pignons sur rue.

Ce n'est pas à l'échelle d'une campagne électorale (en réduction) que nous comptons l'inventer, mais à celle de l'univers et du dialogue que (bon gré, mal gré) notre siècle entretient avec lui. Ce qui nous importe, ce n'est pas de proposer un comédien de plus au marché du travail. Ou un cinéaste. Ou un plasticien ou un graphiste. Ce n'est pas non plus que des travailleurs (aliénés presque par définition) jouent Brecht ou Mallarmé, mais qu'ils participent à l'invention des mots de leur expression (qui sont déjà ceux de leur libération, si fantomatique puisse-t-elle paraître à beaucoup).

Ce n'est pas un combat pour une profession, c'est un combat pour l'homme et son identité. Bien entendu, si, pour le dire, le volontaire ou le compagnon d'expérience (le "Loulou" comme l'appelle Armand Gatti) a besoin de la technique cinématographique (ou théâtrale, ou musicale, ou plastique...), il l'apprendra ou la perfectionnera avec nous.

Ce que nous attendons, ce ne sont pas des consommateurs – tout ce que nous présentons est gratuit – mais des créateurs. Pour employer une image réductrice, mais significative, la partie sera gagnée lorsque dans une salle de cent places, il y aura, non pas cent personnes dans les fauteuils, mais lorsque les fauteuils seront vides parce que les cent personnes seront en train de créer. Reste, à ce moment-là, à savoir quoi... C'est tout le projet de la maison de l'Arbre.

La Parole errante
<http://www.armand.gatti.org>

Les Gens de la moitié du chemin

1985, 74', couleur, documentaire

Réalisation : Hélène Châtelain.

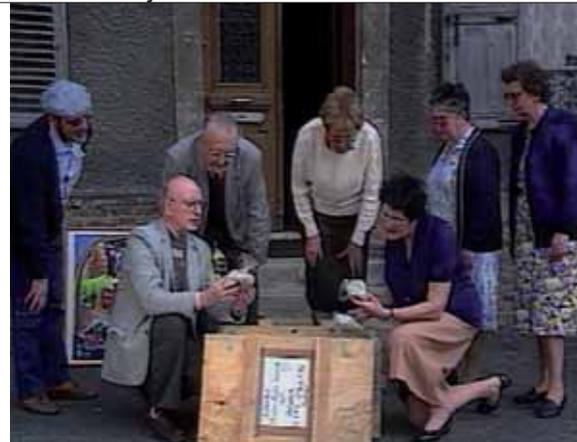
Production : Les Voyelles.

Participation : ministère de la Culture
(Direction du théâtre - DDC).

Qui sont les réfugiés hmongs ? D'où viennent-ils, eux qui au Laos étaient déjà réfugiés ? Comment vivent-ils la perte inexorable de leurs traditions ? Une apprentie coiffeuse de 20 ans nous sert de guide pour connaître sa communauté installée depuis dix ans à Toulouse. Les Hmongs s'emparent peu à peu de ce film pour écrire en images l'histoire de leur peuple, une histoire réelle et mythique qui n'a été jusqu'ici transmise que par les anciens.

Débutant comme un poème mythologique, le film d'Hélène Châtelain fait appel à des matériaux visuels et sonores divers : reportage sur la vie communautaire et ses rites, archives télévisuelles des guerres d'Indochine, documents photographiques. Les voix elles aussi tissent une trame complexe : voix off de la jeune réfugiée hmong, de son oncle Liu, enseignant (guide dans le visible) et de sa grand-tante chamane (guide dans l'invisible), commentaire de la réalisatrice. Le montage vidéo recourt à des incrustations, des superpositions, des courts-circuits. Cette écriture filmique compose une histoire qui n'a rien de linéaire ni de stable, car c'est celle d'un petit peuple de montagnards sans écriture, si méprisés en Asie qu'on les nomme Miaos ("sauvages"), persécutés au Laos pour avoir pris le parti des Français et des Américains, et désormais dispersés. Confrontée dans l'exil au risque de perdre le sens de sa tradition et jusqu'à son identité, la communauté hmong cherche ici à construire sa réponse. *É. S.*

Aux arbres citoyens





Grâce à la parole, les hommes ont pu inventer le dialogue de sourd. José Manuel Arce in Le Correspondant de guerre.

Le Correspondant de guerre

1985, 51', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : Les Voyelles.

Rencontre avec Manuel Jose Arce, journaliste, écrivain et poète guatémaltèque réfugié en France, un homme révolté qui témoigne de son combat en faveur des Indiens opprimés dans son pays. Porte-parole de ce peuple, il dénonce la répression menée contre les paysans qui tentent de récupérer leur terre et qui souffrent dans l'indifférence générale. Il est le correspondant de cette guerre assassine.

Arce est "le poète d'un génocide", celui mené par les dictatures successives de cette fin de XX^e siècle contre les Indiens au Guatemala ; un massacre qui n'est que la suite de celui plus ancien perpétré contre les Mayas par les conquistadors espagnols. Masques, bas-relief et tissus précolombiens en surimpression à l'image, Arce déclame face caméra quelques-uns de ses textes et raconte son parcours. Des amis de lutte viennent apporter leur témoignage. Le commentaire off écrit par Armand Gatti narre la tragédie d'un pays à feu et à sang, et montre comment l'Histoire n'est faite que d'éternels recommencements. Au-delà du combat d'Arce, le film porte un regard général sur les leçons de l'Histoire et sur l'oppression de ceux qui ne veulent pas se laisser dominer et qui meurent en criant dans le silence. "Quelle tristesse d'avoir une vie si courte pour une tragédie si grande et pour un tel travail." Mais que peut "un poète qui n'a pour armes que les syllabes de ses mots?" T. G.

Aux arbres citoyens Le Bicentenaire de la Révolution à Montreuil

1989, 88', couleur, fiction

Conception : Michel Séonnet.

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : La Parole errante.

Montreuil, 1989. Un aveugle déambule dans les rues, alors que tous fêtent le bicentenaire de la Révolution française ; il écoute ce que les arbres racontent de ce moment historique. Les habitants, au cours de défilés de toutes sortes, critiquent par leur expérience le devenir des idéaux de cette Révolution. Femmes, enfants, immigrés ou handicapés s'expriment par groupes au fil des séquences.

L'aveugle et son chien Max traversent la ville d'arbre en arbre. Témoins de la Révolution, tous lui parlent : le platane, le peuplier, le poirier ou l'orme rappellent les bruits et les conflits de l'époque. Ce "parcours historique", ponctué d'extraits de tout ce que l'histoire du cinéma a produit sur le sujet, rencontre le présent des habitants de Montreuil. Écoles, collèges ou associations, tous sont rassemblés autour du projet conçu par Michel Séonnet. Mais que fêter si rien n'a changé, si "une classe d'hommes peut affamer l'autre impunément", si la culture des immigrés n'est pas reconnue, si la femme n'est toujours pas l'égal de l'homme ? Héros ou figurants d'un jour jouent un texte militant et poétique qui colle à chacune de leur situation. Théâtre de rue ou réalité ? La colère des mots dits est, quant à elle, bien réelle. De leur côté, les enfants cherchent, par leurs mises en scène, un moyen pacifiste de vivre ensemble... S. G.

"Au coeur de mes enfants, je vous laisse Amazigh."



Kateb Yacine, poète en trois langues

Un Film fragmentaire avec Marcel Cohen

1993, 48', couleur, documentaire
Réalisation : Clarisse Gatti.
Production : La Parole errante.

Comment écrire après Auschwitz ? Pour le poète Marcel Cohen (né en 1937), toute écriture doit partir de cet effondrement, de la défaite du langage et de la catastrophe de notre culture. La fiction est devenue vaine, car ridiculement en deçà de la réalité, l'individualité elle-même insignifiante. Aussi l'écrivain ne peut-il que témoigner du travail auquel il se livre pour se déprendre des mots, des idées et des formes mortes.

Dans cet entretien filmé en 1993, mené par Stéphane Gatti et Michel Séonnet – avec, en arrière plan, "les passants de l'esplanade Frachon" à Montreuil – Marcel Cohen se présente comme un écrivain juif de la deuxième génération, celle qui ne peut ni témoigner du meurtre ni se taire. Enclin à la méfiance vis-à-vis de l'enflure des mots et des idées, il se réfère à quelques auteurs phares : Jabès, Kafka et Steiner. Jabès, pour la préférence qu'il marque aux questions qui ouvrent sur les réponses qui imposent, et pour la centralité d'Auschwitz dans sa réflexion sur la littérature. Kafka, pour avoir pris acte dans le roman de l'effacement du moi et pour ses qualités humaines. Steiner, pour son insistance à replacer la catastrophe nazie dans la longue durée de la culture occidentale. Nécessairement fragmentaire car les grands récits sont morts, la littérature doit pour Cohen abandonner psychologie et sociologie pour se concentrer sur sa seule affaire : porter témoignage de son échec. *É. S.*

L'Écoute et l'écho, un entretien avec Lucien Bonnafé

2000, 30', couleur, documentaire
Réalisation : Stéphane Gatti.
Production : La Maison de l'arbre, Ville de Saint-Denis.

On doit à Lucien Bonnafé (1912-2003) la naissance du mouvement désaliéniste et la création de la psychiatrie hors les murs. Dans un entretien enregistré chez lui en 2000, mené par Michel Séonnet, le psychiatre revient sur quelques principes qui ont orienté sa vie : antifascisme, résistance à l'exclusion de l'autre, qu'il soit "fou" ou "sauvage", fécondation de la pensée scientifique par la poésie, droit au vagabondage de l'esprit. Nourri de Marx et de Freud, lecteur de Rimbaud, Lautréamont et Apollinaire, Bonnafé évoque avec passion les contemporains dont il a partagé les combats pour la liberté. À commencer par les surréalistes. Si Breton collectionnait des pièces d'art africain, c'était, rappelle-t-il, non une posture d'esthète mais un geste politique contre le colonialisme. À l'asile de Saint-Alban dont Bonnafé fait un foyer de Résistance sous l'Occupation, Éluard vient le rejoindre. "La poésie a pris le maquis" dit-il. La philosophie aussi, avec son ami Canguilhem, dont la pensée inspirera les écrits de Foucault sur la folie. Avec Gaston Bachelard qui proposait de "rendre à la raison humaine sa fonction de turbulence et d'agressivité", Bonnafé a partagé le rejet de l'outrecuidance scientiste. Réalisé en une seule séance de tournage, ce film a essentiellement la valeur d'un document d'archives. Quelques cartons reprennent les maîtres mots d'un penseur mordant et vif, resté subversif jusqu'au bout. *É. S.*

Kateb Yacine, poète en trois langues

2001, 55', couleur, documentaire
Réalisation : Stéphane Gatti.
Production : La Parole errante.

Pour Kateb Yacine (1929-1989), libérer l'Algérie, c'était lui rendre sa véritable langue et son histoire. Écrivain d'abord de langue française – langue dans laquelle il a découvert le sens du mot "révolution" – il se met rapidement à l'arabe dialectal algérien pour se faire entendre de son peuple. À partir de l'Indépendance, il s'engage pour la reconnaissance du tamazigh (berbère), langue d'avant la colonisation arabo-islamique.

Décédé en exil à Grenoble, Kateb Yacine est inhumé en Kabylie un an après le soulèvement de la jeunesse. Dans le cortège où figurent des étudiants en lutte et des amis qui seront assassinés au cours de la décennie suivante, on chante l'Internationale en tamazigh. Ces images tournées par Jean-Pierre Lledo encadrent une longue interview où l'écrivain – poète, romancier et dramaturge – retrace les étapes de sa prise de conscience. Ses premières œuvres ont accompagné l'insurrection nationaliste contre le colonialisme français. Mais l'arrivée au pouvoir d'une bourgeoisie arrimée à l'arabe classique et à l'islam le conduit vers un autre combat. Pour rendre à tous et à toutes liberté et souveraineté, il faut rendre au peuple sa langue que treize siècles de colonisation arabe ont rendue résiduelle. Il faut aussi lui rendre Kahina, héroïne de la résistance à la conquête arabe. Roman, théâtre, chanson ou conférence, tous les moyens d'expression sont bons, pourvu qu'ils touchent le peuple. *É. S.*

Cf. **Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine** lu par Armand Gatti, p. 39.

Des garçons et des filles au collège

2005, 41', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : la Parole errante.

Participation : CG Seine-Saint-Denis, Mouvement français pour le planning familial, Observatoire des violences envers les femmes de la Seine-Saint-Denis.

Encadrés par leurs professeurs, les comédiens du Théâtre de l'Opprimé et une animatrice du planning familial travaillant sur les relations garçons-filles et la prévention des violences envers les femmes, des collégiens de Noisy-le-Sec en Seine-Saint-Denis mettent en scène la souffrance des filles raillées ou insultées par leurs camarades et la désinvolture des garçons quant à la portée de leurs paroles.

Les saynètes élaborées et jouées par les collégiens font bonne part au hiatus existant entre la sensibilité des filles et celle des garçons et, pour ceux-ci, à la pression des copains et à la crainte de passer pour un faible. Les filles expriment ce qui les blesse (apostrophes, gestes grossiers, harcèlement moral, contrôle de leurs faits et gestes) et dénoncent l'incapacité des garçons à se remettre en question sur le sujet. Le film entremêle des moments de jeu théâtral et les commentaires des élèves sur leur vécu de la problématique soulevée. Aux filles, les agressions verbales donnent des complexes, des envies de pleurer ou de partir. Pour les garçons, c'est rien que des mots, et d'ailleurs, "tout le monde parle comme ça". Pour l'animatrice du planning familial et pour la commissaire de police interviewées, toutes deux quotidiennement confrontées aux violences conjugales, c'est par cette banalisation des violences et cette déresponsabilisation masculine que tout commence. *D. B.*

Le Mariage forcé

2003, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Gatti.

Production : La Parole errante.

Participation : Comité départemental de la prévention des agressions sexuelles et de la maltraitance, Observatoire général des violences envers les femmes, CG Seine-Saint-denis, Ville de Bobigny.

En BEP sanitaire et social au lycée Sabatier de Bobigny, des jeunes filles décident, après une sortie au théâtre, de monter une pièce sur "ce qu'on voit dans la vraie vie". Et comme "dans certaines familles les choses se passent comme ça", le sujet en sera le mariage forcé. En jouant aussi les rôles masculins, elles vont faire preuve d'une conviction à l'échelle de leur crainte d'être un jour soumises à l'épreuve d'un mariage *arrangé* sans leur consentement.

Jouée avec drôlerie, l'histoire commence chez les parents de Maryama qui projettent de la marier avec "un gars du bled" qu'elle ne connaît pas. Les rôles et dialogues ont été définis par les élèves : la mère veut imposer le mariage à sa fille "pour son bien" ; Maryama refuse "parce qu'on est en France et en 2003" ; deux tantes, l'une approuve, l'autre réprovoque le projet ; un grand frère est indifférent au sort de sa sœur. La transposition théâtrale facilite les commentaires face à la caméra : "Il y a souvent un mur entre nous et nos parents ; mon père ne me trahirait pas comme ça ; ils organisent ça de leur côté, la fille, on ne lui en parle même pas ; c'est difficile de dire non, à cause du respect." La documentaliste du lycée qui a épaulé les élèves a fait venir des travailleurs sociaux et des thérapeutes pour voir la pièce, dont le réalisme va amener des changements dans les façons d'aborder, lors des consultations, la violence spécifique du mariage forcé. *D. B.*

Jusqu'à nouvel ordre et **Paroles** font partie du projet intitulé *Nous n'irons pas à l'exposition coloniale*, mené par Stéphane Gatti avec dix-huit jeunes primo-arrivants accueillis par la Mission générale d'insertion installée au collège Colonel Fabien de Montreuil. Mineurs, scolarisés et pris en charge par l'État, ils sont néanmoins menacés d'expulsion à leurs 18 ans. Dans **Jusqu'à nouvel ordre**, huit d'entre eux parlent de leur histoire et de leur situation ; dans **Paroles**, tous sont réunis dans la classe du collège et se confient à la caméra.

Jusqu'à nouvel ordre

2005, 51', couleur, documentaire

Réalisation : Emilie Desjardins, Valérie Fouques.

Production : La Parole errante.

Participation : ministère de l'Éducation nationale, ministère de la Culture et de la Communication (Drac Ile-de-France), Préfecture de Seine-St-denis, CG Seine-St-Denis, CR Ile-de-France.

Un accordéoniste joue **Sous les toits de Paris** dans le RER tandis qu'un jeune immigré malien raconte le périple de son arrivée en France. Chacun à leur tour, Sidy, Alou, Mody, Mansour ou Natacha, en provenance des Comores, de Chine, de Mauritanie ou du Sénégal, confient la difficulté de leur situation. Ils ont quitté leur pays après la mort d'un parent ou d'un tuteur ou à cause de problèmes politiques, ils sont sans ressource et expriment leur grande solitude, logés en foyer ou à l'hôtel. Vus de chez eux comme un paradis, la France et le "liberté, égalité, fraternité" qu'elle vante ne répondent pas à leur attente ; et face à la pauvreté de ceux qu'ils ont laissés, ils ne peuvent se plaindre. L'un voulait être écrivain ou interprète mais devra se rabattre sur des études courtes, un CAP d'électronique. Tous nourrissent le rêve d'un retour au pays où ils seront "quelqu'un", "ministre" même, ou simplement œuvreront au "développement de leur continent". *S. G.*

Paroles

2005, 41', couleur, documentaire

Réalisation : Sarah Franco-Ferrer.

Production : La Parole errante.

Participation : ministère de l'Éducation nationale, ministère de la Culture et de la Communication (Drac Ile-de-France), Préfecture de Seine-St-denis, CG Seine-St-Denis, CR Ile-de-France.

Sarah Franco-Ferrer privilégie les plans serrés sur les visages, sur fond des murs verts de la classe, mettant en valeur la beauté des traits adolescents de ces filles et garçons. Ils viennent de Chine, de Turquie, de Mauritanie, du Congo, du Sénégal ou des Comores et racontent leur arrivée et leur accueil en France. En duo ou en trio, tout en fixant la caméra, ils se posent les uns aux autres des questions sur leurs parcours, les raisons de leur présence en France, leurs coutumes et leur culture, leurs projets pour l'avenir. En groupe, la discussion est plus animée. Découpé en chapitres, le montage regroupe les réponses en plusieurs thématiques comme l'identité, le mariage ou le voyage. Parfois, les élèves évoquent par des chants le monde qu'ils ont laissé derrière eux. *S. G.*



Paroles

ciné-théâtre

Prolongement du dossier sur Armand Gatti largement consacré à ses expériences théâtrales, le théâtre à l'écran c'est aussi Claudel revisité au centre pénitentiaire de Ploemeur, les productions documentaires du Volcan/Scène nationale du Havre, et quelques autres nouveaux films au catalogue.

Tête d'Or (d'après l'œuvre de Paul Claudel)

2007, 97', couleur, adaptation

Réalisation : Gilles Blanchard.

Production : Bellevue production.

Participation : CNC, Conseil de l'Europe, CR Bretagne, ministère de la Culture et de la Communication (Drac Bretagne, DDAI), CG Morbihan, Ville de Lorient.

Gilles Blanchard a suivi à la lettre les recommandations de Paul Claudel qui déclarait que **Tête d'Or** devrait être joué par des prisonniers. Filmés au centre pénitentiaire de Ploemeur, 26 détenus empoignent le texte âpre et violent de la pièce. À leurs côtés, la comédienne Béatrice Dalle incarne la princesse et se confronte pour la première fois, tout comme ces hommes, à la versification claudélienne. La rencontre bouleversante de trois univers.

Claudé a écrit **Tête d'Or** en 1890, alors qu'il n'avait que 23 ans. La pièce raconte l'épopée de Simon Agnel, jeune idéaliste qui rentre au pays après avoir parcouru le monde. Régicide, il devient Tête d'or en conquérant le trône, impose un pouvoir absolu et meurt dans une guerre de conquête. L'analyse que les détenus ont fait de la pièce, orientée par leur propre vécu, a été déterminante pour l'adaptation et le découpage cinématographique. D'un plan à l'autre, les comédiens expriment sans jamais trahir le texte leur expérience carcérale, ou bien se laissent emporter par la fiction. Les vers de Claudel se chargent de sens nouveaux et la pièce nous parvient dans toute sa violence. Gilles Blanchard a inséré dans le déroulement de la pièce quelques courts moments de répétition, où l'on mesure l'intensité de six semaines de travail. Béatrice Dalle, au diapason de ces hommes, est une princesse tragique dont le destin nous est singulièrement familier. *M. F.*

tête chercheuse

Sorti en salles en novembre 2007, **Tête d'Or** de Gilles Blanchard s'empare judicieusement de la pièce de Paul Claudel en la faisant jouer par des détenus et Béatrice Dalle. Commentaires de Martin Drouot, et du cinéaste et metteur en scène.

Le ciel est une page blanche à travers des grillages. Un homme, Simon, revient sur sa terre et y enterre une femme. Il rencontre un ami d'une vie passée, dont le nom, Cébès, évoque un temps ancien. Leurs tirades pourraient figurer parmi les monologues d'Eschyle : ils parlent de "la mélancolie de la terre" et de "la mer, très loin, plus loin que la mer". Pourtant, de paysage, il n'y en a pas : la terre sèche est entourée par les murs vétustes d'une prison d'aujourd'hui. Gilles Blanchard transpose **Tête d'Or** en le faisant jouer par des détenus. Provocation ? La diction heurtée des acteurs décompose les vers libres de Paul Claudel de façon profane. Mais cette contradiction entre le lieu réel et le lyrisme du texte n'est qu'apparente ; le poète lui-même semble l'avoir souhaitée puisqu'il écrit dans une lettre à Jean-Louis Barrault : "Comment peut-on comprendre **Tête d'Or** ; il faudrait recréer cette atmosphère de prison dans laquelle nous vivions (...) Je ne vois qu'une issue, c'est de faire jouer **Tête d'Or** dans un stalag, par des prisonniers, entre des barbelés, et sous le bombardement des avions."

Les correspondances entre le texte et le quotidien des prisonniers sont patentes. Le "Voyez-moi !" de Cébès se charge du réel de l'acteur prisonnier qui demande un droit à l'image. Gilles Blanchard le filme en gros plan quand il dit qu'il est "comme un homme sous terre dans un lieu où on n'entend rien." Et le personnage même de Simon, qui devient Tête d'or, est, comme son interprète, un criminel : chef de l'armée victorieux, il tue son Empereur pour devenir Roi. Lui aussi s'écrit : "Voici que je suis un homme enterré vivant et je suis enfermé comme

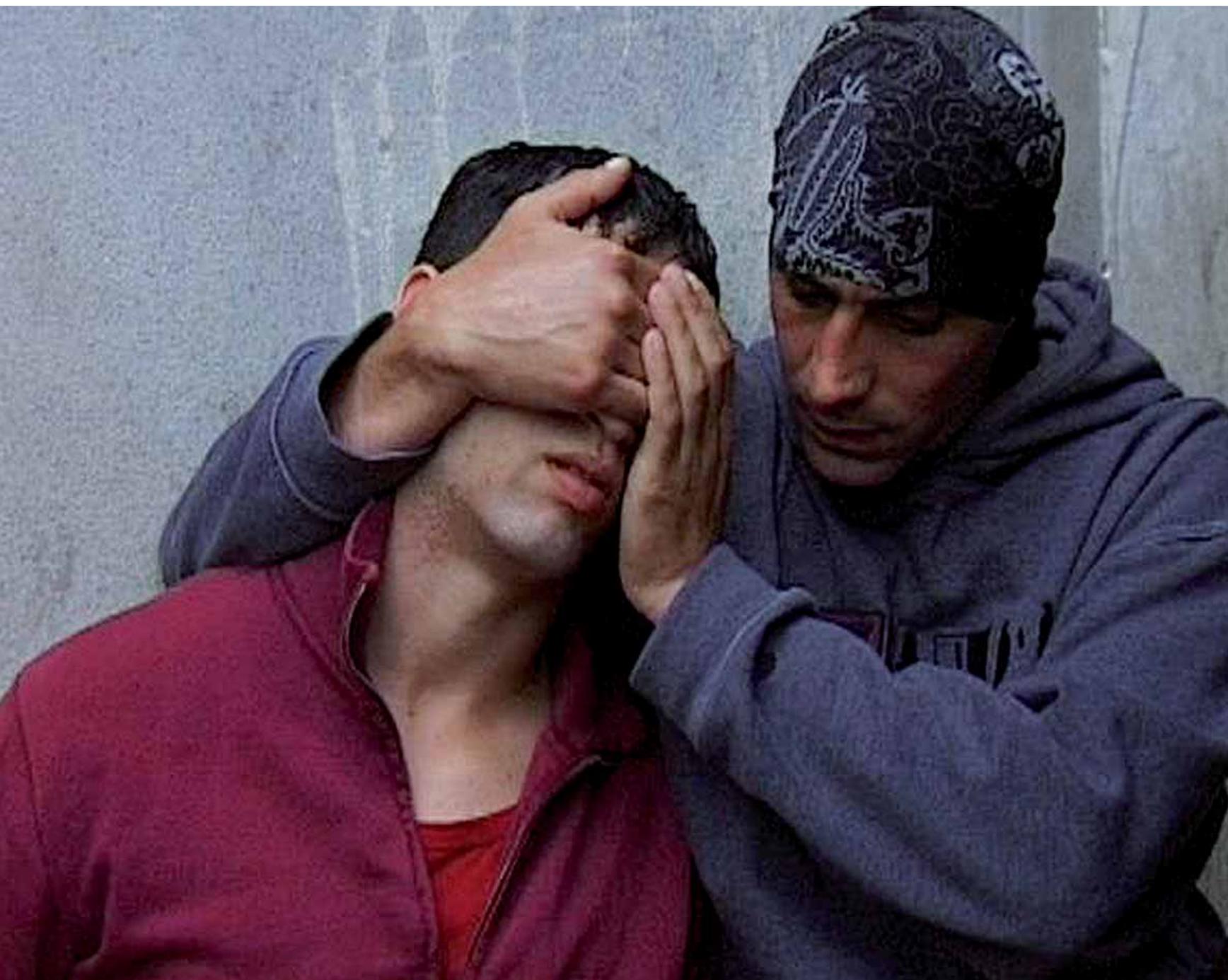
dans un four ! Donne-moi de la lumière !" Comme le dit l'acteur qui l'interprète dans un des entretiens qui parsèment le film, il s'agit de "porter le texte dans le texte sans jamais sortir du contexte". Au-delà des omniprésents barreaux qui séparent le réalisateur de ses acteurs, les lieux existent donc tous dans leur fonction documentaire : quand Cébès meurt, il est transporté dans l'infirmerie de la prison. Le film parvient ainsi à la fois à être fidèle au texte à la lettre et à constituer un document sur la prison contemporaine.

Les *topoi* mêmes de la prison se parent de poésie : les graffitis gravés par les détenus sont autant de cartons qui appellent à la liberté, autant d'échos au texte originel. Alors que chez Claudel, la citadelle de l'Empereur est entourée d'un désert, les murs cachent ici le monde extérieur dont sont privés les prisonniers. Cette équivalence abstraite met bien en évidence que la dramaturgie de Claudel se fonde sur des lieux figés où la parole est la seule action. Car ce sont les intentions et les rêves du personnage qui importent plus que ses actes, la prise de conscience de son échec plus que la représentation de celui-ci. De ce fait, c'est la parole qui agit et qui permet aux personnages, comme aux acteurs, de se libérer.

Le lien avec l'extérieur est représenté par le seul personnage féminin, la Princesse, qui apporte enfin la grâce aux hommes. Ce rôle symbolique est incarné par Béatrice Dalle, seule actrice professionnelle du film. Gilles Blanchard la montre errant dans les couloirs à sa guise, entrant ou sortant de la prison, comme pour souligner sa non-appartenance



UN PEUPLE QUI N'EST PAS
REPRÉSENTÉ DANS UNE
SOCIÉTÉ, CHERCHIE INCONSTAMMENT
À LA DÉTRUIRE...
DARK (56)



à ce monde. Elle est femme au milieu d'hommes, connue au milieu d'inconnus. Là encore fidèle à l'esprit claudélien, le réalisateur filme Béatrice Dalle comme une icône religieuse : après avoir été crucifiée, soutenue par deux hommes, les bras en croix, le visage penché, elle est à la fois la Vierge et le Christ. La religiosité du film passe ainsi autant par le texte que par la pictorialité des images.

À l'inverse, les hommes, eux, sont filmés dans un rapport avant tout physique aux choses. Quand Simon n'est pas encore Tête d'or, son crâne est recouvert d'un bandana et d'une capuche. À mesure qu'il devient le héros conquérant, il ôte les couches, découvrant son visage. La chevelure rayonnante du personnage est ici un crâne rasé tatoué d'un soleil. Jouant sur la proximité des corps dans l'espace exigü de la prison, Gilles Blanchard multiplie les plans serrés sur les acteurs entassés dans une cellule, ou sur les mains qui agrippent d'autres mains ou cachent les yeux des codétenus. Ce **Tête d'Or** s'apparente à du Claudel revu et corrigé par Jean Genet : comédiens et martyrs, les prisonniers donnent corps donc âme aux personnages.

En filmant le discours où Tête d'or convainc les hommes d'être leur chef devant un écran blanc, le réalisateur impose l'idée d'un corps de cinéma qui surgit. C'est avant tout la présence physique du personnage – et le charisme de l'acteur – qui le fait exister aux yeux des autres. Véritable basculement du drame, c'est aussi celui de l'esthétique du film. Les plans serrés soulignent jusqu'alors, parfois maladroitement, la volonté du cinéaste de montrer l'enfermement ; de même, les prisonniers au début butent sur le texte. Le film **Tête d'Or** est un *work in progress* qui ne néglige pas les digressions analytiques sur son propre processus : comment filmer les prisonniers ? Comment jouer ces personnages ? Ce sont les questions que posent la mise en scène de Blanchard et les acteurs filmés à plusieurs reprises en séances préparatoires d'analyse du texte. Ainsi, le phrasé des acteurs se fait au fil du récit plus fluide, les cadres plus assurés. Le film se fait miroir de sa découverte de lui-même.

La distanciation du film en train de se faire devient dès lors le sujet profond de ce **Tête d'Or**. De cela, la dernière scène est symbolique : tous les morts de la pièce se retrouvent dans une salle blanche, un purgatoire, et regardent la porte de sortie de la prison par la fenêtre. La mise en jeu d'eux-mêmes leur aura permis d'accéder à ce lieu, l'espoir de la liberté. Car c'est dans la banalité de ces lieux – mais la banalité exceptionnelle de la prison – que se crée le sacré. Soudain, le rap d'un prisonnier interrompt le récit comme un chœur grec. Dans la création, de la chanson et plus largement du film lui-même, les acteurs se libèrent et trouvent un sens. Si le texte de Claudel dit l'espérance et la foi, c'est le geste même de Blanchard de les retrouver en acte, de montrer le film en train de se faire comme un espoir en train de naître.

Martin Drouot

Notes de Gilles Blanchard

Le centre pénitentiaire de Ploemeur est l'unique décor de cette fresque claudélienne. Les personnages sont tous incarnés par des détenus de la prison. Seule la princesse est une actrice professionnelle, Béatrice Dalle. L'histoire, la langue de Claudel, les costumes détournent ces murs de béton de leur fonction initiale ; l'enceinte devient le château du vieux roi, la citadelle aux portes du désert. Mais la population carcérale, détenus et surveillants, l'univers sonore de la prison restent omniprésents. Ce qui s'exprime aussi dans cette aventure, c'est principalement la capacité des hommes à s'adapter à cette contrainte qu'est l'enfermement et la nécessité d'explorer par le travail, par l'imaginaire, par le jeu, par le partage, leur humanité essentielle. Le cinéma est une discipline artistique. La discipline est contraignante également, mais elle permet d'atteindre des endroits d'expressions où le corps et l'esprit sont disposés à éprouver des sensations, des émotions, des pensées fondatrices d'une identité qui s'affirme avec plus de clarté.

En prison, la contrainte n'est pas choisie et chacun doit affronter sa culpabilité. Quelles issues ces hommes trouvent-ils pour échapper à ce destin ? Comme pour Claudel à 19 ans, **Tête d'Or** a représenté une issue possible, une voie qu'il ne quittera plus s'est imposée au jeune auteur, celle de l'écriture. Le temps du tournage, la porte de la prison s'est entr'ouverte. Si le détenu est "mis à l'ombre", l'acteur est mis dans la lumière. Dans ce passage de l'ombre à la lumière, chacun fait l'expérience de soi, des autres, du monde. [...]

Pendant 6 semaines, j'ai partagé un premier travail d'écriture scénaristique avec les 26 détenus impliqués dans le projet. L'analyse qu'ils ont pu faire de la pensée claudélienne a été souvent déterminante dans mes choix. C'est la pensée de Claudel dans le scénario qui détermine à quel moment la fiction est la plus forte et à quel moment le contexte l'emporte. C'est parfois clairement séparé ou ça s'enchevêtre. D'un plan à l'autre, je conduis les acteurs à affirmer, à assumer, par le biais de la fiction, leur expérience carcérale ou à s'échapper dans la fiction.

Cette prison moderne est laide. Le bâtiment a été pensé de façon à ce que le détenu ne puisse avoir une vision globale mais seulement fragmentaire du lieu. Souvent, des détenus échappés ont été retrouvés parce qu'ils s'étaient perdus dans cette enceinte où ils venaient pourtant de passer plusieurs années. Le rapport aux couleurs est particulier dans cette prison en béton. Le seul élément végétal, c'est l'herbe et la terre de la cour. La dominante est le gris. Mais c'est aussi sur ces murs érodés par le vent, le sel (la mer est à 1 km) que l'on trouve une gamme de couleur riche et sensible.

Le fonctionnement carcéral ne permet pas un tournage "classique". Les journées en prison sont ponctuées de micros évènements qui peuvent considérablement perturber le tournage, de même que la disponibilité des détenus, l'accès aux lieux. Le tournage se réalise à

l'intérieur de la prison dans les lieux accessibles et autorisés : salle commune, cellule, promenade extérieure, couloir, parloir, infirmerie, atelier, zones neutres extérieures et intérieures... Certaines zones restent totalement inaccessibles pour des raisons de sécurité : miradors, toits terrasses, circulations intérieures de l'enceinte. En revanche, nous avons tourné des séquences dans des lieux relativement secrets, tels que les quartiers disciplinaires ou d'isolement.

Si l'œuvre de Claudel livre un sens nouveau dans ce contexte, la prison et les détenus sont également regardés sous un nouvel éclairage, dont j'espère qu'il contribuera à enrichir le débat sur les prisons.

26 détenus interprètent les 26 personnages de cette fiction. Leur profil pénal est très varié. Certains sont condamnés à de longues peines, d'autres plus courtes, récidivistes ou non, multiculturels et de tous âges. Pour la grande majorité, leur culture est essentiellement télévisuelle. Malgré leur difficulté à intégrer ce langage claudélien, leur faculté d'analyse et de compréhension est souvent remarquable. C'est précisément à cet endroit qu'ils se sont approprié cette œuvre. S'ils restent des acteurs amateurs, ils véhiculent une vraie richesse, le réel de leur identité et de leur situation.

Un rôle a été confié à une actrice professionnelle, celui de la princesse. Je ne voulais pas passer par le travestissement de l'un des détenus. La femme dans l'œuvre de Claudel a une place particulière ; c'est celle qui sauve l'homme, qui le sort de ses préoccupations essentiellement matérialistes pour qu'il accède à un univers plus spirituel. Il était important que cette princesse soit une vraie femme. Cette femme est Béatrice Dalle. Dans l'inconscient collectif, elle n'est pas étrangère à cet univers des détenus. Elle a, dans ses rôles et dans sa vie, elle-même flirté avec cette limite à ne pas dépasser. Il me paraissait donc plausible qu'elle soit la princesse de cet étrange royaume.

Mais, comme les détenus, elle est inattendue dans l'univers claudélien et, comme eux, personne ne l'imagine dans ce grand rôle de répertoire. N'ayant reçu aucune formation théâtrale pour devenir actrice, elle est aussi démunie que les détenus/acteurs face à cette langue et à la contrainte de la versification claudélienne. Etant, comme eux dans l'expérimentation et non dans la pleine démonstration de son talent, le rapport entre la professionnelle et les amateurs gagne en harmonie. Ce partage devrait nous toucher.

J'ai obtenu du Ministère de la Justice et de la Direction de l'Administration Pénitentiaire, toutes les autorisations nécessaires pour tourner dans la prison et avec les détenus volontaires. Un contrat a été signé avec chacun, concernant leur droit à l'image. Une autorisation de diffusion a été délivrée par le Ministère de la Justice qui a visionné le film pour s'assurer qu'aucun plan ne compromet la sécurité du centre pénitentiaire et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ou mensonger.



porter un regard sur la création en train de se faire

Aux côtés de Raoul Ruiz tout d'abord, puis d'Alain Milianti, Ginette Dislaire aura travaillé pendant plus de quinze ans au cœur du Volcan, la scène nationale du Havre, à définir et à expérimenter les différents statuts de l'image documentaire vis-à-vis de la création théâtrale.

Entretien avec une femme passionnée, au moment où elle quitte Le Volcan. Sous son impulsion, l'établissement a confié quelques-uns de ses films au catalogue **Images de la culture**.

Pouvez-vous retracer dans les grandes lignes votre parcours jusqu'à aujourd'hui ?

Ginette Dislaire : J'ai d'abord travaillé dans le spectacle vivant en accompagnant différentes compagnies sur Avignon, de manière informelle, au *feeling*, comme on pouvait le faire encore à cette époque-là. Puis, plusieurs concours de circonstances m'ont amenée à la production et au cinéma, et à travailler notamment au Volcan – le tout récent Centre dramatique national qui succédait à la mythique Maison de la culture du Havre – en tant que directrice de production. C'est ainsi que, lorsque Raoul Ruiz a été nommé avec Jean-Luc Larguier à la fin des années quatre-vingts à la direction du Volcan, ils ont fait appel à moi pour prendre en charge la salle de cinéma art et essai. J'y ai mené une réflexion tous azimuts, développant une politique d'animation avec, par exemple, un débat par quinzaine, une programmation jeune public, une ouverture à la production sur le cinéma de recherche et expérimental. Je menais un travail tant en direction du public qu'en direction des réalisateurs de la région que j'invitais régulièrement. Je travaillais dans la durée sur le jeune public avec des gens comme Charles Tesson, Alain Bergala ou Carole Desbarats. Le tout avec l'assurance d'une totale liberté artistique de proposition comme de programmation.

Votre rôle a-t-il changé lorsque Alain Milianti est arrivé à la tête du Volcan en 1991 ?

G. D. : Alain Milianti est un homme de théâtre avant tout alors que Raoul Ruiz avait entièrement axé son action autour du cinéma. Pourtant, paradoxalement, je dirais que ma place s'est affirmée encore plus

avec l'arrivée d'Alain. Il m'a ainsi proposé de démarrer avec lui un projet d'accompagnement par l'image des compagnies en résidence. Il s'agissait d'imaginer une forme cinématographique en lien avec le suivi du travail et la création théâtrale. C'est comme ça que nous avons réalisé les documentaires de création qui suivent au plus près le travail d'une compagnie et l'élaboration d'un spectacle.

Comment avez-vous choisi d'appréhender le statut de l'image par rapport au spectacle vivant ?

G. D. : C'est toute la question. Nous ne voulions surtout pas d'une simple captation des répétitions ni d'une sorte de bande-annonce promotionnelle du spectacle en préparation. Nous avons privilégié avant tout la singularité des personnalités et la spécificité des démarches, celles des compagnies et des metteurs en scène comme celles des réalisateurs des documentaires. Ce qui était recherché ce n'était pas le consensus ni le point de vue unique mais la confrontation des regards et des sensibilités jusques et y compris dans la contradiction et le conflit. C'est arrivé dans certains cas. Certaines compagnies, certains metteurs en scène étaient très méfiants ou réticents vis-à-vis de l'équipe de tournage. Il a fallu s'imposer en prenant le temps et en expliquant que nous n'étions pas là comme des voyeurs pour leur voler des images mais que le projet était de construire quelque chose avec eux, quelque chose d'autonome et de différent, quelque chose qui leur échapperait dans une large mesure, mais qui ne serait jamais montré sans leur accord. Ce sont toujours les compagnies qui avaient le *final cut*, on était très clair là-dessus.

Concrètement, cela se passait comment ?

G. D. : C'est moi qui choisissais le réalisateur en fonction du type de projet. Certains étaient familiers du spectacle vivant mais ce n'était pas un critère obligé, ce que je cherchais avant tout c'était une attention et une qualité de regard. Nous disposions d'un budget très modeste, donc l'équipe de tournage était extrêmement légère. Les réalisateurs devaient travailler avec un minimum de matériel, une petite caméra, un micro, un pied et une équipe de deux personnes pas plus. C'était une affaire de sensibilité, les réalisateurs devaient savoir où était leur place, quand il convenait de s'effacer ou de ne pas filmer, dans des moments de répétitions et de questionnements où naturellement les comédiens et les metteurs en scène sont souvent en doute et en fragilité face à un regard extérieur. Ce n'était pas une tâche facile.

Si je vous comprends bien, tout reposait sur un accord tacite, une forme d'intuition et de perception partagée ?

G. D. : Oui. À cet égard, la durée, l'inscription dans le temps était une donnée très importante. Pour vous donner un exemple, les deux films **Entre deux mondes** avec les élèves du conservatoire de Saratov, entre la France et la Russie, se sont étalés sur pratiquement quatre ans. Pour **La République des rêves** avec la compagnie anversoise De Onderneming, il y avait deux éléments qui ont déterminé le travail des réalisateurs, d'une part la barrière relative de la langue néerlandaise, et d'autre part, la difficulté des conditions notamment le froid et la configuration très particulière du lieu. Avec Pippo Delbono, la relation était très individualisée entre le réalisateur Jean-Marie Châtelier et le metteur en scène italien et le film prend l'apparence d'un **Journal de bord**, d'où son titre. En fait, chaque film est une aventure singulière dont l'histoire a lié entre eux les protagonistes. Et chacun est très différent.

Quel sens avaient ces films dans l'esprit d'Alain Milianti ? Il voyait cela comme un complément au travail théâtral ?

G. D. : Oui, c'était à peu près ça. Le projet était de parvenir à élaborer une forme artistique complémentaire mais qui soit indépendante de la compagnie. L'idée était de porter un regard sur une création en train de se faire. Une création dans tous ses aspects avec son rythme, ses lenteurs, ses crises, ses pas-



sages, ses étapes, ses contradictions... ses renoncements et ses échecs, parfois.

Pouvez-vous nous parler de ce projet ambitieux et très original que vous avez élaboré au Volcan, les correspondances filmées ?

G. D. : C'est une réalisation à laquelle je tiens beaucoup et qui me semble d'une certaine façon emblématique du travail que j'ai pu faire à la médiathèque du Volcan. J'avais été frappée quand j'ai découvert **Lettre à Johan van der Keuken** de Denis Gheerbrant [2001], par exemple, de constater combien cette forme était en même temps extrêmement simple et terriblement intime. L'idée était donc de proposer à des populations spécifiques (jeune public, groupes...) de créer eux-mêmes leur propre lettre filmée adressée à qui ils voulaient, quelqu'un de vivant, de mort, d'imaginaire ou de réel, et par là d'inventer une forme artistique singulière pour parler d'eux-mêmes. Après cette première expérience, on a radicalisé la démarche et imaginé les *cartes postales filmées*, au format court (moins de trois minutes), à partir d'une question simple : "Qu'est-ce qui fait battre votre cœur ?" Ce travail avait aussi une visée pédagogique, il permettait tout un travail autour du cinéma et du langage filmique. Il ne s'agissait pas seulement de parler de soi mais d'inscrire cet intime dans une forme artistique et une réalisation technique, faire éventuellement entrer la fiction dans le scénario, choisir un lieu, ou utiliser un comédien... quelque chose de très simple mais de très fort, et une totale liberté de composition. Cette entreprise de correspondance filmée a aussi permis de constituer dans la durée une équipe de réalisateurs et a fait tache d'huile auprès d'Arte et de plein d'associations travaillant sur l'immigration, auprès de détenus, etc. En tout, cent cinquante films ont été tournés et projetés dans de nombreux festivals, des films d'une valeur tout autant artistique que pédagogique.

Propos recueillis par Marc Moreigne, mars 2008.

La République des rêves

2005, 49', couleur, documentaire

Réalisation : Ariane Doublet, Michel Bertrou.

Production : Le Volcan/Scène nationale du Havre (départ. cinéma et images), Compagnie De Onderneming.

À travers le suivi étape par étape de cette création du collectif flamand De Onderneming (choix d'un lieu, aménagement, construction des décors, répétitions...), Ariane Doublet et Michel Bertrou nous font partager l'ensemble des espoirs, des doutes et des questionnements qui préexistent à la fabrication d'un spectacle ; ici, une singulière **République des rêves**, à partir de nouvelles de Bruno Schulz écrites entre 1933 et 1938.

Dès les premières images du film, les membres de De Onderneming affirment ce qui apparaît comme un parti pris artistique et une démarche spécifique, à savoir le choix délibéré de jouer hors les murs d'un théâtre et de créer ainsi une alternative à la représentation traditionnelle. Le choix d'un espace (ici, un immense hangar tout en longueur) et d'une architecture déterminée et déterminante où s'inscrira le projet s'impose donc comme un préalable au travail de répétition. L'intérêt et la singularité de ce film est de nous faire assister à tout le processus d'appropriation et de transformation par le collectif anversoïse de cet espace vide, voire hostile *a priori*. L'espace scénographié et dramatisé par le jeu de la lumière et de quelques accessoires, une mise en scène par tableaux évoquant le déroulé d'un tournage de cinéma feront résonner d'autant plus les textes de Bruno Schulz. *M. M.*

La République des rêves

Fenêtre nomade, un portrait de La Troppa

2004, 54', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Christophe Leforestier.

Production : Le Volcan/Scène nationale du Havre (départ. cinéma et images).

Laura Pizarro, Jaime Lorca et Juan Carlos Zagal ont formé au Chili la compagnie de théâtre La Troppa. Ces trois comédiens metteurs en scène sont auteurs de spectacles inclassables, mêlant le grotesque et l'allégorie à la fragilité de l'intime. En filmant des moments de spectacle et des entretiens avec les comédiens, Jean-Christophe Leforestier suit au plus près la création au Havre de **Jesus Betz**, au printemps 2003.

Fortement inspiré par Artaud et sa "poésie de l'action", le théâtre de La Troppa, s'il se présente comme dans **Jesus Betz** à l'image d'une fable, d'un conte moral où s'expriment l'urgence et la nécessité d'une prise de conscience politique – signe d'un engagement clair des trois artistes chiliens dans un pays encore marqué par plusieurs décennies de dictature – ne se résume pas pour autant à sa seule dimension militante. Outre la rigueur et l'exigence du travail de répétition, le film met en évidence la circulation permanente de l'image, du sens et de la pensée à travers trois personnalités distinctes et le subtil équilibre qui les lie entre elles. Ainsi, les prises de paroles individuelles successives viennent éclairer les séquences de travail sur le plateau et la création "d'un monde invisible peuplé de choses invisibles" via un mécanisme technique à la fois sophistiqué et artisanal qui, pour les trois artistes, incarne autant une fin qu'un moyen. *M. M.*

Entre deux mondes 1 - Rencontres

2005, 76', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Luc L'Huillier, Jean-Christophe Leforestier.

Production : Le Volcan/Scène nationale du Havre
(départ. cinéma et images).

Entre 2001 et 2004, les quinze élèves du Conservatoire national d'art dramatique de Saratov vont partager leur temps entre la France et la Russie, entre leur formation et le travail sur *Penthésilée* de Heinrich von Kleist sous la double direction d'Alain Milianti et Anton Kouznetsov. Dans cette première partie, les jeunes gens nous livrent leurs attentes en marge de leur travail passionné.

Entre Le Havre et Saratov, avec en fil rouge la préparation rigoureuse du spectacle, Jean-Luc L'Huillier et Jean-Christophe Leforestier nous font partager le quotidien de ces quinze garçons et filles pleins de rêves, de désirs, d'énergie et de courage. Le travail d'abord, permanent et exigeant, travail de la voix, du corps, du rythme, de la respiration, de l'écoute, où leur sérieux et leur discipline frappent immédiatement. Mais à côté de cette réalité professionnelle, les réalisateurs nous font entrer avec pudeur et délicatesse dans l'intimité des jeunes gens, comme dans ces séquences où ils dévoilent photographies, objets ou talismans qu'ils ont emmenés dans leurs bagages comme autant de souvenirs de leurs familles, de leurs amis, de leur pays, si loin alors. Un mélange de joie, de rigueur, de nostalgie, d'enthousiasme et de fragilité que les réalisateurs parviennent à saisir avec justesse et sensibilité. *M. M.*



Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine lu par Armand Gatti

2003, 108', couleur, captation

Réalisation : Sarah Baron, Swann Dubus.

Production : Le Volcan/Scène nationale du Havre
(départ. cinéma et images).

C'est à bien plus qu'une simple lecture que se livre ici Armand Gatti, du texte incandescent et prophétique de son ami Kateb Yacine sur l'Algérie. Sur le ton de la causerie, il raconte d'abord sa rencontre avec Kateb ("l'écrivain" en kabyle), la naissance et les nombreux épisodes d'une amitié exigeante et conflictuelle, avant d'incarner à lui seul et de faire revivre pour nous les différentes voix de ce *Cadavre encerclé*.

Autour de la figure mythique de la *Kaina* (la Résistante), emblème du théâtre de Kateb Yacine mais aussi point de croisement des thèmes et des événements qui ont traversé tant son écriture que son existence, Armand Gatti évoque la trajectoire foudroyante du poète à la posture toujours singulière et engagée, aussi bien sur le terrain politique que sur l'usage de ses trois langues maternelles, l'arabe, le français et le kabyle. À l'entendre vibrant d'émotion, on comprend comment les personnalités radicales de ces deux créateurs ont pu résonner l'une avec l'autre si fortement, au-delà des malentendus et des contradictions. Et lorsque Gatti s'empare avec fièvre des mots du poète, lorsqu'il fait déferler avec rage et chagrin, avec douceur et révolte les paroles brûlantes qui disent toute la tragédie de l'Algérie contemporaine, on réalise comme les murmures et les cris de cette voix-là semblent jumeaux de ceux des hommes et des femmes qui s'échappent de ce *cadavre* étonnamment vivant. *M. M.*

2 - Dernière Année

2005, 94', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Luc L'Huillier, Jean-Christophe Leforestier.

Production : Le Volcan/Scène nationale du Havre
(départ. cinéma et images).

On retrouve les quinze élèves comédiens du Conservatoire de Saratov en Russie pour la fin de leur dernière année de formation. C'est le temps de la préparation du spectacle concours de fin d'études, la dernière inspiration pour chacun avant de plonger dans la vie professionnelle et de confronter ses désirs et ses convictions à la réalité sociale, politique et économique du théâtre russe qui les attend.

Dès les premières images, nous les retrouvons entre eux, dans les coulisses, quelques instants avant d'entrer en scène face au public. On les reconnaît, certains ont changé, des barbes ont poussé ici ou là, des traits se sont accusés, mais restent cette tension, cette impatience et cette fébrilité, cette angoisse aussi. Belle métaphore de ce moment si particulier où l'on quitte d'un coup l'environnement familial et relativement sécurisant de la formation pour affronter *la vraie vie*. Tout le film est porté par cette énergie et cette urgence-là. C'est le temps de la maturité, de la conscience soudaine de l'écart gigantesque entre leurs rêves (voir le monde, voyager, découvrir et partager des émotions artistiques) et le prosaïsme de la réalité qui les guette (l'armée pour les garçons, le mariage pour les filles...). Dans cette deuxième partie, les réalisateurs donnent à voir aussi bien la force de la passion que la peur face à un avenir incertain. *M. M.*

Continuité 1984-2005



**J'ai besoin, un peu à la manière
d'un explorateur sonore, d'aller voir
où se situe la parole à l'intérieur
d'un corps.** Pascal Rambert.



Les Enfants de Molière et de Lully

2005, 51', couleur, documentaire

Réalisation : Martin Fraudreau.

Production : Amiral LDA, Alpha productions.

Participation : TV5, Mezzo, ministère de la Culture et de la Communication (DMDTS).

Benjamin Lazar, formé à l'étude des textes baroques par Eugène Green, met en scène un **Bourgeois gentilhomme** (1670) où danse, chant et théâtre participent à part égale de la comédie-ballet. En retrouvant l'esprit de *L'Illustre-Théâtre* de Molière, Lazar et Vincent Dumestre, le directeur artistique, posent les bases d'un nouveau théâtre baroque, loin d'une simple reconstitution historique. Martin Fraudreau en suit le travail d'élaboration.

La partition de Lully est une base, une structure qui offrait aux musiciens du XVII^e siècle une réelle liberté d'ornementation. Au fil du temps, les ajouts successifs ont fixé ce qui devait rester ouvert. Vincent Dumestre est remonté aux origines de la partition pour permettre aux chanteurs du spectacle de trouver leurs propres ornements. Pour la danse, il existe peu de traces de la gestuelle baroque. Cécile Roussat, chorégraphe, la réinvente en se jouant des codes. Benjamin Lazar refuse d'être un archéologue qui exhumerait un genre à jamais figé: "Il faut rompre avec le grotesque, avec le cabotinage de Monsieur Jourdain, se servir des codes, les historiciser pour montrer qu'à l'époque, le **Bourgeois** était déjà une pièce d'une grande modernité." Filmée à la Fondation Royaumont, la jeune troupe du Poème harmonique peaufine recherches et répétitions jusqu'au spectacle final. *M. F.*

Le Conservatoire corps et âmes

2005, 53', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Pierre Larcher.

Production : Cauri Films.

Participation : CNC, France 2, ministère de la Culture et de la Communication (DMDTS).

Chaque année, 30 élèves sont reçus au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris pour une période de trois ans. L'enseignement est confié à une trentaine de professionnels. Jean-Pierre Larcher suit cinq d'entre eux (Muriel Mayette, Mario Gonzales, François Liu, Andrzej Seweryn, Alain Zaepffel) pour tenter de comprendre comment se fabriquent les comédiens de demain. Travail et questionnements pédagogiques sont saisis avec justesse.

Dans un entretien d'ouverture, Claude Stratz, directeur du CNSAD, pose les termes d'un projet pédagogique ambitieux: "Un bon enseignant est celui qui sait transmettre une inquiétude constructive." Muriel Mayette (aujourd'hui administratrice de la Comédie-Française) défend cette méthode avec force dans son cours d'interprétation. Les élèves abandonnent peu à peu leurs réflexes, renoncent à leurs certitudes pour être plus à l'écoute du texte, de ses sens multiples. Andrzej Seweryn ne travaille que sur le corps. L'exercice consiste à imaginer des sensations de chaud, de froid, à inventer des situations concrètes, avec pour consigne de ne jamais tricher, de ne pas essayer de tout contrôler. Interprétation, chant, masque, techniques corporelles, autant de disciplines où les apprentis comédiens doivent se mesurer avec eux-mêmes sans jamais perdre de vue qu'être comédien, c'est aussi savoir écouter l'autre. *M. F.*

Continuité 1984-2005

2005, 62', couleur, documentaire

Réalisation : Laurent Goumarre.

Production : Side One Posthume Théâtre, La Compagnie des Indes.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (DMDTS).

Auteur et metteur en scène, directeur actuel du Théâtre de Gennevilliers, Pascal Rambert travaille depuis 20 ans à l'élaboration d'un théâtre sans artifice, où le corps est le lieu d'une expérience unique et radicale. En entretien avec Laurent Goumarre, devant l'écran d'un ordinateur où défilent des extraits de ses spectacles, il retrace son parcours, se définissant lui-même contre la tradition française d'un théâtre psychologique et narratif.

Le film s'ouvre sur une dédicace aux comédiens de la compagnie Side One Posthume Théâtre, comme pour signaler le caractère collectif du travail de Pascal Rambert. **Désir**, son premier spectacle, remonte à 1984. Des images montrées, on aperçoit des comédiens occupés à gérer de nombreuses actions (déplacer des objets, courir, tomber, s'épuiser) pendant lesquelles ils n'ont pas à se soucier de "l'interprétation" – ce que Rambert appelle un "théâtre pragmatique". Que ce soit dans **Météorologies**, **Le Réveil** ou **Paradis**, le décor est le plateau du théâtre, nu, éclairé au néon, où tables et chaises servent de points d'appuis. Rien n'est caché, aucune zone d'ombre, aucun costume pour rendre plus lyrique ce qui doit demeurer frontal et poétique. "La langue n'est pas mon problème" déclare Rambert lorsqu'il parle de ses propres textes; conformément à ses mises en scène, sa langue est la plus littérale possible. Un théâtre engagé qui offre au spectateur l'espace pour rêver ses propres images. *M. F.*

famille, je vous aime

De nombreux cinéastes s'emparent du documentaire pour filmer leur propre famille. Avec des visées diverses : fixer la trace d'une génération qui va bientôt partir, mettre en ordre le récit familial, y compris ses pages arrachées ou à demi effacées, interroger le lien de filiation dans ses variations et ses crises de l'enfance à la maturité. Les uns érigent des monuments de piété filiale, d'autres travaillent à panser (et penser) leurs blessures, toutes les postures existent. Arrêtons-nous un instant sur quelques nouveaux titres entrés au catalogue **Images de la culture**.

En préambule et si l'on veut aborder méthodiquement la question des relations mères-filles à tous les âges de la vie, **Mère fille, pour la vie**, de Paule Zajdermann, constitue une excellente introduction. C'est presque une encyclopédie, avec des expertes très savantes – Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich – et une foule d'exemples bien choisis, d'illustrations piochées essentiellement dans le cinéma, mais aussi la littérature et les albums de famille.

Mais lorsque Hélène Klotz dans **Les Amants Cinéma** filme ses parents, ce n'est pas ce lien filial qu'elle explore. Le titre le dit assez clairement. Sa proximité avec les héros de son film ne lui sert qu'à mieux entrer dans l'intimité de leur travail. L'héritage pour elle paraît couler de source. En tout cas, le film ne l'interroge pas. La démarche de Cécile Vargaftig dans **Dans les jardins de mon père** est assez voisine : c'est le poète qui l'intéresse bien plus que le père. Entre le poète Vargaftig et sa fille scénariste et réalisatrice, les relais là aussi sont bien passés. Comme Hélène Klotz, elle s'attache à montrer le travail créateur de son père, son atelier de poète. Mais son film a une visée plus large : reconstituer la biographie que son père a toute sa vie négligé d'écrire, depuis l'enfance d'un petit juif persécuté jusqu'à l'engagement communiste et les grandes amitiés avec les peintres. Il importe à la fille de savoir exactement de quelle histoire elle est l'héritière. Les bribes de récits entendus à la table familiale ne suffisent pas. Elle descend dans le jardin enchanté de son père pour y mettre un peu d'ordre. Le poète se prête au jeu, en poète.

de qui et de quoi suis-je l'héritier

Fils de Lip de Thomas Faverjon interroge l'héritage de manière politique : pourquoi mes parents ne m'ont-ils pas transmis la mémoire des luttes ouvrières, la fierté des combats pour l'émancipation ? La réponse n'est pas aisée. D'abord, ces combats n'ont pas été si glorieux que cela quand

on les examine de près : contradictions entre la bureaucratie syndicale et la base, écart entre le discours utopique et le pragmatisme du quotidien, entre l'égalité proclamée et la hiérarchie maintenue. Ensuite, les parents Faverjon n'ont pas précédé le mouvement, ils l'ont suivi. Leur participation aux luttes n'a pas débouché sur une prise de conscience nouvelle. Le film vient combler les failles de leur mémoire, redonner sens à une expérience refoulée dans le silence.

Ce *Fils de...* nous fait penser à deux autres films plus anciens du catalogue, qui posent aussi avec inquiétude la question de l'héritage. Avec **Le Fils de Jean-Claude Videau**¹, Frédéric Videau interroge rudement l'état-civil : suis-je vraiment le fils de cet ouvrier sage, de ce conformiste épris de plaisirs modestes : bricolage, cyclisme, football ? Que m'a-t-il transmis ? Qu'avons-nous partagé ? Le film, tout entier porté par la première personne, travaille à restaurer un lien ténu que l'adolescence a rompu. Ici, le père est plutôt objet que sujet, scruté par la caméra, poursuivi par les questions insistantes de son fils. À la fin, il lâche enfin les paroles attendues : "J'ai peut-être été maladroit." Ensuite, nous le voyons se promener à vélo par une belle journée d'été. Il reprend son chemin ; en fait c'est plutôt le fils qui lui rend sa liberté. Le fossé n'est pas comblé mais de part et d'autre, on s'est "expliqué".

Comme Thomas Faverjon, Farid Haroud, dans **Le Mouchoir de mon père**², travaille à replacer l'expérience douloureuse de ses parents dans le cadre plus vaste de l'Histoire. Si Faverjon veut leur rendre la fierté de ce qu'ils ont vécu, la tâche est encore plus redoutable pour Haroud car son père, ancien harki, s'est trouvé doublement vaincu. Persécuté en Algérie au lendemain de l'Indépendance, il n'a connu en France, sa terre d'asile, qu'humiliation et relégation. Demeuré illettré, le vieil homme qu'on ne voit qu'à la toute fin du film manque tragiquement de mots, tant en arabe qu'en français, pour dire sa douleur. Il n'a laissé comme



famille, je vous aime



Va apprendre tes leçons !



Mère fille, pour la vie

témoignage de ses tribulations qu'un mouchoir brodé. Pour décharger ses enfants d'un héritage insoutenable, il a choisi de rompre avec sa communauté d'exil et de s'enfermer dans le silence. Le cinéma fait ici, une fois de plus, œuvre de réparation, avec beaucoup de courage.

notre besoin de consolation est impossible...

L'irréparable, c'est la perte, dit le dernier film de Claudio Papienza, **Scènes de chasse au sanglier**. Et le cinéma lui-même ne peut nous en consoler. Claudio Papienza a souvent filmé ses parents. De film en film, et quel qu'en soit le sujet (le motif ou le prétexte), ils étaient là, ce couple d'ouvriers italiens que le destin avait jetés en Belgique. Longtemps après leur disparition, ils resteront là, sur la pellicule, agités d'un mouvement désormais sans objet. Scènes de chasse au sanglier s'apparente au genre poétique du tombeau³, mais, plus qu'un hommage aux parents disparus, cet essai ciné-poétique scrute leur absence. Il dénonce l'insuffisance pathétique des images à dire le deuil, le manque, la pauvreté du "réel" que le cinéma documentaire prétend montrer. Le film tout entier est né d'un plan du père allongé sur son lit de mort. Claudio, le fils, a voulu être filmé dans ce plan, "pour la dernière fois, sur la même image".

Être présent à l'image aux côtés de ses parents – fussent-ils morts – c'est peut-être la première et la meilleure raison de faire des films sur eux. "Il y a quelque chose de nécrophile dans le cinéma" disait Papienza, lors d'une conférence donnée à l'École des Beaux-Arts de Paris en mars 2008. En ce sens, le cinéma documentaire, en dépit d'intentions souvent diamétralement opposées, rejoindrait les bobines super 8 des films de famille d'antan, celles sur lesquelles on pouvait revoir indéfiniment nos ancêtres gazouiller dans leur berceau et sautiller à leur bal de noces.

Éva Ségal

1. **Le Fils de Jean-Claude Videau**, de Frédéric Videau, 2001, 58'. Cf. *Images de la culture* n° 17, p. 48-49.
2. **Le Mouchoir de mon père**, de Farid Haroud, 2002, 52'. Cf. *Images de la culture* n° 19, p. 46-47.
3. Par exemple, Stéphane Mallarmé a composé les tombeaux d'Edgar Poe, de Verlaine, de Charles Baudelaire.

Mon père est poète. Depuis ma naissance je vis au son de ses poèmes, au rythme de ses livres, accompagnant malgré moi sa traque forcenée d'un mot après l'autre. Petite, je n'aimais pas beaucoup ça. Qui voudrait d'un père empli d'enfance, les yeux perdus dans le vague, les doigts sur la couture du pantalon comptant les pieds, à nonnant syllabe après syllabe, n'écouterait rien d'autre que son propre murmure ? Maintenant, je trouve que j'ai beaucoup de chance d'être née ainsi, à l'ombre d'un artiste, c'est certainement ça qui m'a poussée à chercher la lumière et à grandir vite. Mais je découvre aussi combien mon père m'a appris. Sur le travail des mots, sur la dignité nécessaire, sur l'amour, sur l'enfance et l'âge adulte, sur la peur et le désir. De cette familiarité, j'ai pensé que nous pouvions faire un film. Un film qui partirait à la recherche de ce que j'ai reçu pour le transmettre aux autres, un film qui permettrait à mon père de voir les images qu'il suscite. La poésie n'existe pas sans les poètes, le cinéma sans les cinéastes, l'art sans les artistes. Ce film est un cadeau, un de ces cadeaux qu'on peut s'offrir entre vivants. Cécile Vargaftig, introduction au film **Dans les jardins de mon père.**

Mère fille, pour la vie

2005, 63', couleur, documentaire

Réalisation : Paule Zajdermann.

Production : MK2TV, Arte France.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (CNL).

Dans leur livre **Mères-Filles, une relation à trois**, la psychanalyste Caroline Eliacheff et la sociologue Nathalie Heinrich parcourent tous les âges de la vie en montrant combien les relations évoluent avec le temps. Avec des phases de tension inévitables et des moments d'apaisement. Paule Zajdermann suit de près ce livre à succès en faisant commenter par ses auteurs de nombreux extraits de fictions, films de famille et interviews d'écrivain(e)s.

Emma Bovary aurait voulu un fils ; elle rêve d'un amant ; sa fille lui est visiblement importune. Pour la psychanalyste et la sociologue, l'héroïne de Flaubert interprétée par Isabelle Huppert dans le film de Chabrol incarne à la perfection un certain type de mères qui, sans oser se l'avouer, ne parviennent pas à aimer leurs filles. Par leurs commentaires sur les extraits de films, les deux spécialistes éclairent les difficultés d'une relation souvent conflictuelle, dès les premiers instants. Le cinéma, de Visconti à Guédiguian, offre une mine d'exemples de ces mères problématiques, séductrices, possessives, infantiles, manipulatrices, abusives... et d'adolescentes rebelles, autodestructrices... Les témoignages de Doris Lessing, Marguerite Duras, Annie Ernaux, Pierrette Fleutiaux nourrissent aussi la réflexion. Enfance, adolescence, maturité, vieillesse : en une heure le film évoque une foule de situations et prodigue quelques conseils. É. S.



Dans les jardins de mon père

2006, 57', couleur, documentaire

Conception : Cécile Vargaftig.

Réalisation : Valérie Minetto.

Production : TS productions, Images Plus.

Participation : CNC, Procirep, CR Lorraine, ministère de la Culture et de la Communication (CNL), Scam.

Dans la famille le père est poète, la fille cinéaste et romancière. Le père prend de l'âge et, s'il a beaucoup écrit, il n'a certes pas tout dit. Accompagnant Bernard Vargaftig sur les lieux où il a été caché pendant la guerre, Cécile l'invite à revenir sur son enfance juive, ses sentiments au lendemain du génocide, son engagement communiste... et surtout sur ce patient travail poétique qui a occupé son esprit depuis plus de cinquante ans.

Né à Toul (Lorraine) en 1934, Bernard Vargaftig a connu dès l'âge de 8 ans la clandestinité dans le Limousin. Revenant avec son père soixante ans plus tard dans ces lieux chargés de souvenirs, Cécile (née en 1965) espère d'abord compléter une histoire familiale pleine de trous et de silences. Lus par l'auteur lui-même dans les lieux qui les ont inspirés, les poèmes en disent souvent plus long que les récits sur le cheminement d'un jeune juif qui va se vivre désormais comme un survivant. Son engagement communiste né de la Libération et longtemps partagé avec Aragon finit avec douleur dans les années 1980. Restent intacts l'amour des siens, l'amitié avec les peintres avec qui il compose des livres, la passion d'assembler les mots, de composer avec les rythmes et les sonorités. Au plaisir d'entendre la voix du poète s'ajoute celui de voir une fille aimante marcher avec les moyens du cinéma à la rencontre de son père. *É. S.*

Les Amants Cinéma - Élisabeth Perceval, Nicolas Klotz

2007, 66', couleur, documentaire

Réalisation : Hélène Klotz.

Production : Stella Films, Petits et Grands Oiseaux,

La Maison du geste et de l'image.

Participation : CNC, Ciné cinéma.

Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval partagent l'amour et le travail. Ils ne se quittent guère. Entre eux, de la tendresse jusqu'à l'attendrissement, des débats jusqu'à l'engueulade. Certes Élisabeth est scénariste et Nicolas metteur en scène mais les rôles ne sont pas figés. Accompagnant ses parents pendant le tournage de **La Question humaine**, Hélène Klotz filme bien moins la vie de famille que le partage amoureux du travail au sein d'un couple.

Dans un long plan séquence d'ouverture, le couple écoute un morceau de Soft Machine. L'anecdote de la trouvaille de ce vinyle dans les années 1970 ramène très vite Nicolas Klotz vers le film qui occupe entièrement ses pensées depuis trois ans. Il cite Chaplin, Murnau, Lumière mais surtout Pasolini, car son engagement dans le cinéma se veut esthétique et politique, indissociablement. "La grande question, dit-il, c'est le fascisme, non l'amour." De fait, seules les difficultés du travail en cours parviennent à troubler l'entente de ce couple d'amants heureux, en accord pour réaliser un cinéma de liberté et de résistance. Élisabeth écrit sur le lit "où l'on fait l'amour", son "radeau". C'est là qu'elle s'isole un temps pour inventer ses personnages. La direction d'acteurs, les lumières, les cadres, c'est son affaire à lui. Élisabeth, Nicolas, Hélène, Ulysse (Klotz, qui signe la musique du documentaire), une affaire de famille où il ne sera jamais question, justement, des liens de famille. *É. S.*

Depuis ma petite enfance, je suis observatrice du cinéma que mes parents développent ensemble. C'est un cinéma qui s'inspire des morceaux de musique écoutés le soir avant de se coucher, s'écrit sur la table où l'on mange, se cherche lors de nos balades pendant les vacances d'été, s'entretient par un baiser... Si bien que sans le vouloir, d'un film à l'autre je les ai suivis de l'écriture à l'image. La vie et le cinéma s'entremêlent en moi de manière permanente et c'est tout naturellement que plus tard, j'ai prolongé mon expérience du monde par l'écran.

C'est de cette place privilégiée que j'ai pu filmer Les Amants Cinéma. L'état amoureux de mes parents et leur résistance acharnée où chaque film laisse l'impression d'un champ de bataille sont devenus la fiction d'où est né ce film. Lorsque j'ai vu le film quasi terminé, il s'est produit quelque chose d'inattendu. Je m'attendais à voir un film et c'est un autre qui m'a sauté au visage. Dans cet autre qui m'avait échappé se jouait ce qui me semble aujourd'hui essentiel : le film est le lieu d'une transmission. Tour à tour Nicolas et Elisabeth passent par la caméra pour se révéler dans leur sincérité et me livrer une parole intime et secrète.

Les Amants Cinéma donne à voir la quête de cette parole comme transmission, comme héritage du cinéma, comme savoir faire, comme savoir vivre, comme vie. Hélène Klotz.

famille, je vous aime



lip, l'impossible héritage

Sorti de La fémis en 2001 (département image), Thomas Faverjon a éclairé en tant que chef opérateur plusieurs courts-métrages et documentaires tout en se consacrant à la réalisation de son premier film **Fils de Lip**, présenté aux États généraux du film documentaire de Lussas en 2007. Dans cet entretien avec Éva Ségal, comme dans celui avec Jérémy Forni à propos du film **Trace de luttes (Images de la culture n° 22)**, nous retrouvons l'effort d'une génération pour comprendre les conflits ouvriers dans lesquels leurs parents se sont engagés et qui ont profondément marqué leur enfance.

Fils de Lip

2007, 51', couleur, documentaire

Réalisation : Thomas Faverjon.

Production : TS productions.

Participation : CNC, CR Franche-Comté, Procrep.

Thomas Faverjon a reçu de ses parents ouvriers chez Lip une mémoire du conflit qui ne coïncide pas avec la vision héroïque transmise par le cinéma militant. Mettant en pratique démocratie directe et autogestion, la grève dans l'usine horlogère avait attiré à Besançon de nombreux cinéastes animés des idéaux de 1968 (C. Marker, R. Copans, C. Roussopoulos...). **Fils de Lip** travaille à combler l'écart en construisant un autre récit, de l'intérieur.

Articulant l'histoire sociale à la chronique intime, l'enquête de Thomas Faverjon part du sentiment d'échec transmis par ses parents. Comme ceux-ci répugnent à s'expliquer, le réalisateur se tourne vers d'autres protagonistes du conflit Lip – militants CFDT, CGT, groupes Femmes, amis de la famille – pour reconstituer l'histoire en insistant sur le second conflit (1976-1980). À la différence du premier qui s'est conclu en 1974 par une victoire, le second, essoufflé et isolé, s'achève par le licenciement de la moitié des effectifs. En octobre 1979, à l'issue d'un vote des ouvriers en lutte, la mère du réalisateur se retrouve ainsi renvoyée au chômage. Beaucoup partent écorchés, un ouvrier se suicide. Tourné à Besançon, le film met en regard les films militants de l'époque avec des points de vue actuels, en s'attachant aux témoignages de femmes qui de bonne heure – comme le montrent les vidéos de Carole Roussopoulos – ont exprimé des critiques sur la conduite de la lutte. *É. S.*

Comment vous est venue l'idée de Fils de Lip ?

Thomas Faverjon : C'est une longue histoire. Le travail s'est étalé sur sept ans – la durée moyenne d'une psychanalyse ! L'envie est née quand j'ai vu **La Reprise** d'Hervé Le Roux. J'ai pris conscience que moi aussi, j'avais une histoire. Jusque-là, j'avais le sentiment d'avoir participé, à travers l'histoire de mes parents, à l'histoire d'une usine, mais pas à celle d'un conflit. En 1978, j'avais six ans et ma mère travaillait à Lip. Elle ne m'avait pas expliqué qu'elle était en lutte et que ce n'était pas une usine comme les autres. Je croyais que c'était normal que les ouvriers fassent des tours de garde le dimanche pour garder l'usine. Il y avait une garderie et tout le monde se connaissait. J'ai eu d'abord envie de faire un film pour montrer à ma mère que ce qu'elle a vécu – et dont il lui restait surtout une souffrance, une dépression – était positif, glorieux, épique.

Concrètement, comment a commencé votre travail sur le film ?

T.F. : À partir du moment où je suis rentré à La fémis (1997), je suis parti à la recherche de films militants sur le conflit Lip. J'ai d'abord trouvé le film de Dominique Dubosc, **Lip 73**. (Cf. *Infra*), mais ce film ne parlait que du premier conflit, et j'avais essentiellement vécu le second (1976-1980). J'ai cherché plus loin en remontant les circuits militants, mais ce n'était pas encore le bon moment.

Pourquoi votre première démarche a-t-elle été de rechercher des films alors que vous étiez, d'une certaine façon, un témoin direct et que

vous pouviez facilement rencontrer tous les protagonistes ?

T.F. : Sans doute parce qu'à cette époque j'avais tendance à voir le monde à travers le cinéma, parce que je vivais à Paris, et, surtout, parce que c'était compliqué d'en parler avec mes parents. Quand je disais que je voulais faire un film sur Lip, on me répondait *c'est du passé, tout a été dit*. Je voulais savoir ce que racontaient les autres, commencer par l'extérieur avant de rentrer à l'intérieur. J'avais entendu parler du film de Chris Marker et Roger Louis, **Puisqu'on vous dit que c'est possible**¹, et des films de Carole Roussopoulos, mais je ne les ai pas trouvés tout de suite. J'ai commencé à écrire, à demander des aides. J'ai obtenu la bourse Brouillon d'un rêve de la Scam. Après plusieurs temps d'enquêtes qui ont abouti dans des impasses, j'ai recentré le projet sur mes parents. En 2003, j'ai commencé à tourner des entretiens. Ce dont les gens me parlaient, c'était toujours du premier conflit et ça ne ressemblait pas du tout à ce que j'avais ressenti. Ils racontaient un combat victorieux, glorieux, alors que mes parents m'avaient transmis un sentiment complètement opposé.

Vos parents étaient restés sur un sentiment d'échec ?

T.F. : Évidemment, d'où leur réticence à en parler. Malgré mon insistance, j'avais l'impression qu'ils ne me disaient pas tout, en tout cas que leur mémoire ne coïncidait pas avec l'Histoire. Ils me disaient qu'ils ne savaient pas en parler, qu'il valait mieux demander aux autres. Dans ces premiers entretiens,



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Ce film passionnant livre l'enquête du réalisateur qui tente de comprendre ce que ses parents, anciens ouvriers chez Lip, ont vécu et ont omis de lui transmettre. Mais face à leur mutisme, Thomas Faverjon modifie son projet initial : il fait appel à d'autres témoignages, recueille des archives et se confronte aux films militants de l'époque. Trente ans ont passé depuis la fin des conflits Lip. Le temps écoulé permet aux témoins de livrer leurs regrets jusque-là étouffés par la crainte de ternir l'image de cette lutte emblématique. Et l'on peut facilement regretter cette fausse victoire. Loin de l'idéologie sociale et politique qui a motivé ces ouvriers à mettre en place en 1973 une nouvelle organisation du travail, les décisions prises à partir de 1976 répondent désormais à une logique de rendement économique pour l'entreprise, au détriment de la vie collective et individuelle de ceux qui la font vivre : licenciements sous prétexte de réalisme économique, division des salariés, etc.

Comme le dit Monique, une ancienne ouvrière de Lip : "Lip 73 peut rester comme une gloire dans l'Histoire ouvrière, mais 76-77-78 c'est plutôt moche." Tellement moche qu'elle préfère quitter Lip, car ce qui s'y prépare, arrive-t-elle à peine à dire en pleurant, encore presque trente ans après "est une salissure sur les luttes ouvrières, car il n'y a pas de honte à perdre après cinq ans de lutte face aux gouvernants, mais il y en a à se comporter comme ceux à qui on s'oppose".

Anne Pambrun (Bibliothèque Yourcenar, Paris).

j'insistais pour aborder toute l'histoire, y compris celle du second conflit. Les premiers tournages étaient encourageants avec beaucoup de scènes très vivantes. Du coup, je me suis décidé à contacter Chris Marker. Son film est justement réapparu à l'occasion du trentième anniversaire du conflit, en 2003, et j'ai pu enfin le voir. J'ai réussi à voir quelques films de Carole Roussopoulos (2 et *Infra*), qui montraient un point de vue de femmes. Monique, filmée en 1973 et en 1976, est un personnage à part, très exceptionnel. Avec Christiane et d'autres qu'on voit dans *Jacqueline et Marcel*, elle représente à l'époque une minorité révolutionnaire, réellement engagée dans l'autogestion.

Puis je vais découvrir *À pas lentes* 3 de Richard Copans, tourné avec le collectif Cinélutte. J'ai pu ressortir la copie qui se trouvait dans la cave des Films d'Ici et la faire transformer en télécinéma. C'est un film magnifique, centré sur la prise de conscience des femmes ! J'ai retrouvé aussi dans les archives du PCF place du Colonel Fabien Lip, *réalités de la lutte* 4, d'Alain Dhouailly, produit par la CGT, un film qui était le pendant de celui de Chris Marker. Marker avait travaillé avec Scopcolor, un groupe intéressé par l'autogestion. Comme la CGT n'approuvait pas son montage, elle est sortie de Scopcolor et a fait un film de style très différent qui accorde la première place aux discours prononcés par les leaders CGT.

Je suis aussi tombé sur un film qui montre les actions théâtrales, notamment la création du spectacle *Arthur, où as-tu mis les montres ?* par la troupe Z, à Besançon en 1976. Après beaucoup de recherches, j'ai encore trouvé un film tourné par les ouvriers, *Lip 76*, qui évoque le début du second conflit, et un autre réalisé par le CNDP, qui montre l'usine vide en 1983 et parle des comédiens en usine.

Lip a été un des conflits les plus filmés mais sans doute manquait-il encore un film personnel ?

T.F. : Je n'avais pas conscience que tant de films avaient été tournés. Je les ai découverts, d'une certaine manière, comme des films de famille. J'y retrouvais une part de mon histoire, des gens que je connaissais. Nous habitons à Palente juste en face de l'usine, les CRS campaient au pied de l'immeuble. Je ne savais pas que cette histoire avait passionné tant de monde, qu'elle avait tenu la une des actualités télévisées. Mes parents allaient à l'usine, ils étaient en grève mais ne me l'expliquaient pas. Tous ces films militants m'ont permis de comprendre l'importance du conflit et sa face victorieuse. Ils montraient une ambiance extraordinaire. Mais, mis à part les films de Carole Roussopoulos, spécialement *Jacqueline et Marcel*, les contradictions du second conflit n'ont pas été abordées.

Dans *À pas lentes*, qui s'intéresse plus aux femmes qu'au conflit, on voit le groupe Femmes parler avec les leaders syndicaux. Je trouvais cela très positif, mais Christiane, une des animatrices de ce collectif, m'a révélé que cette rencontre avait été mise en scène pour le film. Selon elle, les femmes parlaient à l'intérieur du groupe mais elles restaient inaudibles dans les assemblées générales et au niveau de la direction du mouvement.

Entre le projet de départ et le film abouti, il y a une grande différence. À l'arrivée, n'est-ce pas surtout un film autour du silence de vos parents ?

T.F. : Le prix à payer pour mes parents a été lourd. Dans leur CV, il y avait un trou de 1977 à 1981, les quatre années où ils avaient été rémunérés par l'usine en lutte. Bien qu'ils n'aient pas été des meneurs, ils étaient considérés comme subversifs, "bolcheviques", et il leur était très difficile de retrouver un travail. Pendant quatre ans, ils s'étaient battus avec pour seul objectif la défense de l'emploi. J'avais envie de leur demander pourquoi ils n'avaient pas lâché le conflit en cours de route. Ils m'ont donné plusieurs réponses, mais au fond je pense que ma mère – même si elle ne veut pas le reconnaître – a trouvé là une famille, des relations très fortes entre les gens.

Vous avez cherché des témoins susceptibles de compléter l'histoire de vos parents ?

T.F. : Oui, et j'ai trouvé des gens très généreux. C'était un échange, je donnais et ils me donnaient ; mais certains ont refusé de parler car le deuxième conflit avait laissé des blessures. J'ai eu une longue période de tournage en 2005 et j'en suis revenu très abattu. C'est grâce au travail avec ma monteuse que j'ai trouvé enfin le sens du film. Je suis retourné voir les gens en leur disant "maintenant que vous m'avez raconté votre histoire, je vais vous raconter la mienne". Dans mon sac à dos, j'avais trois éléments : le premier c'était les films militants, la face victorieuse, joyeuse, qui va jusqu'en 1976 et un peu au-delà. Le deuxième, c'était l'article de journal où il était question de ma mère au lendemain du vote d'octobre 1979, où elle se retrouvait dans le groupe C, renvoyée à la case chômage. Cette coupure de presse, elle l'avait toujours conservée à la maison, signe que quelque chose n'allait pas. Le troisième élément, c'était le faire-part publié dans *Lip Unité* du décès d'un ouvrier qui s'était suicidé. La joie, la tristesse et la violence. Dès notre première rencontre avec Jacky, il est apparu non seulement qu'il avait partagé la même histoire mais qu'il pouvait me l'expliquer.

Il s'agissait pour vous de comprendre l'origine de la souffrance des Lip après le conflit ?

T.F. : Tous ont subi une forme de dépression après toute cette énergie qu'ils avaient donnée pendant quatre ans. La blessure vient de ce qu'ils avaient fait le choix de continuer ensemble dans le cadre des coopératives ouvrières de production, mais l'État ne l'a accepté que sous la condition que la moitié soit licenciée. Les leaders ont cédé au nom de la raison économique ; après trois ans de lutte, ils ont voulu sortir de l'illégalité et la dynamique s'est essouffée. Par rapport à 1973, la conjoncture avait changé. Après le deuxième choc pétrolier, le chômage s'étendait, les luttes contre les fermetures d'entreprises se multipliaient et tout le monde comptait sur la victoire de l'Union de la gauche aux législatives de mars 1978. Les Lip ont lancé les coopératives en espérant que la gauche, une fois arrivée au pouvoir, les aiderait. Après la défaite électorale, ils ont été

famille, je vous aime

obligés de négocier la survie des coopératives avec le gouvernement de Giscard.

Au départ, le plan présenté par le collectif de lutte prévoyait d'intégrer progressivement sur six ans les 470 Lip qui étaient restés et se trouvaient "porteurs de parts" dans les coopératives. Mais l'État a fait la sourde oreille, n'acceptant de négocier qu'avec le directoire de coopératives et pas avec les meneurs de la lutte. Il a imposé ses conditions : quitter Palente, se séparer, évincer la moitié des travailleurs. On est arrivé à la définition de trois groupes : A pour la production industrielle (micro-mécanique, fabrication des montres...); B pour diverses activités de service assez novatrices pour l'époque (imprimerie, tourisme culturel, restaurant...); et C, ceux qui devaient partir. Ma mère avait travaillé au restaurant, puis à l'épicerie ; en octobre 1979, elle s'est retrouvée dans le groupe C, C comme chômage.

Le titre de votre film suggère que vous vous sentez l'héritier d'une époque, d'une lutte...

T.F. : Par rapport à mes parents, je me sens plus intéressé par l'utopie, plus conscient. Pas révolutionnaire mais utopiste. Je suis attaché à l'idée qu'un autre monde est possible à partir du collectif, en s'appuyant sur d'autres relations. Ce n'est pas le pouvoir qui m'intéresse mais la transformation des rapports. Le but de mon film n'est pas de retracer une histoire mais de s'ancrer dans le présent. Je tâche de comprendre si la tristesse de mes parents est fondée, et aussi pourquoi moi, je n'agis pas. J'appartiens à la première génération qui a su qu'elle n'échapperait pas au chômage et qui, d'une certaine façon, en a pris son parti. Par provocation, je justifiais un peu comme ça mon choix de faire des études de cinéma. C'est un film sur ma génération, pour essayer de comprendre sa difficulté à s'engager dans des luttes.

Votre engagement passe sans doute par le cinéma mais d'une autre manière que pour la génération de Chris Marker ?

T.F. : Je rêvais de faire des films de lutte héroïques, romantiques, comme ceux de Chris Marker, mais j'en suis incapable. D'autant que j'ai vécu l'échec des luttes de l'intérieur. Et encore une fois, ce n'est pas tant un échec face au patronat qu'une véritable cassure interne lorsque des délégués syndicaux décident eux-mêmes des salariés à éliminer. La plupart des Lip ont perdu leurs illusions et moi aussi du même coup. Je me suis toujours senti proche des ouvriers en lutte mais le but de mon film est surtout que les gens se posent des questions. Mon engagement est plutôt dans le domaine des idées et je pense qu'à ne montrer que le côté héroïque et victorieux des luttes, on s'enfonçait encore plus dans la dépression, en tout cas, on ne peut plus avancer. Ce film vient d'une envie de comprendre mon héritage mais pour le transmettre. Je pensais même l'adresser à mon fils – pour l'instant imaginaire – et n'être qu'un passage de témoin. Nous avons besoin d'écrire, en face de l'histoire officielle ou publicitaire, une histoire des gens qui ont produit ces richesses. Il y a l'histoire officielle de Renault, et l'histoire des

30 000 personnes qui travaillaient à l'île Seguin et qui ont fait cette marque. Tous les Lip que j'ai filmés avaient des histoires personnelles passionnantes à raconter. Avant d'arriver chez Lip, une usine assez privilégiée à l'époque, ils avaient eu des parcours très durs, de nombreuses femmes par exemple avaient été domestiques dès l'âge de 12 ou 14 ans. En travaillant sur Lip, je crois que j'ai mieux pris conscience des rapports de classe. J'ai beau être d'une certaine manière un intellectuel, je me sens appartenir à la classe ouvrière. Le cinéma militant que j'ai envie de faire est un cinéma qui partirait de moi, de mon expérience les pieds sur terre, de ce que je peux faire et qui amènerait à se poser des questions.

Par rapport à la Rodhiaceta et à Peugeot où le groupe Medvedkine s'est constitué, l'expérience des Lip avec le cinéma est-elle très différente ?

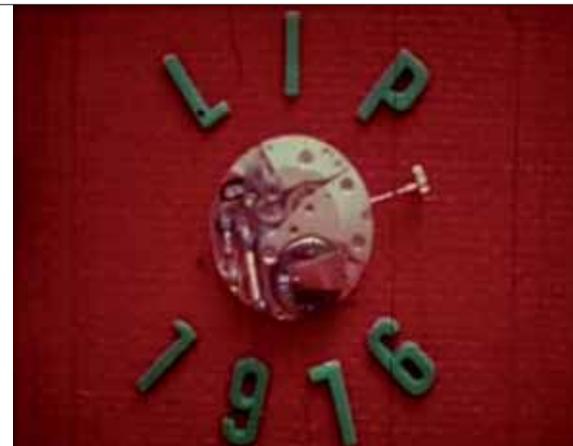
T.F. : Oui. Durant le premier conflit, la commission cinéma de l'usine était dirigée par Dominique Dubosc qui avait déjà tourné en Amérique latine et pendant la grève à Pennaroya. Apparemment, il n'a pas formé de cinéastes parmi les Lip. La manière dont Carole Roussopoulos a utilisé la vidéo est aussi très intéressante. Par exemple elle projette les séquences tournées dans l'intimité devant un public plus large réuni à l'usine et filme les réactions comme dans **Jacqueline et Marcel**. Mais à ma connaissance, les Lip ne se sont pas appropriés les outils du cinéma, enfin pas directement.

Monique, cette militante féministe filmée par Carole Roussopoulos, occupe aussi une place essentielle dans votre film puisque vous lui laissez le mot de la fin.

T.F. : C'est une personne que j'aime beaucoup et qui justifierait à elle seule un film. En fait, elle apparaît au début du film dans le contexte du premier conflit avec un langage très positif et "victorieux". Mais je lui coupe la parole dans le montage, pour la faire réapparaître à la fin où elle tire un bilan très critique, avant même le vote d'octobre 1979. Je lui ai demandé de relire trente ans après les mots qu'elle avait dit lors d'un entretien pour **Commune**, bimensuel du comité communiste d'autogestion, en date de juin 1978, où elle expliquait les raisons de son départ de la lutte de Lip. Mon film va de l'intime au politique et Monique parvient à exprimer cet aspect politique.

Cette manière de nouer l'intime et le politique est effectivement une des grandes réussites de votre film.

T.F. : On peut aussi parler d'une dimension psychanalytique puisque je pars du non-dit, d'un héritage qui ne m'est pas transmis. Je tâche de comprendre ce qui bloque, pourquoi mes parents ne peuvent pas mettre des mots sur ce qu'ils ont vécu. Dans la construction, il y a donc d'abord les parents, puis le récit de ce qui a fait souffrir ma mère, je lui fais entendre les mots des autres pour qu'elle puisse mettre des mots sur sa douleur. Ensuite vient le côté politique avec Monique. J'ai toujours été intéressé



par les films à la première personne. Je pense à **Histoire d'un secret** de Mariana Otero ou à **Retour à Kotelnich** d'Emmanuel Carrère. Je ne voulais pas que la voix *off* soit un "moi je", du coup j'exprime un fantasme en disant ce que mes parents auraient pu me raconter, me transmettre. Ce n'est qu'à la fin que je prends la parole en mon nom propre. Il n'y a pas de secret de famille comme dans le film de Mariana Otero mais une histoire qui a profondément marqué la famille et qu'on n'a pas su expliquer. Avant de tourner ce film, je ne me rendais pas compte du poids de souffrance qui pesait sur mes parents...et sur moi.

Bien qu'ils aient participé à ce long conflit, ils ne semblent pas avoir acquis ce qu'on appelle une "conscience politique".

T.F. : Ils ont été dans la lutte pour des raisons plus immédiates, pour rester avec les autres, mais aussi pour défendre leurs idées. Face à une partie de la famille qui ne croyait pas au succès de cette forme d'action, ils devaient en permanence justifier leurs choix. Ces discussions à l'intérieur des familles souvent sceptiques ou hostiles, tous les Lip les ont vécues. Mais cela n'a pas conduit mes parents à se politiser davantage. Ils se battaient avant tout pour garder un emploi et s'étaient syndiqués à la CGT sans que ça exprime un choix réfléchi, d'autant que ma mère était à cette époque catholique pratiquante. Elle a perdu en même temps ses convictions syndicales et religieuses ! Dès le début de ce projet, j'ai voulu faire un film pour ma mère. Un peu moins pour mon père parce qu'il a été embauché dans les coopératives et a pu conserver un emploi plus longtemps. Pour les femmes, le combat a été beaucoup plus marquant, et pour nombre d'entre elles, il a créé l'occasion d'une première prise de parole. On le voit bien avec Monique et surtout Christiane dans le film de Carole Roussopoulos. C'est aussi très présent dans

Voir au catalogue général

@ <http://www.cnc.fr/idc>

Monique (Lip I), 1973, 25',
et **Christiane et Monique (Lip V)**, 1976, 30',
de Carole Roussopoulos.

Lip 73, 1975, 61', de Dominique Dubosc.

Jacqueline et Marcel. Dans la lutte, ces femmes ont pris confiance en elles et compris que leur parole valait autant que celle d'un intellectuel quand elles exprimaient une expérience personnelle. Ma mère était trop complexée, trop timide pour aller aussi loin, mais elle a partagé cette libération de la parole avec les autres.

Après Fils de Lip, envisagez-vous un prochain film plus politique ou plus intime ?

T.F. : Je n'ai pas envie de dissocier les deux. La question que continue à me poser Lip, c'est celle de la démocratie. Ça apparaît clairement après le vote du 3 octobre 1979. Jusque-là, les articles dans **Lip Unité** n'étaient pas signés. À partir de ce moment de rupture, chacun reprend ses positions et les noms apparaissent. Dans les colonnes du journal se développe entre les leaders du mouvement un débat très intéressant sur la démocratie, avec Fatima, Jacky, Charles Piaget. Chacun parle en son nom et ils s'opposent sur la question de la pratique au sein des coopératives. Ces textes sont tellement passionnants que j'ai eu un moment l'envie d'en tirer une pièce. J'aimerais revenir sur la pratique concrète de la démocratie au sein des luttes et dans la société. Comment instaurer un ordre sans en même temps imposer un pouvoir ? Voilà ce qui m'intéresse.

Propos recueillis par Éva Ségal, novembre 2007.

1. *Puisqu'on vous dit que c'est possible*, de Chris Marker, 1973, 47'.
2. *Jacqueline et Marcel*, réalisation collective, 1975, 61'.
3. *À pas lentes*, de Richard Copans avec le collectif Cinélutte, 1979, 40'.
4. *Lip, réalités de la lutte*, d'Alain Dhouailly, 1974, 32'.

Voir le dossier **Femmes en mouvements**, in *Images de la culture* n° 20, août 2005.

dialogue entre jean-louis comolli et claudio pazienza

Cette rencontre a eu lieu à la Maison de l'image à Strasbourg le 15 décembre 2007. À l'invitation de Georges Heck et de l'association Vidéo Les Beaux Jours, une journée de séminaire conduite par Jean-Louis Comolli était organisée autour de trois films de Claudio Pazienza : **Tableau avec chutes**, **Esprit de bière** et **Scènes de chasse au sanglier**. Nous publions un extrait de la discussion qui a suivi la projection des deux derniers films.

Jean-Louis Comolli : Dans un film comme dans l'autre, il me semble que tu joues avec quelque chose comme une limite du représentable, de ce qu'il est possible de représenter, je veux dire une limite pour toi.

Claudio Pazienza : Dans **Scènes de chasse au sanglier**, ma perception du cinéma est celle d'un art nécrophile, un art qui ne peut se faire qu'avec ce qui n'est déjà plus. Et au fond, on pourrait prolonger cette réflexion par l'idée que ce rituel – le cinéma – a eu (a toujours) un rôle expiatoire. Oui, probablement que le cinéma a subtilement, subrepticement travaillé notre rapport à la mort, bien au-delà de la présence d'éléments, d'objets, de personnes, de morts à l'écran. Le cinéma travaille cette question depuis sa naissance à travers ses extrêmes, ses pôles : l'illusion du vivant avec ce qui n'est déjà plus. Vivre le cinéma de la sorte a aussi été une expérience très confortable. Néanmoins, ces dernières années, ma question à ce sujet est devenue plus lancinante : qu'est-ce qui a fait que c'était si confortable pendant tout un temps de vivre le monde à travers ce leurre-là, de le vivre dans un sentiment de proximité, de continuité, de complicité ? Une effraction s'est produite. Il ne s'agit pas du monde, il s'agit du monde du cinéma. Quelque chose de douloureux s'est installé de ce côté-là. L'impression que les images ne collent plus aux choses (filmées). L'impossibilité de filmer, c'est essentiellement mon rapport à ça, mon rapport au cinéma, mon rapport au monde qui change. Avec **Scènes de chasse au sanglier**, il s'agissait probablement de rendre clair, de me rendre clair, que mon rapport aux choses ne passe pas uniquement par le fait de les filmer, mais aussi par celui de les vivre, de les toucher, de les prendre. C'est cette litanie-là qui m'habitait, qui m'habite encore.

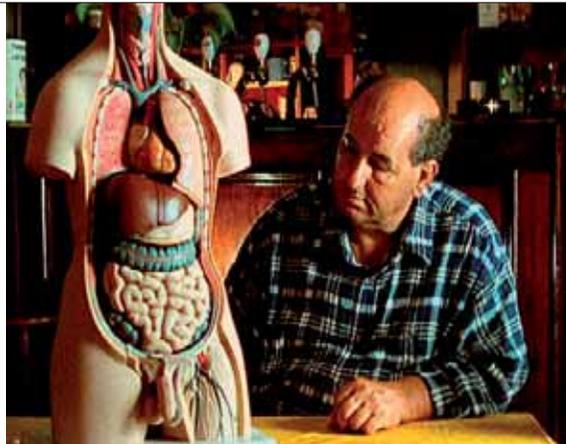
J.-L. C. : Oui. Ce que tu dis est au cœur de la question. Mais je voudrais souligner un point, c'est que tu le dis dans un film. Le cinéaste interroge le cinéma en en faisant. Il convoque doublement ce qui du geste cinématographique est lié à la mort : la mort n'est plus seulement ce qui hante le cinéma, elle est ce qui travaille explicitement ce film, c'est-à-dire qu'elle est niée dans son affirmation même. Par ailleurs, tu as mille fois raison : le cinéma et la mort jouent ensemble, au-delà même du mot de Cocteau, "le cinéma, c'est la mort au travail". En le reproduisant artificieusement, le cinéma vise à miner toute "naturalité" du mouvement de la vie. Le vivant, le cinéma le rend comme *machinique*. La vie comme articulée au mouvement est l'illusion même produite par le cinéma. L'illusion des illusions : le mouvement existe au cinéma, oui, mais nous savons bien qu'il est ajouté au film pour animer ces images fixes que sont les photographies. Au creux du "mouvement de la vie" reproduit par le cinéma, il y a la mort, le figé, l'immobilisé, le fixe. C'est bien la forme de la mort, son empreinte, qui est au cœur du cinéma. Cela dit, ton cinéma est un cinéma organique, et donc "la mort au travail" cela veut dire, pour rester dans les slogans, que "la vie continue". C'est ce qui nous intrigue dans le cinéma : le lien sans cesse dénié et sans cesse reconduit entre "vie" et "mort". Au fond, le cinéma ne fait qu'avouer, mettre en forme, rendre perceptible cette articulation "vie/mort" que nous expérimentons tous dans nos vies réelles. La pression de la mort y est constante (au-delà même de la pulsion de mort) et y est à la fois constamment déniée. Le cinéma réalise le modèle réduit de cette tension, il formalise la dénégation comme mise en abyme (de l'immobile dans le mouvement, de la raideur dans la fluidité, de l'analyse dans la synthèse, etc.) et donc ouvre l'accès à une conscience de cette dénégation. On



famille, je vous aime



Esprit de bière



La chasse au snark est ouverte

Je ne sais si Claudio Papienza en ouvrant ses **Scènes de chasse au sanglier** a relu **La Chasse au snark** de Lewis Carroll, s'il a été encore une fois saisi par l'entêtement de l'insaisissable bête à tendre ses pièges à toute figure humaine. Car les films de Papienza sont eux aussi des sortes de pièges, destinés non à piéger leur spectateur mais leur auteur – le réalisateur lui-même. Papienza joue dans ses films. Il en est le porteur, le sujet, le *patient*, celui qui le premier tombe dans le piège qu'il a tendu. Le premier mais pas le seul : il y a deux Papienza, Claudio et son père. Et deux films, **Esprit de bière** et **Scène de chasse...**, qui nouent l'un à l'autre le fils et le père, celui-ci vivant dans le premier, mort dans le second mais alors on ne peut plus présent, on ne peut mieux revivait à travers le corps et la voix du fils.

Ainsi s'ouvre le piège. En un sidérant passage du pathétique à l'absurde, du rire au deuil, voici, face à face, dos à dos et côte à côte le père et le fils, l'un dans l'autre. C'est du *documentaire*. Jamais on n'a vu cela au cinéma, jamais on a entendu cela. Ici le film est bien comme l'écrivait André Bazin un ruban, une bande, un rouleau de bandellettes pour embaumer ensemble les deux corps filmés. Nous entrons dans une magie de la représentation. Le père est un sphinx. Le père a toujours posé au fils la question du cinéma. De quoi le cinéma est-il capable ? Que peut-il ? Quelle est la puissance des images ? Peuvent-elles capturer le réel ? En rendre compte ? La réponse est dans le film mais toujours elle se présentera sous la forme d'une question non résolue. Le piège se referme. Le fils dit non à la question du père mais il doit faire un film pour le dire. Non, le cinéma ne peut pas grand-chose. Le sanglier est toujours déjà ailleurs, l'image est artifice, le rituel (de la chasse, du tournage) est impuissant, l'énigme reste.

Pour dire que les images ne parviennent pas à toucher au réel, Papienza fabrique des images si belles qu'elles font mal. Éclairé par **Esprit de bière**, **Scènes de chasse...**

est un film où le monde nous apparaît dans sa matière même, où la peau des choses peut en effet se toucher du bout des yeux. La mort est le leurre, nous dit la voix contrefaite et tordue du fils. Le cinéma est là pour faire croire, certes, et plus que jamais ; donc il est là pour tromper et égarer, mais en même temps c'est bien du côté du "voir" que se dévoile comme une puissance terrible ce que nous gagnons au change : la beauté. Illusoirement dépouillé de l'illusion, le monde révèle sa face rugueuse, celle d'une beauté qui n'est pas monnayée dans le spectacle mais tient à la double précision du geste et du cadre.

Reste la voix. Le ton, le débit, le halo d'affect qui la travaillent comme une pâte qui lève. **Scènes de chasse...** est un film sonore, un *musical* sans autre musique qu'un soliloque intarissable comme chez Beckett. Cette voix, c'est bien par là que revient le père. "Tu dis" : c'est lui qui parle à travers les cordes vocales du fils. Ce ne sont pas les vêtements, les sandales, la tunique que porte le fils qui rappellent le père, c'est la voix d'outre-tombe ou plutôt la voix de l'homme telle que peut-être peut l'entendre l'enfant, celle du loup (à défaut de sanglier), celle de la menace alliée à la tendresse, celle de la marque du hiatus entre qui parle et qui écoute, entre les mots et le monde, car ce ne sont pas les images qui manquent leur objet, mais bien ces mots que la voix du père presse de trouver pour "nommer", dit-il, cette voix, ces mots qui déposent une ombre fragile là où les images, elles, accomplissent la promesse du cinéma : changer la mort en vie.

Jean-Louis Comolli

Texte publié dans le programme de la saison 2007/2008 de **Vidéo les beaux jours** (www.videolesbeauxjours.org).

Scènes de chasse au sanglier

2007, 46', couleur, documentaire

Réalisation : Claudio Papienza.

Production : Komplot Films etc., Les Films du Présent, Arte France.

Participation : CNC, ministère des Affaires étrangères, CR Provence-Alpes-Côte d'Azur, Prociprep, Angoa.

Poème, essai, manifeste ou élégie, **Scènes de chasse...** met en procès les images, les mots et tout ce qui prétend représenter le *réel*. Comme dans ses films précédents, **Tableau avec chutes** ou **Esprit de bière**, Claudio Papienza se met en scène dans le rôle d'un cinéaste en quête du sens des images et d'un fils d'ouvriers italiens immigrés en Belgique. Mais la mort du père rend vaine toute image, rien ne peut manifester le vide qu'il laisse.

Au début du film, à la voix off "tu dis un arbre" répond l'image d'un livre ouvert au milieu d'un bois ; on y voit un arbre sous lequel on lit "arbre". Puis, dans un paysage meurtri par une urbanisation médiocre, à l'écran un arbre à la forme tortueuse, moitié mort moitié verdissant. Cet arbre-là est-il plus réel que celui du livre ? Ou n'est-ce qu'une métaphore de cet être double que forme le père mort et le fils vivant ? L'image qui unit le visage mort du père à celui du fils à son chevet, les deux "pour la dernière fois dans le même cadre", que dit-elle du deuil, de l'absence irrémédiable ? Insatisfait des mots comme des images, le cinéaste explore le toucher, pris dans ses diverses acceptions ; la sensation tactile tout d'abord, les pieds nus fouillant le sol ; puis la blessure avec la bête touchée à mort par la balle du chasseur. Le film s'achève sur l'empreinte d'une main dessinée sur la peau dépecée de l'animal. Touché-coulé : un film sur l'impossibilité du cinéma peut-être ? *É. S.*



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Claudio Paziienza instaure une proximité de l'intime, un affleurement des questionnements les plus profonds qui deviennent la matière même du film. Nous le suivons parce qu'il cherche ce que nous cherchons ou avons renoncé à chercher : ce faisant, il révèle et révèle nos quête enfouies, oubliées.

Le réalisateur avance sans certitude : au contraire, il soumet le réel au doute des images. De toutes les images – numériques, photographiques... images elles-mêmes happées par le doute dans une subtile mise en abîme. Dans cette démarche, seul le toucher semble pouvoir encore certifier le réel. Dans sa sagesse, Paziienza ne nous devance pas, il nous attend. Il distend le langage jusqu'à en faire des litanies, des incantations, nous laissant le temps de la répétition pour entrer dans cette exploration du monde devenu rituel partagé. Fasciné, le spectateur assiste alors à une leçon de cinéma riche de sens : quelles émotions, quels souvenirs, quel imaginaire s'attachent aux images ? Quelles images pour ce qui a cessé d'être, pour ce qui n'a plus de nom ? À la main inconsolable, aux images qui ne disent plus, un seul remède nous dit Paziienza : l'invention.

Par son exigence formelle qui traduit une profonde interrogation sur le réel et ce que les images nous en donnent à voir, par la subtilité de son sujet qui évite tous les travers de l'autofiction pour n'en garder que l'essentiel, ce film a toute sa place dans les collections des médiathèques. Aux vidéothécaires d'imaginer les parcours singuliers qui pourront mener les spectateurs à l'orée de ces *scènes de chasse*...

Montserrat Etesse (Bibliothèque de la Maison pour Tous - Médiathèque de Choisy-le-Roi).

pourrait dire que le cinéma réalise et autorise à la fois l'expérience d'un passage ou d'une fuite de la mort dans la vie, de la vie dans la mort. Et donc, se pose la question du reste de cette fuite. Ce qui reste ? Nous. Le spectateur.

Je voudrais ajouter qu'il me semble percevoir dans ton cinéma une tension entre ce qu'on pourrait appeler un souci de précision clinique, par exemple au début d'*Esprit de bière*, et ce que l'on peut appeler "le flou du vivant". D'un côté, on est dans l'anatomie, le corps est représenté comme ensemble d'organes, de même que la bière est représentée chimiquement comme ensemble de molécules ; et de l'autre côté, dans la dernière partie par exemple d'*Esprit de bière*, voilà que la caméra se met à flotter de nuit dans les rues à la recherche d'images indéfinies, qui entrent en contradiction avec la précision autant photographique que clinique ou anatomique de la première partie du film. Plus et moins de précision : quelque chose se révèle du côté de cette fuite dont je parlais. Je retrouve – d'une autre manière, parce qu'un film ne répète pas l'autre – cette tension dans *Scènes de chasse au sanglier*. Il me semble que c'est la question même que tu traites. Il y a à la fois trop de réel d'un côté et pas assez de l'autre. On est dans un saut ou un passage du plus au moins, on est entre les deux, tendu, déchiré. Je note la dimension proprement philosophique que ton cinéma pointe dans le cinéma. Le cinéma a une histoire qui le mêle évidemment à ce que nous appelons "le réel". Il y a un chassé-croisé entre le système d'illusions construit par le cinéma et ce qui serait, face au leurre, le "réel". Le cinéma serait le plus historique de tous les arts, en ceci d'abord que nous en connaissons plus précisément l'histoire puisque nous en sommes contemporains (à quelques générations près) ; et ensuite en ce que l'histoire même du cinéma nous aura façonnés, aura changé le monde où nous vivons. On peut du coup considérer le cinéma comme proposant un modèle réduit de notre histoire, ou un mode d'emploi plus ou moins déjanté du monde contemporain. La part du cinéma serait en somme de ramener de l'histoire dans notre relation au monde. En revenant vers tes deux films, on peut aussi les considérer comme deux temps ou deux époques, et leur relation comme inscrite dans une histoire familiale qui est aussi une histoire cinématographique. Ton rapport à la fois de fils et de cinéaste avec ton père, vivant puis mort, à la fois père et personnage ; ton questionnement sur la représentation, le leurre, le réel, etc., tout cela passe aussi par là. La mort du père est aussi la mort dans le cinéma. La question de la consistance du monde qu'interroge le cinéma et qui est directement à l'œuvre dans *Scènes de chasse...* est aussi historique au sens où une césure temporelle, un trou de temps, le trou de la mort, sépare les deux films. Comment ne pas être alerté par l'accointance que tu opères, plus ou moins ajustée, entre d'une part la question de la consistance des représentations, et d'autre part la question de la transmission du père au fils (ton père, toi, ton fils) ?

C. P. : Tu as utilisé un mot, par rapport à *Esprit de bière* qui était le terme "clinique" et puis quelque chose d'autre...

J.-L. C. : Le flou, l'errance, la rencontre non définie...

C. P. : Au fond, ces deux questions sont bien là, dans mes films. Ce ne sont pas des prémisses théoriques à partir desquelles je construis un film. Je m'en rends compte après coup. Souvent – et de plus en plus – le plaisir est pour moi non pas de filmer ce que je comprends mais aussi de "laisser venir à moi", de mettre éventuellement au net après coup. Ces deux pôles-là, ce que tu appelles "la précision clinique et l'errance", sont aussi les pôles de la netteté et de l'opacité. Et c'est entre ces deux éléments que se joue – à mes yeux – cette question du réel. Par manie ou par culture, une grande partie de l'histoire du rapport du cinéma au réel tend vers ce qu'on appelle la netteté, c'est-à-dire l'épuisement du sujet, son décorticage, son encercllement, en être quitte une fois pour toutes. Quand je parlais du réel, tel que j'estime qu'il a été pris en otage par le documentaire, c'est au fond dans cet espoir qu'il a de fragmenter et de saisir, une fois pour toutes, le monde, de le comprendre. Qui sommes-nous ? Que faisons-nous ? etc. Il y a quelque chose de cet ordre-là que le documentaire essaye d'épuiser dans son rapport au monde. Mais là où ça bute, c'est qu'il se produit quelque chose de l'ordre de la paralysie dans la tentation de la compréhension complète. Je me rends compte que ce qui m'intéresse dans mes films, c'est de réinjecter de l'opacité. Pourquoi cette manie de maîtrise ? À quoi répond ce leurre ? Et je crois même qu'il est fondamental que quelque chose continue de nous échapper, de nous fuir. Le maîtriser, certes – première partie d'*Esprit de bière* – mais aussi injecter la possibilité qu'il continue de nous échapper, car c'est dans cette part qui nous échappe qu'il y a encore du jeu possible, de la construction, de l'invention. Concevoir "le réel" à la fois comme quelque chose d'incompressible et qu'on se doit de ne pas remettre en question, et d'autre part "le réel" comme quelque chose qui est de l'ordre de la perception, de la volonté, de l'invention, de la construction... Et c'est à partir de ces deux choses-là, que je ne cesse de travailler : au fond, une chose donnée n'est visible que si, en partie, on la réinvente, on la complète. C'est cette part de langage autour du noyau – de la vérité – qui rend à nouveau visible ce qui s'éclipse et/ou se soustrait au regard par l'usure. Ce langage, ces formes, me semblent essentielles dans le documentaire. Certes, il se pourrait qu'elles fassent écran, qu'elles empêchent de voir, mais sans elles ces vérités flétrissent, s'assèchent, perdent leur pouvoir contagieux. Ce qui me hérisse dans l'étroitesse du terme "réel" – surtout dans l'acception qu'en a le documentaire naturaliste – c'est qu'il y a un méta-message insidieux à l'œuvre : le monde – au fond – on n'a qu'à le subir. Même au moment où il prétend l'expliquer, même là où ça nous dérange le plus, le prisme naturaliste nous raconte le monde comme une finitude, comme un destin. C'est ainsi. Et que ce soit toi, moi ou quelqu'un d'autre qui regarde, qui nous raconte le monde... rien n'y peut. Là – encore – le prisme naturaliste semble dire que le langage n'existe pas, que la construction n'est pas à l'œuvre, que notre regard se passe d'une (invisible)

prémisse idéologique pourtant bien à l'œuvre. Ce que j'ai à faire ce n'est pas d'inventer un dispositif original, mais de questionner ma relation aux choses, de filmer ça, de filmer cette relation. Et c'est dans ce flottement – errance – que se produit ce que moi j'appelle un monde possible, quelque chose de possible à côté de ce qui est immuable, quelque chose qui continue de se mouvoir.

Qu'est-ce qui explique le succès incroyable du documentaire depuis dix, quinze ans ? Ce n'est pas un hasard, mais quelque chose qui est un peu une obsession de la compréhension, du décorticage du monde, du réel, etc. Une obsession de ça, et je me dis : tiens, c'est étrange, cette soif de réel, cette soif des choses, mais avec un revers qui m'interroge : est-ce qu'au fond cette place qu'a pris le documentaire autour de nous, dans nos imaginaires, ne remplit pas aussi un autre rôle ? Ce n'est pas une conclusion, c'est une hypothèse de travail : le documentaire comme un outil de consolation ?

Oui, cette dimension consolatrice me questionne. Certes, le documentaire dénonce ce qui ne va pas, montre les turpitudes, mais bizarrement il nous y habitue aussi, ça n'a pas un revers. Et je reviens à ce que je disais tout à l'heure : le documentaire semble nous consoler du monde-destin. Il y a quelque chose de cet ordre-là... Je continue de croire que montrer un mort à la télévision, un corps déchiqueté, cela devrait produire une insurrection. C'est ça la question : comment se fait-il qu'avec tant de "réel" devant nos yeux, cela n'induit pas quelque chose qui serait de l'ordre – j'ose le terme – d'une révolution, d'une insurrection ? Comment se fait-il qu'avec tant de "vrai", qu'avec tant d'obsession de vérité, cela ne produise pas quelque chose qui serait dans la prolongation de ce qu'on voit ? Il y aurait donc un double mouvement : ça commence et ça se termine là, ça s'épuise et se délite sur un écran ? Au moment même où ce qu'on convient d'appeler "le réel" s'énonce, s'annonce, il se résorbe, il s'efface déjà.

C'est cette dynamique-là que j'appelle "consolatrice" et qui m'intrigue. Je me suis rendu compte que dans ma pratique, épuiser le sujet comme dans la première partie du film **Esprit de bière** était injuste, insuffisant au regard du complexe, du monde. Que dit Bazin que tu connais mieux que moi dans ce chapitre qui s'appelle "montage interdit" quand il parle du rapport au réel ? Qu'il n'y a pas d'interprétation univoque, unilatérale d'un événement et qu'il s'agit de préserver – là, à l'écran – une certaine ambiguïté pour que tout spectateur puisse œuvrer à/sur ce réel-là. Dès que dans un film nous construisons la vérité d'une manière trop péremptoire, ça ne marche pas "En cinéma" on utilise des outils qui sont tout à fait autres. C'est de cela au fond dont je te parle en utilisant les termes "netteté/opacité". Il ne s'agit pas de voiler mais de réintroduire quelque chose du côté du langage (même de l'artifice) qui rappelle que c'est du langage qui œuvre, que le "sujet" n'est pas épuisable, tout en transmettant une vérité. En ce sens, mes films penchent davantage du côté du plaisir et de l'agitation de la pensée que de l'épuisement du sujet.

J.-L. C. : Je comprends très bien ce que tu dis...

C. P. : J'espère que tu ne partages pas...comme ça, on va se battre ! (rires).

J.-L. C. : Mais je partage ! Je vais tenter de traduire ce que tu dis – et que je partage – dans mon langage. Ce que tu décris, pour moi, est cette dimension du réel que Lacan a proposée comme ce qui nous déborde, nous échappe. On pourrait dire d'une façon un peu sommaire que le réel c'est aussi ce qui est encore à nommer, qui n'a pas trouvé de nom. Dans ton cinéma, il me semble, la question du "nom" est hyper présente, au même titre que l'obsession du "réel". **Scènes de chasse...** joue sur les deux tableaux. Tout n'est pas nommable, beaucoup de parcelles de l'univers, de portions de la vie, de l'histoire et du temps, sont hors de la nomination, parce que le travail incessant de l'homme pour tout nommer rencontre des limites évidentes, il y a du reste, il y aura toujours du reste – c'est en tout cas ce qu'on peut espérer. Dire : tout n'est pas nommable, c'est dire aussi que tout n'est pas calculable, pas programmable, et peut-être pas filmable non plus. Cette part du monde qui se dérobe, considérons que le travail du physicien, du biologiste, de l'astronome, etc., et pourquoi pas le travail du cinéaste et spécialement le travail du documentaire, revient à aller vers elle, aller vers ce "réel", l'approcher, le toucher du doigt comme tu le fais dans ton film. Ce "réel", ce supposé "réel", ce nécessaire supposé "réel" fonctionne aussi comme un piège à questions. Il s'agit d'éviter, nous en sommes bien d'accord, l'illusion qu'on l'aurait saisi pour de bon, ce "réel" qui fuit, qu'on l'aurait englobé, qu'on serait parvenu à le porter sur un écran. Approcher quelque chose du "réel", c'est aussi en laisser une part inentamée, ce qui témoigne du fait qu'aucune approche n'est capable d'entamer vraiment cette chose qui nous échappe.

C. P. : À côté de ce qui est au fond innommable...

J.-L. C. : Le travail de nomination ne cesse pas. Non seulement il n'a pas de terme, mais il ne cesse pas parce que des noms se perdent, s'oublient, parce que sans cesse il faut renouveler la nomination du monde pour continuer d'avoir le sentiment de le maîtriser, de le dominer. C'est une illusion, nous en sommes bien d'accord. Le nom est faible, mais c'est l'une des seules forces dont nous disposons (cf. le verbe biblique, *Fiat lux*!).

Pour moi comme pour toi, la généralisation du recours au document, l'obsession documentaire, qui culmine au cours (en gros) des vingt dernières années, est le symptôme d'un malaise. Le caractère hétérogène des représentations est moins accepté. Ce qui n'est pas naturalisé devient étranger. La vérité du faux pose problème. On désire la vérité du vrai. On peut dire que nos sociétés sont saturées de spectacle, saturées de fictions, saturées de programmes, saturées de scénarios, etc. C'est une banalité de le dire, on le sait bien. L'artificialité déclarée du spectacle, son brillant, son clinquant, ses feux d'artifices ne peuvent être *renaturalisés* comme représentation vraie de la vie que si l'on accepte cette domination, cet étouffement du vivre ordinaire par l'extraordinaire du spectacle. Or, peut-être n'est-il pas supportable que le faux recouvre le

vrai et l'étouffe ? Une réaction à cette saturation serait d'aller chercher de l'autre côté du spectacle des traces de réalité qui témoigneraient d'une non-disparition complète du "réel", d'aller vers l'ascèse du document qui serait fuite devant la toute-puissance du spectacle et donc fuite vers ce "plus de réel" supposé, espéré, objet de la croyance. On ne croit plus à la présence du spectacle mais à l'absence du réel. Fuite qui nous serait nécessaire pour donner à notre vie un sens qui soit aussi le nôtre et pas seulement celui de ceux qui organisent le spectacle.

C. P. : Et en même temps, j'ai l'impression que dans ce travail de représentation, le documentaire – où tu rappelles le recours aux documents – a aussi offert la possibilité d'un regard accentué autour du corps. Il y a quelque chose qui redevient presque un exercice basique que le documentaire est en train d'accomplir ces quinze dernières années : re-sculpter le corps par la description incessante de ses gestes à un moment où le rapport aux croyances, à un projet politique – qui ont soudés les corps les rendant par moments presque transparents – s'est éclipsé. Je pense à la réplique d'un film, où un personnage dit : "Quand je ne crois plus à rien je reviens à mon corps". C'est comme si on devait se redonner à voir l'élémentaire qui nous constitue. Il y a aussi quelque chose de cet ordre-là qui est à l'œuvre dans ce qu'on appelle le rapport au document et qui est très intrigant. Réinscrire le corps au centre de l'image, comme dans une peinture flamande, avec ce revers : l'insistance à questionner le corps toujours sous un angle économique et social, etc., finit par le rendre un peu "pantelant" : un corps quasi dépourvu de désir, de devenir.

Pour revenir aux deux films **Esprit de bière** et **Scènes de chasse au sanglier**, je dirais que ce qui les travaille c'est cette volonté de savoir et – paradoxalement – de ne pas trop savoir, de voir sans trop voir. Et au fond, ça s'inscrit aussi dans mes dispositifs de tournage, dans ma démarche. Tous ces films naissent autour d'un état d'âme, d'une intuition. Il y a une intuition – pressante – et je me demande par quelle voie, par quel rituel elle accéderait à autre chose... à une phrase, un mot, à une clarté nommable. Cela s'agit de ce côté-là et l'outil-cinéma n'est pas l'élément par lequel se produirait un instantané de quelque chose qui lui préexiste (au niveau de l'écriture, par exemple). Il ne s'agit nullement de mettre en image ce qui est déjà extrêmement clair par l'écrit. En cinéma, cette intuition accède à une chose que je n'atteindrais pas avec d'autres outils. Un mouvement similaire se produit à chaque fois, pour chaque film : une question, une rencontre en induit une autre... la question se ramifie, se déploie... j'ai choisi cette ramification plutôt que celle-là... et ce rituel (de production, de tournage, d'écriture, de pré-montage, d'interruption) transforme et métamorphose la question initiale. Et tout cela opère une torsion sur le regard. C'est cela qui m'intrigue. Plus que le sujet, c'est cet exercice essentiel et incessant qui m'habite. Il ne s'agit pas d'épuiser le sujet comme on pourrait le croire dans la première partie d'**Esprit de bière** (cette partie-là pourrait d'ailleurs être lue comme un clin d'œil ironique aux limites d'une analyse positiviste, du

prisme naturaliste dans son approche du réel), mais d'injecter quelque chose qui réveille un plaisir, ce plaisir particulier que procure parfois l'ivresse du sens, des sens.

J.-L. C. : Oui, mais n'y a-t-il pas autre chose ? Qu'au cinéma les opérations de sens sont toujours renversées ? Qu'on vise un effet et que c'est le contraire qui se produit ? Je reprends l'exemple de la première partie d'*Esprit de bière* dont tu viens de parler. Tu dis, on pourrait dire : "description positiviste" ; on dépile toutes les phases, tous les éléments à la fois de la bière et du corps. La question du corps est traitée de la même manière, on fait des radios, des schémas anatomiques, on convoque un mannequin anatomique, etc. On identifie "connaissance" à "ouverture d'une série de tiroirs". Mais ça se passe dans un film, et pas dans un cours magistral comme ces dissections pédagogiques des premiers temps de l'anatomie. C'est dans un film et qu'est-ce qu'on voit ? Une insistance qui relève de l'obsession, qui va tellement loin qu'elle se renverse dans une sorte de délire. Il y a dans ce film comme un délire analytique. Qui use de toutes sortes d'images, de méthodes, de moyens pour mener l'analyse à fond. Il y a cette démesure du "trop". Et du coup, le spectateur est confronté non pas à un procès de connaissance, mais à quelque chose de plus trouble où la connaissance joue avec son contraire, joue avec une perte de repères, avec le fétichisme du corps, le fétichisme de l'élément partiel. Le souci d'exactitude dans la description fait apparaître non plus les caractères objectifs de l'objet étudié, mais au contraire la dimension subjective, mentale, de cette observation filmée, dimension qui n'est plus tout à fait cohérente avec son allure "scientifique", qui pointe vers le sujet qui parle, qui ramène dans le jeu le sujet de l'énonciation : qui (se) demande tout cela ? Qui parle ? Qui met en jeu ces images ? Le manteau d'une "folie" à l'œuvre dans le film se déploie. Le procès de connaissance tourne au fantasmatique. Cette bascule est très présente dans les deux films.

Ce que je veux dire, c'est que les propositions que l'on peut faire dans un film – les propositions positives – sont affectées d'un coefficient d'in vraisemblance, d'irréalité, on y croit et on n'y croit pas, elles sont à la fois réalisées et impossibles, et c'est ce "jeu" entre l'affirmation et la négation, la positivité et la négativité, l'inscription et l'effacement, le croire et le douter... c'est ce jeu-là qui fait le cinéma. C'est bien pour cela que tu ne peux que poser la question. La question ne peut que se reposer en permanence parce qu'il n'y a pas de point d'arrêt. Peut-être que c'est là ce qui est rassurant, comme tu disais, qui est consolateur. Ce n'est pas que le cinéma nous dise des choses positives sur le réel, c'est plutôt qu'il nous donne le sentiment un peu vertigineux que le réel reste insaisissable, que l'opération cinématographique elle-même témoigne de cette impossibilité, qu'elle nous la confirme sans cesse ?

Qu'est-ce qu'une image ? De quoi est-elle faite ? De quoi est elle constituée ? Est-ce que sans les mots les images vivent ? Est-ce qu'il faut des mots pour les faire vivre ? Toutes ces questions, tu les agites. Évidemment elles restent à l'état de question, et si

elles restent à l'état de question, c'est bien que dans cette recherche, dans cette quête, ce qui est poursuivi, ce n'est pas l'attestation ou la saisie de ce réel, mais c'est précisément le maintien de sa possibilité de fuite, de sa ligne de fuite, il faut le dire comme ça, le sanglier fuit dans le cadre, le réel fuit dans le film, mais le film témoigne de cette fuite, il nous donne à en voir la trace. Ce serait cela qui serait à la fois troublant et consolateur.

C. P. : Tu parles du cinéma que nous aimons...

J.-L. C. : Oui... J'espère aussi de celui que nous faisons (rires) ! On ne peut parler que de celui-là...

C. P. : Je n'ai pas cette l'impression – comme toi – qu'aujourd'hui le cinéma aurait comme volonté de montrer dans le réel quelque chose qui fuit, qui nous échappe. J'ai l'impression que je suis entouré par une culture de l'image qui a essentiellement la prétention d'épuiser le réel, d'effacer cette part innommable, qui fuit et qui nous incommode. Au fond, nous sommes sommés à la clarté, à la simplification. Partout, pas qu'au cinéma d'ailleurs, tu le sais mieux que moi, en psychanalyse par exemple, etc., sommés au résultat. Ta question, que je partage et qui est celle du cinéma comme lieu où se révélerait ce rapport riche et particulier au réel tel que nous l'entendons, et bien elle ne produit pas toujours cet effet que tu viens de décrire. L'image persistante et généralisée me semble plutôt être celle qui veut être quitte du réel. Pourquoi tolère-t-on si peu ou si mal ce qu'on appelle (maladroitement) les extravagances du langage ? Les processus que je vois à l'œuvre, les instances que je remarque dans cette "capture" du réel – et pas qu'au cinéma – ont quelque chose d'entrepreneurial. Comment dit-on ?

J.-L. C. : C'est le terme exact.

C. P. : Pour revenir aux images et à ce qui nous intéresse concernant le réel : où est-ce que ça se définit ? Où définit-on la valeur de ce concept appelé "réel" ? Dans les marchés de l'audiovisuel ? Par l'audimat ? Qu'est-ce au juste ? Où est-ce qu'elle prend corps ? Qui dit : "Là, tu vois, c'est le réel... et pas ça" ? Quasi comme un produit qu'on arriverait à monnayer, vendre, échanger. Mon hypothèse est donc de rapprocher l'acception actuelle du terme "réel" de l'acception du terme marchandise. Le réel-objet. Et le documentaire en fait les frais et nourrit – par là même – cette acception étroite : il ne définit pas le réel par son étendue philosophique mais par un appétit momentané. C'est là que c'est entamé... c'est une hypothèse.

J.-L. C. : Ce qu'on appelle toi et moi "réel" reste comme ce qui manque, ce qui fait défaut, ce qui est dérobé, ce que nous n'atteignons pas. Je dirais que la marchandise c'est le contraire. Si le réel est du côté du manque la marchandise est du côté du plein. C'est pour ça que pour moi, la marchandise et le réel sont dans des univers séparés, ils ne se rencontreront jamais. Le réel détruira la marchandise mais la marchandise ne détruira jamais le réel, parce que le réel, il est du côté du manque, du côté de



famille, je vous aime

tout ce que nous ne pouvons pas tenir ; par contre la marchandise, le résultat, l'entreprise, le management, le commerce, etc., sont du côté du "tenir", la force, la richesse, le pouvoir... C'est en tout cas ce que la marchandise donne à croire, qu'elle est du bon côté et en même temps qu'il n'y a qu'un seul côté.

C. P. : Certes ton analyse, je la conçois, mais j'ai l'impression que même du côté du réel, il y a quelque chose de l'impossibilité de se satisfaire du manque, il n'y a que du plein quelque part. Il y a cette ambition-là.

J.-L. C. : Il y a du plein partout et c'est ce qu'on veut nous faire croire. Or, c'est le manque qui structure aussi bien nos vies que tes films. Il manque toujours l'essentiel dans tes films et c'est pour ça que ce sont des films importants, le manque y travaille à fond. Tout le dialogue, tous les "tu dis" dans **Scènes de chasse...** sont uniquement une accumulation de choses que tu ne peux pas faire, que tu n'arrives pas à faire, que tu ne feras pas. On peut dire que la limite est là constamment. Et donc la limite, c'est l'aveu de ce qui manque, la marque de ce qui n'est pas là.

Je ne sais pas si ça peut éclairer le débat, mais peut-être faut-il recourir à cette notion très ancienne de simulacre. Peut-être qu'il faut se dire que le cinéma, art du simulacre, est capable de défaire le simulacre par le simulacre. La question du réel serait ce qui échappe au simulacre, alors que le marché, les mass-media, la culture de masse organisent des simulacres de saisie du réel. Nous savons bien que ce sont des simulacres et qu'ils ne sont là que pour substituer un monde qui nous désire à un monde qui ne nous désire pas. L'image, le signe, le mot y sont moins que jamais la chose. Le marché transforme la chose, toute chose, pour faire comme si elle s'adressait à nous dans un simulacre de désir et de relation. Nous sommes à l'articulation ou plutôt nous sommes à la faille entre cette présence imaginaire et cette absence réelle. La représentation n'est possible que de cette séparation entre l'image et la chose.

Roland Barthes disait tout simplement que "le représenté n'est pas le réel". C'est en manifestant son écart avec le réel que le représenté peut prétendre se référer à lui. Alors je crois qu'il faut garder l'idée que nos tentatives de ramener du réel dans le jeu, y compris dans le jeu du cinéma qui a besoin de s'en nourrir, de s'en soutenir, de se sustenter de fragments de réel, cette tentative est toujours défaite. C'est cette défaite qui fait le film. Voilà ce que je comprends dans tes films. Mais pas seulement dans les tiens. Je pense évidemment au grand film d'Abbas Kiarostami, **Close-up** [1990], qui échange dans un jeu sans fin fiction, réalité et documentaire. Le cinéma devient le socle réel d'un film. Kiarostami parie que c'est à travers l'expérience cinématographique, telle qu'elle est différemment vécue par les hommes ou femmes du métier, et par les hommes et femmes ordinaires, que quelque chose reste possible ou praticable d'un "vivre avec" dans une société qui n'est plus suturée que par l'imaginaire lié au cinéma. Le trouble, le défaut, le désir, la révolte même qui nous animent,

nous déconcertent, nous dérangent et tout aussi bien nous agencent aux autres passent à travers du cinéma. Si le cinéma est premier c'est que quelque chose du réel n'est plus ouvert qu'à travers lui. Les personnages de ces films sont exposés (et s'exposent eux-mêmes sans réticence) à une épreuve de réel à travers l'expérience cinématographique qu'ils partagent et se donnent à partager. Ces questions sont évidemment des questions essentielles.

La "société du spectacle" n'est pas un leurre, les modes de pensée dominants dominent réellement dans les têtes, dans les esprits, dans les vies. Mais qu'opposer à cette domination sinon le fait que de l'intérieur même des opérations de simulacre, par exemple celle de filmer, se dégagent une mise en question, une mise en doute, une distance, un retournement qui renversent quelque chose dans le règne du spectacle, ne serait-ce qu'en montrant de quoi il est fait, comment ça marche, pourquoi il en va ainsi, etc. Ramener la société du spectacle dans une histoire de la domination de la marchandise demande peut-être à repasser par le cinéma.

C. P. : Je partage cette croyance. Mais prenons cet exemple très concret du film **Le Cauchemar de Darwin** [de Hubert Sauper, 2003]. Qu'est-ce qui régit cette équation qui va du simulacre au réel ? Qu'est-ce qui est à l'œuvre dans cette équation-là si ce n'est au fond la prétention que "simulacre" et "réel" sont la même chose ? Tu vois ce que je veux dire : quand je parle du réel comme marchandise, c'est que le simulacre ne semble plus possible. La démonstration semble parfaite car le film se transforme en machine de propagande qui n'a pas l'air d'en être une et qui assène une vérité comme étant la seule possible. Il n'y a pas de "manque" car tout est pris en charge par une forme de netteté, une prétendue transparence. Du coup ce qui fait surgir la suspicion ce n'est pas le manque tel que tu le définissais tout à l'heure, mais une absence d'ambiguïté, l'absence d'une légère opacité, d'un travail de langage qui ne contredirait nullement l'essentiel de ce qui s'y dit, mais m'offrirait à moi – spectateur – une place, une possibilité d'accéder à la vérité. Je conçois qu'en cinéma les travers de l'accès au réel transitent par des instances du langage qui m'incluent en tant que sujet pensant ; rappeler – comme tu le disais plus haut en citant Barthes – que le "représenté n'est pas le réel"... que c'est plus tordu... que le monde est – aussi – langage.

Alors, certes, je partage ce que tu dis, mais je dirais que ce stade (que tu appelles la "société du spectacle") est probablement celui où s'est accomplie une synthèse (comme dans un certain cinéma militant que je réprouve), où le simulacre ne se distance pas de ce qu'on convient d'appeler – toi et moi – le "réel". Il ne se révèle pas par un effet de langage, il nie même être ce qu'il est (du langage à l'œuvre), et ce leurre-là exclut cette distance – même infime – entre "réel" et "simulacre", dans laquelle s'enracine en grande partie notre pensée en devenir.

J.-L. C. : Tu désignes cette opération qui, en effet, se produit de plus en plus, où le simulacre remplace le réel et se fait passer pour lui "absolument",



comme s'il n'y avait pas de reste. Mais il y a toujours du "reste", quand bien même le simulacre prétend à une puissance telle qu'il paraît abolir tout reste.

Retranscrit par Anne Gigleux.

Voir au catalogue général

@ <http://www.cnc.fr/idc>

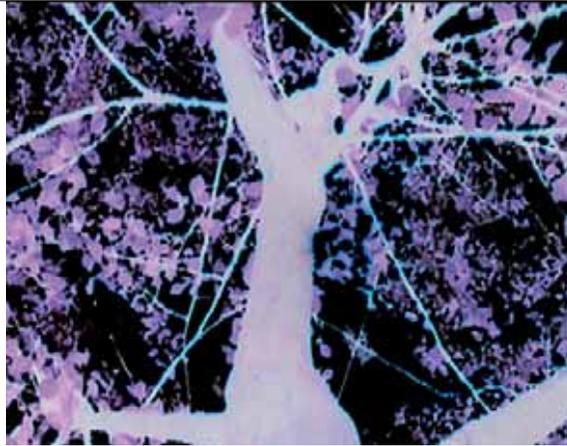
De Claudio Pazienza :

Tableau avec chutes, 1997, 101'.

Panamarenko : portrait en son absence, 1997, 26'.

Esprit de bière, 2000, 52'.

Scènes de chasse au sanglier, cf. p. 50.



autour du monde

Rendez-vous à Mexico avec Francis Alÿs, à New York avec Lucinda Childs ou à Omaha avec René O. ; au Nigéria, en Albanie ou au Brésil pour un point sur les cinématographies nationales ; à Vienne avec les architectes de Coop Himmelb(l)au ou au musée du Louvre pour résoudre l'énigme du deuxième tableau. Tour du monde en onze films.

francis alÿs, le piéton de mexico

Pour en savoir plus sur l'artiste "marcheur" que Julien Devaux saisit en pleine action dans son film **De larges détails : sur les traces de Francis Alÿs**, Sylvain Maestraggi a interrogé Thierry Davila, conservateur au Mamco (Musée d'art moderne et contemporain de Genève) et auteur de **Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle** (Éditions du Regard, Paris, 2002).

Dans votre livre *Marcher, créer*, vous rassemblez sous le concept de cinéplastique, les pratiques de différents artistes, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, le groupe Stalker, Laurent Malone, Erwin Wurm, qui ont en commun de s'appuyer sur la marche. Que signifie ce concept de cinéplastique ?

Thierry Davila : Ce mot vient d'un texte de l'historien de l'art Élie Faure, publié en 1920, qui s'intitule **De la cinéplastique**. Dans ce texte, Élie Faure prend la défense du cinéma, qui à l'époque n'était pas considéré comme un art, et affirme qu'il a la noblesse des autres disciplines des Beaux-Arts (peinture, sculpture...). J'ai utilisé ce terme parce que la marche, d'une certaine manière, est *cinématographique* : c'est une écriture du mouvement ou à partir du mouvement. Ce qui est intéressant dans le terme de *cinéplastique*, c'est que le mouvement est compris comme un ferment de plasticité, c'est-à-dire de prise de forme. C'est évidemment ce qui se passe dans la marche, en particulier dans ces entreprises plasticiennes, puisque leur but est d'inventer des prises de forme chaque fois singulières, mais toujours liées à un déplacement. La *cinéplastique*, si on reprend l'étymologie du mot, c'est la plasticité du mouvement, mais aussi la plasticité à partir du mouvement, dans le mouvement, comme mouvement. Chez ces artistes arpenteurs, dériveurs, nomades, flâneurs, c'est dans le mouvement qu'il y a la possibilité d'imaginer et surtout de faire des

gestes, puisque leur travail pose la question de savoir ce que *faire un geste* veut dire.

Comment le travail de Francis Alÿs se place-t-il sous ce concept ? Dans votre livre, vous analysez son travail à partir de deux notions clés entre lesquelles on retrouve le rapport entre mouvement et forme : la circulation et la fable.

T.D. : Francis Alÿs a inventé un véritable système de circulation qui passe par son corps, en tant qu'il marche, se déplace, mais qui repose également sur l'idée de déplacer des catégories ou des gestes. Toute une partie de sa production est, par exemple, liée à une production d'images, de dessins sur calques, de tableau-tins qu'il peint lui-même ou de tableaux qu'il donne à faire. Quand on regarde ce système de production d'images, lié à l'existence d'un atelier rassemblant des gens qui travaillent avec Francis Alÿs, on s'aperçoit qu'une circulation s'effectue : on passe d'une image à sa reproduction agrandie ; des motifs, des personnages, des postures se retrouvent d'un tableau à un autre. Circuler, c'est donc non seulement se déplacer physiquement, mais c'est aussi inventer des circuits pour des objets. Par exemple, il utilise des cartes postales qui représentent une action, une fable ou un protocole dont on ne sait s'ils ont véritablement eu lieu. Cette carte, on peut l'utiliser comme une carte postale normale, c'est encore une circulation



Nous allons former une énorme chaîne.



Avec l'aide de pelles, chacun déplacera une petite quantité de sable.



C'est ainsi que la surface de la dune se déplacera de sa position originelle.





De larges détails : sur les traces de Francis Alÿs

2006, 56', couleur, documentaire

Réalisation : Julien Devaux.

Production : Atlante productions, 43 Films,

Scope Invest, RTBF.

Participation : Colección Jumex/Mexico, The Lisson Gallery/Londres, Peter Kilchmann Gallery/Zürich, Lhoist Group.

La silhouette effilée de Francis Alÿs traverse la foule des rues de Mexico. Depuis la fin des années 1980, cet artiste belge en exil, architecte de formation, arpente la mégapole mexicaine dont il a fait la matière et le lieu d'expérimentation de son travail : s'inspirant des modes de production, de circulation et d'adaptation de la ville, il les met en scène dans des performances où la marche joue un rôle privilégié.

Héritier des artistes du Land Art comme Richard Long, Francis Alÿs a transposé dans l'espace de la ville les pratiques de marche et d'intervention sur le paysage. On retrouve ici certaines de ses performances célèbres, comme de pousser un bloc de glace durant huit heures dans la rue jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'une flaque d'eau, ou de tirer derrière soi un petit chien à roulettes aimanté pour attirer les débris métalliques croisés en chemin. Mais ce que le film de Julien Devaux permet de saisir est la relation particulière qu'Alÿs entretient avec Mexico. La ville est à la fois une source de motifs (chiens errants, ramassage des déchets, chansons des rues) et un réservoir de savoir-faire, comme celui des artistes et artisans locaux avec lesquels il collabore pour la production d'objets, de peintures, ou de films. Cultivant sa position d'observateur étranger, Alÿs intervient sur les flux urbains pour rendre sensibles les forces minuscules qui risquent de se perdre dans la circulation. *S. M.*

d'image. Donc la circulation, c'est plus que la marche, c'est une véritable façon d'envisager la production, une façon d'habiter le monde. De ce point de vue, il y a là quelque chose d'extrêmement contemporain : c'est la circulation qui est véritablement l'identité de l'invention.

Cette circulation, Alÿs l'invente en réaction à une circulation première qui est celle du contexte urbain.

T.D. : Le travail n'est jamais quelque chose qui se produit indépendamment du contexte ou indépendamment du monde, il est une façon de rejoindre le monde pour produire des décalages. Quand Francis Alÿs marche dans une ville, la marche est toujours une façon de négocier avec cette ville et donc de prendre place dans une circulation. Il s'agit chaque fois de proposer à une circulation qui est déjà là, une autre circulation qui pourra s'adapter à elle, la transformer, la modifier, la fictionnaliser... C'est vraiment une pratique contextuelle. On le voit dans le film quand il marche en tirant derrière lui cet objet qui ressemble à un petit chien, à l'intérieur duquel il y a un aimant. Chaque ville traversée produit ses propres débris et comme ce petit objet attire à lui ces débris, à l'issue de la promenade, il est complètement recouvert par le contexte. C'est un objet qu'on peut transporter partout, mais chaque fois on aura un résultat différent dans la collecte des informations. Par ailleurs, quand Francis Alÿs va marcher au Moyen Orient et qu'il fait cette ligne verte, c'est un geste politique. Il n'a pas dû choisir la couleur au hasard. C'est un geste qui dépend de la situation politique et géographique du territoire proposé.

Cette performance, Sometimes doing something poetic can become political..., en 2005, est la réédition d'une autre, réalisée à Sao Paulo en 1995, qui prend un sens différent en fonction de ce nouveau contexte, la ville de Jérusalem...

T.D. : Ce qui est remarquable, c'est la simplicité de ces procédures. Même répétées, elles ne sont jamais figées, elles ont une grande faculté d'adaptation. Le protocole n'est jamais imposé, c'est l'inverse qui se produit, c'est-à-dire un dialogue constant entre le protocole et le lieu d'accueil. En 2005, Francis Alÿs a réalisé une pièce à Londres intitulée **Seven Walks**, produite par Artangel. Il a évidemment utilisé la marche dans cette pièce-là, mais il a fait appel à la Garde royale, c'est-à-dire à des marcheurs typiques du contexte britannique, pour faire cette pièce avec eux. À Paris, il aurait trouvé autre chose qui soit emblématique du lieu d'accueil. C'est un artiste qui a réussi à trouver un équilibre entre le local et le global, qu'il essaie de maintenir à chaque fois. Le film **De larges détails** montre très bien que l'originalité de son œuvre vient de cet équilibre. C'est un travail qui n'aurait jamais pu émerger s'il n'avait pas été initié à Mexico. La fréquentation de la ville a rendu possible l'émergence de formes qu'il a ensuite complètement déterritorialisées. Ce n'est ni du folklore, ni un art local, mais un art qui vient du local pour rayonner de manière globale.

Plutôt que de se concentrer sur l'ego de l'artiste, le film s'intéresse aux relations qu'il entretient avec son environnement. Ce parti pris rejoint la phrase de Kitty Scott, le commissaire d'exposition à Londres, qui dit que ce qui compte ce n'est pas l'artiste, mais l'effet que produit l'art. Que pensez-vous de la manière dont Julien Devaux fait le portrait d'Alÿs dans son film ?

T.D. : Francis Alÿs, c'est un personnage, mais c'est aussi le "on", c'est l'impersonnel. C'est une personne qui est traversée par un certain nombre de choses, mais c'est un processus de subjectivation qui n'est pas un ego. Il y a une très grande différence entre le processus de subjectivation et le fait d'être un ego, où le fait de poser l'ego comme le territoire par excellence. Ce n'est pas du tout son cas. Et c'est pour ça qu'il arrive à être traversé par des choses qu'il peut ensuite retravailler, sans jamais les fermer ou les fixer, les substantialiser. J'ai retrouvé dans le film une impression que j'ai eue quand je suis allé à Mexico en 2000. Le matin de mon arrivée nous avons traversé à pied un marché aux puces. Alÿs est très grand avec un visage à la Beckett un peu pointu. Il était devant moi et semblait survoler le territoire en marchant. Il était vraiment dans son élément. Je me suis dit alors qu'il avait réussi à devenir le "piéton de Mexico". C'est sa manière de travailler : la marche lui permet de circuler dans la ville, de remarquer des objets, de nouer des liens avec des collaborateurs. Même si c'est sa personne qui est traversée, pour parler comme Deleuze, par des intensités, c'est un travail éminemment collectif ; il a organisé autour de lui une force de travail qu'il a su tisser au fil du temps par ses déplacements dans la ville. La circulation est le critère de vérité. Lorsque Francis Alÿs a une idée, il en parle autour de lui. Si l'idée est capable de circuler au-delà de trois personnes, c'est qu'elle est valable, elle peut faire l'objet d'un travail ; si l'idée se décompose, si elle ne circule pas, il l'abandonne.

À l'inverse de l'image du promeneur solitaire, le collectif semble être un des enjeux de son travail. Travailler sur la circulation, c'est aussi se saisir des forces qui sont enfouies dans le collectif, comme dans When faith can move mountains (2002), performance dans laquelle huit cents étudiants péruviens déplacent une immense dune de sable.

T.D. : Je pense qu'il souhaite toujours garder un ancrage populaire dans ses pratiques. Cela vient sans doute de choses qu'il a vu faire à Mexico. Il y a une pièce qu'il a faite la même année à New York, **The Modern Procession** (2002), une marche collective à travers la ville qui appelle la participation des gens croisés sur le parcours. C'est quelque chose qui produit du sens et une communauté, fût-elle éphémère. Dans le travail de Francis Alÿs, il y a me semble-t-il l'idée qu'il ne faut pas que les pratiques soient refermées sur elles-mêmes. Il faut les puiser dans des gestes populaires et les ouvrir à de nouvelles destinées urbaines. C'est la même chose pour ses peintures, elles doivent rester ouvertes à l'interprétation, donner à penser, à imaginer...

N'est-ce pas là que l'on retrouve l'idée de fable ? Dans la manière dont l'œuvre s'adresse à son spectateur.

T.D. : La fable ce serait, me semble-t-il en forçant un peu la position de Francis Alÿs, la volonté à travers ses œuvres d'inventer un peuple. Ce peuple, il l'inventerait à partir de la fable, qui selon lui est un outil politique, au sens de la construction d'un horizon commun. Si lui-même ne parle pas de peuple, il y a l'idée que l'on a besoin de fable pour vivre aujourd'hui.

Il y a une très belle phrase dans laquelle il dit que les sociétés de la Renaissance avaient besoin d'utopies et qu'aujourd'hui nous avons besoin de fables. Quel est le passage de l'utopie à la fable ?

T.D. : Avant de s'installer au Mexique, Francis Alÿs a étudié l'architecture à l'université de Venise. Il a beaucoup travaillé sur la rationalisation des villes, en particulier les villes utopiques de la Renaissance. La découverte de Mexico, qui est l'antithèse de la ville moderne européenne, a été un choc. La fable, ce serait la revisitation, via Mexico, de l'utopie, c'est-à-dire un ajustement bricolé ou circonstanciel, une utopie contextualisée, singulière et modeste, qui viendrait de la rue et qui serait liée à une transmission orale, directe d'individu à individu. Francis Alÿs a réalisé une œuvre basée sur la divulgation de rumeurs, sur la transmission de bouche à oreille d'une idée ou d'une fiction qui peut aller jusqu'à produire des effets dans le réel. Il se pourrait que ce type de transmission ou de construction intellectuelle minimale l'intéresse d'avantage que les constructions philosophiques ou idéologiques qui s'affirment dans l'utopie. Mais il y a chez lui, comme chez les grands utopistes, un souci de projection dans le futur, à partir d'une vision politique des choses.

De larges détails explore la relation de Francis Alÿs avec Mexico, c'est même une promenade à travers Mexico, ce faisant le film semble prendre l'œuvre d'Alÿs à rebrousse-poil, en donnant l'impression de retrouver dans la rue tous les éléments de cette œuvre à l'état brut. Ce caractère de ready-made vous paraît-il juste par rapport au travail d'Alÿs ?

T.D. : Je pense que c'est vrai. Prenons, par exemple, la pièce avec le bloc de glace. À Mexico, ce bloc de glace est utilisé par les vendeurs de boissons rafraîchissantes. Ils le transportent sur le dos pour le mettre dans leur petite boutique. C'est un geste que l'on voit dans la ville. En ce sens, le déplacement chez Francis Alÿs n'est pas seulement physique, mais catégoriel : il va déplacer ces gestes dans un autre registre d'exécution. Idem pour la peinture, les artisans avec lesquels il travaille dans son atelier sont des peintres *rotulistas*, des peintres qui à l'origine peignaient des enseignes de boutiques. Avec les moyens modernes de publicité et de communication, ces gens n'ont plus de travail, mais maintenant ils travaillent avec Francis Alÿs. Il a autour de lui une sorte de *conservatoire de gestes*. Au lieu de peindre des enseignes, ils peignent à

partir des images de Francis Alÿs, mais leurs gestes viennent des rues de Mexico. Idem pour le petit chien de **The Collector**. On voit partout dans les rues des gens qui tirent des chariots avec des cordes. À Mexico, quand on s'arrête en voiture à un feu rouge, on voit aussi sortir de nulle part des gens qui, l'espace d'un instant, interprètent un spectacle avec des marionnettes ou des gestes. Ça dure le temps du feu, il faut donc qu'ils soient extrêmement efficaces sur le plan visuel. Ce sont des apparitions étonnantes qui pourraient l'avoir aussi influencé, car lorsqu'il travaille dans la ville, c'est également sous la forme d'une apparition transitoire. Tout cet imaginaire secrété par Mexico, il a su l'observer et le reprendre pour en faire quelque chose de personnel. De ce point de vue, le film est utile car il montre bien cela.

Il y a chez Francis Alÿs une manière de reconnaître une valeur aux choses qui sans cela seraient perdues dans le chaos de la ville. Comme dans ce dessin animé où il fait apparaître la musicalité du geste du cireur de chaussure.

T.D. : On peut reprendre la définition du flâneur chez Walter Benjamin. Le flâneur est une sorte d'archiviste qui invente un rapport à la mémoire. On parle de conservatoire des gestes à travers l'atelier de fabrication d'images, c'est évident que là il y a un rapport à la mémoire des gestes. Il y a un rapport à ce que la ville permet d'invention de gestes, que je trouve très juste chez lui. Il a beaucoup de respect pour les gens avec lesquels il travaille et pour leur savoir-faire. Même chose pour la ville de Mexico : c'est une œuvre qui célèbre cette ville. Conserver les gestes, ce n'est pas les figer, mais les relancer, les faire circuler. La circulation, c'est aussi une façon d'inventer de la mémoire, un autre rapport au temps.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, avril 2008.



On peut dire que Francis utilise dans son oeuvre...



... une grande variété de matériaux, d'idées.



de textures et de gens qui l'aident.



Son monde est très varié.



C'était après Stonewall.



Ils se sont éparpillés
avec le temps.



Il y en a, des histoires
perdues à jamais !



Les temps morts me manquent.

géographies vraies

Présenté au FID Marseille en 2005, sorti en salle en février 2008, **René O.** de Thomas Bauer nous entraîne dans un grand voyage immobile. Analyse de Mathieu Capel.

*"Il subsistait pourtant je ne sais quoi, en nous, d'ouvert, d'inachevé. C'est avec ça qu'on a tenté de faire droit à l'expérience du dehors, abordé la vie seconde qui prolongeait, en l'infirmant, celle, toujours pareille qui, jusqu'à nous, avait été la seule."*¹

On parle beaucoup dans les films de Thomas Bauer, on ne fait d'ailleurs rien d'autre. Parler, raconter, se souvenir : René Orduna, dans **René O.**, comme les Dave, Bob et Tania de **Hear mud in your eye**, ne font que ça, pour dire le récit d'une vie ou le simple épisode d'une rupture amoureuse. Thomas Bauer sollicite non seulement leurs souvenirs, mais surtout leur capacité à opérer l'étrange conversion d'images entraperçues en quelque coin d'une chambre mentale (qu'elles soient visuelles, sonores ou olfactives) en leur double décevant – troubles rapports du langage et de la mémoire, tenus l'un à l'autre par les rapports tout aussi troubles qu'ils entretiennent à l'idée d'expérience, dont ils sont à la fois les copies délavées, et les conditions de possibilité. Pas d'expérience en effet sans retour sur soi, sans conscience de cette expérience, c'est-à-dire sans séparation d'avec elle et sans récit qui, même à grands coups de serpe, lui taille une forme.

Si l'on parle donc beaucoup chez Thomas Bauer, prendre cette parole contrainte par le souvenir n'est pourtant jamais simple. Peut-être parce que l'image de cinéma révèle le double langage de la mémoire : entre le discours, libre de s'abandonner s'il le souhaite à sa logique et ses fantaisies propres, et le corps, toujours prêt à trahir ce que la parole pourrait vouloir cacher.

Hear mud in your eye dressait en 2002 une typologie de ces actes de parole. Du plus silencieux au volubile, du sibyllin au trop explicite, de la mémoire à l'anecdote, Thomas Bauer cherchait le lieu cinématographique du souvenir dans l'exploitation consciente des écarts entre la langue tacite du corps et l'évidence du discours. Il y avait Bob, hâbleur, blasé, avachi dans son canapé, Dave l'avocat, retranché derrière l'objectivité supposée de son discours : les deux porte-enseigne du *logos*

souverain. Nancy et Pam leur opposaient leur mutisme. Mais à refuser de se livrer verbalement, elles gagnaient une profondeur, un passé, un mystère, leurs personnages restaient ouverts au possible, plus proches en cela de souvenirs par essence insaisissables, mais également proches du rien. Tania réconciliait les deux principes en participant de chacun d'eux : là résidait toute la finesse du dispositif, qui insérait entre son visage et son discours un décalage sensible, comme un ressac où la phrase trouvait les lèvres, s'en éloignait avant d'y revenir.

René O. retrouve ce théorème du souvenir. Le montage ici tient de la prestidigitacion, tant surprennent ces plans où les lèvres de René Orduna perdent la parole, soudain dissociées des mots dont elles semblaient être la source. Se dévoilent l'artificialité, l'arbitraire des conventions cinématographiques qui, pour des raisons de vraisemblance, ont imposé sans grande discussion la synchronie des images et du son. Thomas Bauer provoque ainsi ce que l'on pourrait appeler une saute d'inattention chez le spectateur. En effet, les images irréelles, purement subjectives, d'un bar gay d'Omaha, Atlanta ou La Nouvelle-Orléans, que le spectateur, à entendre les mémoires de René, produit dans son imagination, viennent souvent recouvrir ce visage. Sauf quand s'introduit un décalage et, avec lui, le soupçon d'un discours trafiqué, monté, faussé : le regard d'un coup raccroche le visage de René, il recompose l'image filmique dans sa précision, dissipant toutes les autres. Le mouvement de houle des lèvres aux mots est donc aussi celui de l'image filmique à l'imaginaire, entrés soudainement en une concurrence active, dont s'enrichit le film lui-même.

Cette typologie des actes de discours entraîne une autre difficulté, car pour prendre la parole, il faut également se soumettre à une forme de protocole. On ne dit pas le souvenir comme on dégoïse.

René O. se partage *a priori* en deux parties déséquilibrées. La première, d'une dizaine de minutes, est muette. Elle suit d'abord René Orduna dans son van, la caméra fixée à l'arrière de la plateforme. Il est

de dos, assis à la place du conducteur. Il nous emmène au supermarché : le trajet dure quelques minutes, qui nous permettent de découvrir à travers le pare-brise des paysages de ville et de rocade. Sur le parking, apparaît enfin son visage. On le verra ensuite dans les cuisines et la salle de son restaurant. L'impression première concerne ici la durée, étonnamment longue pour ce genre de séquences (un premier montage la faisait d'ailleurs plus longue encore). Le temps est dédramatisé, un temps propre au transport à l'ère contemporaine, comme à ces zones de transit que l'on aperçoit par les vitres, routes, ponts et parkings.

le voyage im/mobile

Comment, après ce long *incipit*, inviter paroles et souvenirs dans un film qui, jusque-là semble congédier toute dramaturgie, pour privilégier un compte rigoureux du temps quotidien ? En faisant droit à l'imaginaire, en montrant, au détour d'un faux raccord plus appuyé que les autres (le passage aléatoire de l'été à l'hiver, attesté par la tenue de René, le gris du ciel et les arbres nus) que cette durée sèche n'est qu'artifice, traversée de l'arbitraire d'un récit de fiction. Dès lors, **René O.** est touché dans sa matérialité même. Dans la salle de restaurant où tout se passe désormais de manière exclusive, l'image se double d'une sorte de velours, semble passée sous calque, en même temps qu'elle brille de couleurs franches ou acidulées (le jaune-oranger d'un luminaire, le vert du pull-over). Des 25 images qu'une vidéo nous donne à voir par seconde, certaines semblent avoir disparu, laissant l'impression d'un miroitement de film primitif, comme si la bande vidéo ménageait des noirs pour accueillir d'autres images – celles-là même qu' imagine certainement le spectateur en écoutant René. D'ailleurs, son discours répond d'une temporalité incertaine. Grâce à l'asynchronie bien sûr, mais aussi grâce à ces ombres qui recouvrent brièvement l'écran pour aiguiller sur une autre prise ou une autre anecdote. Plus que déconstruite, la linéarité originelle du discours se voit remplacée par une linéarité seconde, la logique par une autre logique, et le quotidien, la routine, par l'arbitraire du désir.

À cette condition, René peut s'asseoir, pour un voyage immobile dans ses souvenirs, mais en cela bien plus mobile que la séquence précédente : son récit traverse les États-Unis des années 70, Omaha, la Nouvelle-Orléans, Atlanta, Dallas, Houston, au fil des années. Il visite surtout une large constellation de bars gays, passe entre deux fêtes dans les rues nocturnes du Milk Run d'Omaha, s'arrête parfois sur une station d'autoroute. Il livre ainsi, en éclats brefs, quelque chose de la vie des homosexuels américains peu après les émeutes de Stonewall de 1969. Mais ce récit nous garde aussi quelque peu au dehors, ou plutôt, après s'être ouvert généreusement, se replie tendanciellement sur un mystère, une part insaisissable ou comme retenue par René lui-même. Cela tient très certainement au caractère inéchangeable de l'expérience, toujours au-delà des mots et des images, inscrite dans un corps, là où personne ne peut la partager. Mais aussi à son usage jubilatoire et exponentiel des noms propres : Gretschen, Betty, Chiquita/Howard, le comédien

George Gobel, incarné par Marty, Tante Charlie, Satan de Ville, Regoberto Felix, Michael Harrison, tous croisés dans les Studio, The Cave, Diamond Bar, Sweet Gum Head, Fillmore East et autres Club Bath House... Le nom propre offre un précipité de mémoire, incarne ou résume sous une forme concentrée l'être d'un lieu ou d'une personne dans sa totalité et son unicité, tout en mettant l'imagination en échec. Il ôte en effet au mot son caractère d'universalité : si DJ, drag-queen ou sauna peuvent faire référence à des expériences communes, Michael Newman, Stan de Ville et Club Bath House, en les incarnant, les retirent du jeu, et les font miroiter dans toute leur qualité de souvenirs, d'une énergie intacte, finalement inentamée. Privilégiant au départ les portraits circonstanciés (Tante Chiquita, René Orduna lui-même, son oncle), **René O.** se change ainsi peu à peu en un annuaire de noms proprement exotiques. Mais ce processus de nomination, favorisé par un montage de plus en plus elliptique, ne restitue-t-il pas la réalité de l'expérience gay des années 70, où les libertés sexuelle et générique passaient par celle de renommer toute chose, de redéfinir ainsi, en fond en comble, soi-même et le monde indépendamment des conventions sociales et langagières ? Il s'agissait de dissocier le nom de son référent, de proclamer l'indépendance du signifiant (la queen exubérante d'une soirée new-yorkaise) contre le signifié (son état-civil) : en d'autres termes, Chiquita enterrait Howard, apparaissaient Rusty, Betty, Gretschen, une parade de noms d'emprunt dont la facticité même garantissait d'être soi-même ². Tout comme les lèvres de René, parfois dessaisies de leurs mots, attestent ici la réalité de son image.

création d'espace

Renommer, biffer un nom par un autre : c'est également la dynamique du film de Thomas Bauer. Car on pourrait dire que les noms de bars et d'amis viennent aussi effacer les Montalcino, M&M's et Ford de l'*incipit*. En d'autres termes, ils remplacent le lexique taylorisé d'un quotidien gagné à la logique marchande. Ces deux parties ne sont donc pas liées par un rapport d'opposition. La deuxième partie, plutôt, recouvre la première, et la sublime en la transposant à un niveau imaginaire.

Dans l'une comme dans l'autre, il s'agit en effet de tracer un parcours, et d'en nommer les lieux pour les peupler. Au volant de son van ou assis à une table, René Orduna dessine finalement des cartes. À ceci près que les territoires définis, non seulement ne sont pas les mêmes, mais n'appartiennent pas non plus à la même dimension.

Coincée à l'arrière du van, la caméra se consacre d'abord à un usage ordinaire de l'espace : le déplacement individuel et la distance sont les barèmes de ce premier niveau de réel, réglé par les infrastructures routières et économiques. Le territoire se reconnaît dans sa banalité, et si le film donne l'impression de le construire progressivement, ce sont les routes, les ponts et les parkings qui conditionnent en fait tout déplacement.

En revanche, la seconde partie fonde une pratique de l'espace libérée des contraintes sociogéographiques, une pratique qui n'est plus simple recon-



René O.

2005, 58', couleur, documentaire

Réalisation et production : Thomas Bauer.

Participation : D. Clark, Dircéam.

Quelque part aux États-Unis, dans la salle de son restaurant sous la lumière d'un globe orange, René O. raconte des bribes de sa vie. Avec un sourire tendre, il évoque sa jeunesse dans le milieu homosexuel des années 1970, de la Nouvelle-Orléans à Atlanta, de San Francisco à New York, de fêtes en fêtes, de rencontres en rencontres. Qui est René O. ? Un visage, une voix dont le récit nous emporte hors du temps.

De René O., nous ne savons que peu de choses. Tout juste l'a-t-on vu traverser la ville en camionnette au petit matin pour aller faire les courses de son restaurant. Ni figure militante, ni célébrité, le récit qu'il nous fait n'appartient pas à la grande histoire. Les conquêtes et les drames qui ont marqué la communauté homosexuelle américaine – les émeutes de Stonewall en 1969, la lutte contre les "casseurs de pédés", les drogues dures, les amis victimes du sida – ne sont évoqués qu'en passant. Ce qui nous est raconté c'est une vie errante à travailler comme serveur de ville en ville, à jouir de sa liberté et à rencontrer des gens. Une vie consacrée au bonheur, avec ce que cela peut avoir de fragile, de fugace et d'anonyme au regard de l'histoire. Comme dans un rêve éveillé, René fait surgir de sa mémoire les noms des amis d'autrefois et ceux des clubs où l'on passait la nuit à parler, à danser, à draguer. Parfois la voix se désynchronise de l'image... il y a encore tant à raconter.

S. M.

naissance mais création d'espace. En renommant les personnes et les lieux, en courant de ville en ville, les gays qu'invoque René dessinaient en effet les reliefs d'un paysage dédié aux possibles – identitaires, sexuels, comportementaux, etc. Bien que sapée par les discriminations, advenait une géographie nouvelle, indexée à l'imaginaire, à la volonté et au désir : ce que l'on appellerait une géographie libidinale du plaisir, ou encore le fantasme vécu d'une géographie du fantasme. (D'où l'importance des réseaux : réseau des amis que René retrouve d'Omaha à Atlanta, en passant par La Nouvelle-Orléans et New York ; réseau du Club Bath House, présent dans ces mêmes villes, comme à San Francisco, Miami, Houston ou Kansas City.)

René O. confère au récit de René une liberté semblable, transposée, non plus à l'échelle d'un État ou d'une communauté, mais d'un individu dont le discours ouvre à son tour de nouveaux espaces. Prenant place dans le souvenir, ces espaces sont très certainement nostalgiques. Peut-être témoignent-ils en cela d'une forme d'inaccomplissement ou, qui sait, d'un échec proportionnel au conservatisme de la société américaine – pour ne citer qu'elle. Mais cet inaccomplissement n'atteste-t-il pas surtout la vivacité du désir, comme il conditionne le souvenir lui-même ? "Ce qu'on projetait et qui ne s'est pas traduit par des actes, qui n'a pas passé dehors, dans les choses, persiste dans l'esprit. Je me rappelle surtout les commencements, les jours interrompus, le pays perdu. Écrire est une façon d'agir, la suite – fût-elle amère, distante, détournée – de ce qui n'a pas trouvé sa résolution."³

Mathieu Capel

1. Pierre Bergounioux, **La Puissance du souvenir dans l'écriture**, éditions Pleins Feux, 2000, p. 27.

2. Cf. le tout début du témoignage de René : "Le Studio à Omaha. Ce bar à Omaha où tout était permis. Un lieu de tous les possibles, disons, car c'était bien le cas. Le seul endroit où tu étais ce que tu voulais, sans problème. Le seul endroit où tu n'avais pas à passer pour straight ou gay, pour totalement hétéro ou butch, ou pour complètement efféminé et tout ce qui va avec. Un lieu pour être soi-même. Salut, Betty ! Salut, Gretchen !, dès que quelqu'un arrivait. Ce n'était pas leur vrai nom. C'était un nom qu'on se choisissait pour visiter les bars gays. À l'époque, il fallait rester anonyme pour pouvoir retrouver son travail ou sa famille. Pour les bars, on s'inventait un personnage. On avait tous une identité [en anglais, persona] pour visiter les bars. Comme Chiquita."

3. Ibid, p. 39-40.

À propos de cinématographies nationales...

Dans Images de la culture n° 22, Jean-Yves de Lépinay questionnait le documentaire analysant la production cinématographique d'un pays, en particulier celles de Cuba, d'Iran et de la Corée. Trois autres documentaires complètent ce panorama en exposant les cinématographies d'Albanie, du Brésil et du Nigéria.



Nollywood made in Nigéria

2007, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Léa Jamet.

Production : Seafilms, Paramonti.

Participation : CNC, ministère des Affaires étrangères, Ciné cinéma, Canal France International, Canal + Horizons, Procirep, Angoa.

Léa Jamet interroge les acteurs et réalisateurs, mais aussi Ali Bature, directeur des Arts et de la Culture de la ville de Kano, tous protagonistes d'un cinéma qui depuis une quinzaine d'années est devenu une industrie lucrative au Nigéria. Les réalisateurs compensent la pauvreté des installations en salle et l'absence de matériel en tournant directement pour la vidéo, un marché qui fait vivre plusieurs milliers de Nigériens.

Il y a en fait deux *Nollywood*. Au sud, le cinéma de la région de Lagos joue avec les codes hollywoodiens : **New Jerusalem** d'Ifeanyi Onyeabor (2007), par exemple, se caractérise par une représentation frontale du crime. Au nord, dans la région de Kano, le cinéma, cousin de celui de Bollywood, est un mélange d'ingrédients savamment mesurés : mélo, comédie musicale et humour. Les films sont tournés en quelques jours et un acteur, comme la star Justis Esiri, peut faire jusqu'à 65 films par an. Si les vidéo-spectateurs ne sont pas dupes des faiblesses techniques et de l'aspect répétitif des histoires, ils se retrouvent dans cette représentation quotidienne de la société. Nollywood passe les frontières et intéresse d'autres pays d'Afrique. Acteurs et réalisateurs rêvent de voir leur cinéma s'exporter en Europe et aux États-Unis, mais ils savent qu'ils doivent encore se professionnaliser. Ils placent ainsi leurs espoirs dans la formation des jeunes. *M. D.*



Nollywood made in Nigéria



Cinema Novo, l'âge d'or du cinéma brésilien

2007, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Dominique Dreyfus.

Production : Zarafa Films.

Participation : CNC, Ciné cinéma, Procirep, Angoa.

Devant la caméra de Dominique Dreyfus, les principaux réalisateurs du Cinema Novo racontent un mouvement qui, s'il ressemble de prime abord aux autres *nouvelles vagues* des années 1960, reste unique dans l'histoire du cinéma. Les extraits de films phares et des archives montrant un Glauber Rocha exalté complètent la parole de Ruy Guerra, Carlos Diegues, Walter Lima Jr., Paulo Cesar Saraceni et Nelson Pereira dos Santos. L'éclosion du Cinema Novo a lieu en 1962 avec **Os Cafajestes** de Ruy Guerra et Jece Valadao. Le mouvement est constitué d'une dizaine de cinéphilas passionnés habités par une idée commune : aborder la réalité du Brésil et trouver une forme nouvelle pour faire vivre leur culture. En 1964, trois films décrivent l'enfer rural du pays : **Os Fuzis** de Ruy Guerra, **Deus e o Diabo na Terra do Sol** de Glauber Rocha et **Vidas Secas** de Nelson Pereira dos Santos. En tournant avec de faibles moyens, chaque cinéaste invente un style bien à lui, se libère des contraintes techniques et des règles du montage. Sujets subversifs, forme élitiste, ils ne sont sauvés de l'emprisonnement que par leur succès à l'étranger, notamment au Festival de Cannes. En 1968, la dictature interdit toute représentation du réel, ce qui marque la fin du mouvement. Walter Salles et Fernando Meirelles commentent une influence paradoxale : tout le cinéma brésilien contemporain est pourtant né du Cinema Novo. *M. D.*

Le Kinostudio, le sanctuaire aux images du pays des Aigles

2005, 52', couleur, documentaire

Conception : Thierry Gentet, Claude Albanese.

Réalisation : Thierry Gentet.

Production : Mira productions, France 3 Corse.

Participation : CNC, CR Midi-Pyrénées.

Né en 1945 dans le giron du cinéma soviétique, le cinéma albanais bat des records de production par habitant jusqu'à la chute du régime communiste en 1990. Enfants chéris du régime (qui les surveille de près), les cinéastes connaissent un âge d'or ; les films sont d'immenses succès populaires. Après 1991, studios et salles ferment ; beaucoup de cinéastes émigrent. La production redémarre aujourd'hui modestement grâce à des partenariats européens.

Le vaste édifice stalinien du Kinostudio à Tirana témoigne d'un passé glorieux. Il n'abrite plus aujourd'hui qu'une école de cinéma et quelques milliers de bobines devenues mythiques. Formés d'abord à Moscou puis à Prague, les cinéastes albanais s'ouvrirent à partir des années 1960 à d'autres influences : néo-réalisme italien, puis maoïsme. Interviewés en 2005 à Tirana, les plus âgés évoquent leurs rapports difficiles avec le dictateur Enver Hodja qui, jusqu'à sa mort en 1985, soumit chaque film à sa censure personnelle. Mais ils retiennent surtout l'enthousiasme d'un cinéma naissant, creuset de la conscience nationale. De nombreux extraits de films – épopées historiques, comédies, drames, documentaires, reportages, dessins animés – témoignent de la vitalité de la production d'alors. Privée de tout moyen économique, la jeune génération traverse une grave crise, "un chaos positif" dans le meilleur des cas. Les années de la dictature demeurent une source d'inspiration essentielle. *É. S.*





Lucinda Childs



Lucinda Childs

2006, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Patrick Bensard.

Production : Lieurac productions, Arte France, Mezzo.

Participation : CNC.

1962, New York : un groupe d'artistes avant-gardistes crée le Judson Dance Theater qui va bouleverser les fondements de la danse moderne. Lucinda Childs y crée **Carnation** en 1964, son premier solo, un manifeste postmoderniste. Images d'archives, entretiens et extraits de spectacles dessinent le portrait d'une chorégraphe emblématique de la danse contemporaine américaine, dont la créativité toujours à l'œuvre ne cesse de nous surprendre.

Entre 1962 et 1966, le Judson Dance Theater était un lieu où chorégraphes, plasticiens et musiciens pouvaient s'épanouir dans un esprit de totale liberté. Sous l'impulsion de Merce Cunningham, Lucinda Childs élabore son vocabulaire chorégraphique : mouvement pendulaire des bras, scansion des pas, changements de direction sur les axes d'une structure géométrique complexe. On la remarque à Paris au Festival d'Automne 1976, dans l'opéra fleuve de Bob Wilson et Philip Glass, **Einstein on the Beach**. Mais c'est en 1979, toujours au Festival d'Automne, que le public subjugué découvre **Dance**, spectacle hypnotique alliant danse minimaliste, vidéos monumentales de Sol LeWitt et musique de Philip Glass. Lucinda Childs fut immédiatement distinguée par la critique comme une artiste majeure. Depuis quelques années, ses chorégraphies sont entrées au répertoire de plusieurs ballets d'opéras européens. Dans son workshop new-yorkais ou sa maison insulaire en face de Boston, elle retrace son parcours. *M. F.*

Coop Himmelb(l)au

2005, 24', couleur, documentaire

Conception : Serge Moati.

Réalisation : Jérôme Enrico.

Production : Image et compagnie, Arte France.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA).

Coopérative bleu ciel ou *construction de ciel* (avec ou sans le "l") est l'atelier d'architecture créé en 1968 à Vienne par Wolf Prix et Helmut Swiczinsky dans l'effervescence utopique de l'époque. Leur ambition : achever la tour de Babel, construire des immeubles qui atteignent les nuages... Quarante ans après, Wolf Prix, désinvolte, déambule dans les bâtiments qu'il a conçus et revendique la même liberté éthique, la même radicalité formelle et technique.

Dans son agence avec ses assistants ou bien sur les chantiers, Wolf Prix témoigne du même désir utopique de libérer l'espace architectural des contraintes de la gravité et du rationalisme de la construction. Il cite Melville ("je voudrais que le vent ait un corps") et imagine des bâtiments flexibles et ouverts, souvent iconoclastes. Ainsi, dans le centre historique de Vienne en 1988, il déconstruit l'angle droit d'un îlot classique en introduisant un volume en acier et en verre en déséquilibre sur le toit. Il fait alors fi de la réglementation imposée par la ville en modifiant le statut de son intervention : l'architecture est sculpture.

Aujourd'hui, il réalise ses rêves de Lyon à Guangzhou. Pour le complexe cinématographique UFA de Dresde en 1998, sorte de vidéo-clip architectural, un bloc de béton enfermé dans une boîte de verre qui fait office d'espace public, il instaure une nouvelle urbanité en multipliant les perspectives linéaires des circulations à l'intérieur du bâtiment. *A. S.*

Se rappeler... etc. Maurice Denis, décorateur

2006, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Christine Tomas.

Production : Les Films du Tambour de soie, musée d'Orsay, Canal Maritima, TV8 Mont Blanc.

Participation : CNC, Procirep, Angoa.

Dessins préparatoires et photographies à l'appui, les témoignages éclairés de trois petits-enfants et d'un arrière-petit-fils de Maurice Denis (1870-1943) alternent avec des citations du maître et un commentaire off pour évoquer les grandes décorations du fondateur des Nabis, ses professions de foi religieuses et esthétiques, son goût pour la couleur et son sens pictural de la famille.

Avec les Nabis marqués par Gauguin, Denis refuse d'emblée le réalisme pour la simplification synthétique des formes. La peinture est pour lui "une surface plane recouverte de couleurs" ordonnées, théorie qui s'accorde avec ses aspirations symbolistes. Il est vite reconnu pour ses talents de décorateur. Dans l'intimité d'un intérieur privé ou dans l'apparat du théâtre des Champs-Élysées, sa peinture profane confine au sacré. Teintes pastel ou nacrées auréolent d'éternité la Jeunesse ou la Musique, qui passent du mythe à des incarnations contemporaines. Idem dans la peinture religieuse : la nombreuse famille de Denis figure sur les décorations de l'église Saint-Paul de Genève et de leur chapelle privée à Saint-Germain-en-Laye ; ses amis peintres donnent leurs visages aux apôtres de l'église du Vésinet. Profondément croyant, Denis fonde en 1919 les Ateliers d'art sacré pour la formation de ceux qui œuvreront avec lui à la reconstruction des églises après-guerre. *L. W.*



L'Énigme du deuxième tableau



Marsoulas, la grotte oubliée

2006, 26', couleur, documentaire

Réalisation : Marc Azéma.

Production : Passé simple, France 3 Sud, CNRS Images.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA), CR Midi-Pyrénées.

Une voix off relaie deux archéologues en action pour commenter *in situ* l'étude des décorations rupestres qui ornent depuis quinze mille ans la grotte de Marsoulas dans les Pyrénées. Marc Azéma joue savamment de la réalité et des images de synthèse, voire de la mise en scène, pour seconder les chercheurs dans leur tentative de rendre palpables ces traces ténues mais innombrables.

À première vue, de simples griffures, quelques taches. En fait tout un monde champêtre de chevaux, de biches et surtout de bisons qui paissent, trottent ou s'attardent, gravés au silex ou tracés au doigt en rouge ou en noir. C'est le monde des Magdaléniens, ces nomades vivant de la chasse et de la cueillette qui sont aussi les premiers artistes de l'humanité. Patiemment, depuis 1998, Carole Fritz et Gilles Tosello, l'une avec la photographie, l'autre avec son coup de crayon, décryptent à la lumière rasante ce bestiaire préhistorique. Et c'est en le relevant qu'ils le révèlent. De grandes scènes apparaissent comme celle dont le bison formé de points rouges juxtaposés est le pivot : un quotidien teinté de mythe qui n'exclue pas toujours quelque animal plus rare comme la chouette ou le renne. Ce qui frappe, c'est l'abondance et la variété des poses. Mais l'homme est-il vraiment absent de ces troupeaux de grands mammifères ? Et pourquoi défier les ténèbres pour orner autant de parois inaccessibles ?

L. W.

Le Réveil d'Apollon

2004, 85', couleur, documentaire

Réalisation : Jérôme Prieur.

Production : Gédéon programmes, Arte France, musée du Louvre, Total.

Participation : CNC, TV5, ministère des Affaires étrangères.

Suivre la rénovation de la galerie d'Apollon au Louvre (de 2002 à 2004) est l'occasion de parcourir deux siècles de décoration où tous les arts fusionnent pour donner corps à un projet de célébration qui évolue avec les régimes politiques de la France – de la gloire du Roi Soleil à la République éclairée. C'est aussi une mise en abyme, puisque *restaurer des restaurations* conduit à lire une histoire des pratiques.

Peintres, stucateurs et doreurs d'aujourd'hui font écho à leurs homologues du passé pour redonner brillances et couleurs d'antan à l'accumulation ordonnée qui préside à la célèbre galerie. Leurs échafaudages permettent aussi à la caméra de saisir au plus près, selon un point de vue inédit, les touches rosées de quelque carnation ou les torsions complexes des figures de plâtre défiant la gravité. Un commentaire choral rend intelligible ce monde foisonnant : conservateurs, historiens de l'art, architecte du chantier, mais aussi écrivains, célèbrent Charles Le Brun qui a su tirer le meilleur parti de cet espace contraignant par son éclairage unilatéral. Dès sa prise de pouvoir absolu en 1661, le jeune Louis XIV mesure la force de l'image. Ici, en Apollon, il sera l'astre solaire garant de l'ordre du cosmos et le protecteur des arts pour le bien de l'humanité. Mais la galerie n'aura sa toile centrale que sous la Seconde République et, avec Delacroix, Apollon incarnera un autre idéal. L. W.

L'Énigme du deuxième tableau

2007, 27', couleur, documentaire

Réalisation : Muriel Edelstein.

Production : Cargo Films, CNRS Images, Arte France.

Participation : CNC, Scam.

Privilégiant l'exploration visuelle par une caméra qui glisse sur les œuvres en caressant leurs moindres détails, Muriel Edelstein suit la restauration au Louvre du tableau double-face **David et Goliath** de Daniele da Volterra. L'approche est originale, faisant intervenir les restauratrices et une conservatrice, mais aussi deux danseurs qui testent, sous l'œil du chorégraphe Bernardo Montet, les torsions extrêmes figurées par le peintre maniériste.

Étrange œuvre que la représentation de ce combat, que recto et verso d'un même support présentent de façon inversée selon deux points de vue opposés, comme si l'on voyait d'un côté la scène frontalement et de l'autre la même scène de dos. Peintes par un émule et ami de Michel-Ange vers 1550, les deux faces s'inspirent du même thème traité par le Maître à la chapelle Sixtine. Le grand débat de l'époque est de savoir quel art entre peinture et sculpture est le mieux à même de contrefaire le réel. Par ce **David et Goliath**, Daniele da Volterra donne sa réponse de peintre, rivalisant avec les points de vue multiples et les fortes musculatures que permet la ronde-bosse, tout en ajoutant la variété des teintes propre à son art. Plus encore, en peignant au revers un geste légèrement décalé par rapport à l'endroit, il introduit une durée du mouvement, impossible dans la sculpture. Ironie : le support est en ardoise et non en toile. L. W.

histoires de cinéma

Retour aux sources avec Germaine Dulac ; un film sur Pasolini qui resurgit quelque vingt-quatre ans après sa réalisation ; le cinéma des frères Dardenne ou celui de Maurice Pialat ; la Nouvelle Vague abordée en trois temps ; les *voies singulières* de Françoise Lebrun ; *american symptom* via les cinéastes Larry Clark, John Waters ou Jonathan Caouette... une vingtaine de nouveaux documentaires au catalogue ajoutent de nouvelles pages à la grande encyclopédie du cinéma.

au-delà de l'exercice d'admiration

Rencontre avec Jean-Pierre Limosin, au moment où le cinéaste va entamer la promotion de son film **Young Yakusa** (sortie en salle en avril 2008), à propos du **Home Cinéma des frères Dardenne** ; un film de la collection **Cinéma, de notre temps**, pour laquelle Jean-Pierre Limosin a déjà réalisé **Abbas Kiarostami, vérités et songes** (1994), **Alain Cavalier, 7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine** (1995) et **Takeshi Kitano l'imprévisible** (1999).
Entretien avec Mathieu Capel.

À la fin du portrait que vous lui consacrez, Alain Cavalier dit : vous m'avez permis de ne plus avoir rien à dire. Ces mots font écho, me semble-t-il, à votre travail. D'où vous vient cette envie de faire parler les cinéastes ?

Jean-Pierre Limosin : Au départ, l'idée était de mettre en valeur une hypothèse de cinéma propre à ces cinéastes, étant entendu qu'après avoir vu les films ou écrit sur eux, quelque chose manque encore, qui échappe à la fois au regard du spectateur et au regard critique. Un travail cinématographique avec un cinéaste peut justement permettre d'approcher cette complétude. À l'origine de la série **Cinéma, de notre temps**, un article d'André S. Labarthe expliquait que dans un texte on parle peut-être un peu trop de soi, et qu'en filmant on parle un peu plus du cinéma. Je rajouterai qu'en chaque cinéaste, une hypothèse nous permet de répondre à la question suivante : non pas *qu'est-ce que le cinéma ?*, mais *où peut aller le cinéma ?*

Le parcours d'Alain [Cavalier] m'intéressait aussi. Lui qui tournait dans *l'establishment*, avec Delon, et ratait d'une certaine façon la Nouvelle Vague, côtoyant plutôt des gens eux aussi à côté, Louis Malle, Claude Sautet, il a redécouvert l'essence de la Nouvelle Vague à travers la technique numérique.

Alain Cavalier a avancé dans sa pratique cinématographique, il a vieilli, mais il a finalement une pratique très jeune. Son corps s'est abîmé, comme l'ancienne pratique cinématographique, cette division du travail avec ses grosses machines et ses grosses caméras, mais il retrouve cet esprit de fragilité, de jeunesse, grâce à ses petites caméras numériques, pour engager une nouvelle façon de faire des films.

Alain Cavalier n'avait jamais participé à un projet comme **7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine**, et le film existe uniquement grâce à un énorme travail préparatoire, qui pour moi est véritablement essentiel. Dans un cadre documentaire, on a parfois l'impression de n'avoir jamais assez de temps. Il faudrait que le tournage commence au moment où il s'achève, mais c'est trop tard parce qu'il n'y a plus de production. Pour éviter cela, six mois avant le tournage, je lui ai proposé de tenir un journal qui servirait de base à nos échanges. J'ai découpé un cahier en chapitres (que l'on retrouve dans le film), comme autant de champs d'interrogations. Je lui posais des questions succinctes, car il aime les formes vives, brèves. Et lui me répondait en quelques mots, ou par un dessin, mais c'était suffisant pour s'approcher l'un de l'autre. On a correspondu ainsi, en échangeant un *cahier de brouillon* du

On est proche des corps. Je ne sais pas pourquoi on a envie de filmer comme ça, mais ce que l'on désire, en tous cas, c'est être tout près, que ça brûle, que ça chauffe, que l'on sente une vibration, une palpitation... Luc Dardenne.



Cinéma, de notre temps Le Home Cinéma des frères Dardenne

2006, 57', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Pierre Limosin.

Production : AMIP.

Participation : CNC, CinéCinéma, RTBF, Procirep, Angoa-Agicco.

Jean-Pierre Limosin et sa caméra super 8 filment les frères Dardenne à Seraing, sur les lieux mêmes de leurs tournages : le pont que traversent Igor (**La Promesse**, 1996) et Bruno (**L'Enfant**, 2005), le parking où Olivier et Francis se mesurent l'un à l'autre (**Le Fils**, 2002), au milieu des hauts fourneaux et des usines. Les deux frères démontent quelques uns des rouages qui composent cette œuvre parcimonieuse et exigeante.

Luc et Jean-Pierre Dardenne se livrent à un passionnant exercice d'auto-analyse, énoncent l'un à l'autre les doutes et les convictions au fondement de leur pratique cinématographique. Chacun se fait l'interviewer, l'auditeur ou le contradictoire de l'autre, mais leur discours n'en reste pas moins fondamentalement cohérent. La force du film de Jean-Pierre Limosin est d'ainsi nous faire pressentir, dans ce dialogue souligné par quelques extraits judicieux, quels peuvent être les mécanismes et la dynamique de ce travail à quatre mains et deux têtes, dédié principalement aux corps de leurs acteurs, à leur chaleur aussi, pour mieux fuir la tentation de l'artifice, de "la beauté figeante", ou encore, du plan composé en fonction d'un décor "asphyxiant". Très loin, néanmoins, de l'improvisation : les Dardenne révèlent ainsi leur obsession du rythme, rythme du corps, de ses mouvements face et avec la caméra, rythme qu'ils travaillent des heures durant jusqu'à trouver la bonne "horloge". *M. C.*

cinéma (rires). Le jour du tournage, nous avons donc beaucoup appris l'un sur l'autre. Il a également fait quelque chose d'une grande intelligence : comme tout serait filmé dans son appartement, il m'en a donné les clés pour que j'y passe deux jours. Je crois très fortement en l'imprégnation : j'ai tout regardé chez lui, ses livres, même sa correspondance ! Ce travail de préparation a permis d'instaurer un *protocole d'amitié*. Nous avons pu ainsi passer une semaine ensemble, échanger, expérimenter. Le film raconte tout cela. À la fin du tournage, nous avons le sentiment d'avoir accompli quelque chose : lui n'avait plus à parler de son travail, il pouvait désormais avancer autrement, pour un certain temps en tout cas.

Comment se sont préparés les autres films ?

J.-P. L. : À chaque fois, c'est une expérience particulière. Je pourrais présenter ce travail de façon *philosophique*, en citant Lévinas, dont certains concepts sont utiles pour le documentaire. Par exemple, se placer dans les traces de l'autre pour mieux l'approcher, pour être proche et à la fois en déséquilibre par rapport à lui, pour éviter toute situation de domination. Mais le travail documentaire est plus intuitif. Chaque être est singulier, il faut donc trouver une façon de l'aborder qui lui corresponde. Plus simplement, c'est une question d'*hospitalité orientale*. Les cinéastes ont une pensée et des habitudes, et il faut venir vers eux avec, autant que possible, cette pensée-là, ces habitudes-là, pour essayer d'aller plus loin. J'aurais été un malotru de filmer Alain Cavalier avec une équipe de quinze personnes, alors que lui-même refuse cette division du travail. Il faut encore une fois se mettre dans les traces de l'œuvre, trouver ce qui la constitue. Cette pratique regarde aussi la vie quotidienne, et c'est ça le plus intéressant, la vie quotidienne.

Avec Kiarostami, était-il plus difficile d'établir une relation d'amitié, comme plus tard avec Alain Cavalier ?

J.-P. L. : Rencontrer Abbas était compliqué. Il se méfie énormément des gens. En plus il y avait peu d'argent, partir en Iran pour préparer le film aurait coûté trop cher. J'ai donc travaillé avec un autre cinéaste, Jafar Panahi, lui-même très proche d'Abbas. De façon assez incroyable, Jafar est tellement imprégné de ses tournages qu'il en a assimilé tous les dialogues. Plusieurs fois, j'ai regardé avec lui son premier film, **Le Ballon blanc**, et je l'ai vu murmurer, en anticipant légèrement, tout ce que disaient les acteurs. Et il le faisait avec une sorte de joie, ou parfois en pleurant. En fin de compte, je suis parti de cette idée là. Car j'ai compris, en discutant avec Abbas, qu'il sacralisait lui aussi le moment du tournage, qui l'habite encore des années après, comme il habite tous ceux qui y ont pris part.

Je ne savais pas trop quoi faire quand j'ai tourné le premier plan. On a pris l'autoroute qu'il prenait d'habitude pour aller sur son ancien plateau de tournage, dans la région du Gilan. Au moment où il a vu le péage d'**Et la vie continue**, il s'est mis dans la peau de son acteur, attendant de voir si l'employé

du péage lui dirait la même chose. Quand nous y sommes arrivés, un hasard extraordinaire – le hasard n'est que cinématographique – c'était le même homme ! L'interface réalité/fiction disparaissait tout à coup. La situation s'est débloquée à ce moment. Abbas a compris qu'il se passait quelque chose, et qu'il serait peut-être intéressant de suivre à nouveau les traces des tournages. Mais il y a eu des moments d'opposition entre lui et moi. Personnellement je n'adhère pas à ce qu'il pense. Il a fait ce film extraordinaire qu'est **Close-up**. Après, ça m'intéresse beaucoup moins. J'ai tourné **Abbas Kiarostami, vérités et songes** avec l'hypothèse de cinéma suivante : il est possible d'insérer dans le réel des moments de fiction, de les reproduire, pour obtenir une forme hybride, entre la vie, le documentaire et la fiction. Pour moi, le cinéma d'Abbas se définit comme ça. Mais il a abandonné cette hypothèse, si ce n'est dans **Ten**.

Dans cette série de portraits, **Takeshi Kitano l'imprévisible** semble un peu à part.

En fait, je n'ai pas pu y faire ce que je voulais. Pour Takeshi, l'hypothèse de cinéma concernait la confrontation avec le mal, la fréquentation des marges de la société japonaise, des *yakuza*, des vagabonds. La façon dont il extrait des parts de récits de ces expériences-là. Malheureusement Takeshi était pris par toutes ces émissions de télévision où il fait l'idiot, avec plaisir d'ailleurs, et d'où il tire les financements de ses films. Il avait accepté mes propositions, mais il était trop occupé. Il faut dire aussi qu'il est très fuyant. Pour le *cadre*, j'ai donc travaillé avec Shigehiko Hasumi, qui est très soucieux des détails, méticuleux et précis. Mais fatalement le projet devenait un entretien traditionnel. À un moment, Takeshi évoque quand même l'idée de départ : lorsqu'il parle de la scène des baguettes, dans **Hana-bi**, qu'il a empruntée à un véritable gangster.

Même si finalement cela n'a pas été possible avec Kitano, l'idée d'un "pèlerinage" est-elle systématiquement l'idée de départ ?

J.-P. L. : Ce que je cherche à créer est de l'ordre de l'hospitalité. Je veux que les gens se sentent bien. Qu'ils sentent une possible connivence, de style et de forme, au niveau de l'entretien comme dans le traitement des images, qui permette d'aller au-delà de l'imitation, de l'exercice d'admiration que constitue finalement la série **Cinéma, de notre temps**. C'est une forme de maïeutique : faire en sorte qu'ils puissent voir avec un peu de distance cette forme qui leur est familière, comme si je la leur présentais en miroir, pour que ce ne soit pas qu'un exercice rassurant, ou promotionnel.

Avec les frères Dardenne, je voulais faire quelque chose de très familial, d'où l'idée de tourner en super 8. Je voulais que la pellicule soit grattée, qu'il y ait des aspérités, pour recueillir les scories du lieu – on respire très mal là où ils tournent, c'est un endroit traversé par mille récits, par l'industrie... Cela dit, il y avait tellement peu d'argent que je me suis retrouvé à filmer avec une caméra d'amateur, ce qui fait par exemple que le son n'était pas synchrone. Je voulais également mettre en évidence combien leurs récits sont structurés. Les Dardenne

sont de grands scénaristes, presque des *langiens*. Leurs dramaturgies sont très efficaces. Mais on y trouve aussi une part d'enfance, parce qu'ils tournent sur les lieux de leur adolescence, là où ils ont été les témoins de l'histoire, sans forcément la comprendre, percutés par les grandes grèves, la fermeture des usines textiles et des aciéries. A l'évidence, il fallait que mon travail soit basique, pour qu'on puisse parler concrètement de leurs méthodes, de leur obsession du détail et de la vérité.

L'usage du super 8 démontre également une évolution notable depuis le premier film consacré à Kiarostami, à la fin duquel s'instaure un jeu entre les extraits de films et ce que vous filmez vous-même. On parvient ainsi à un moment de flottement, d'indécision, alors que dans Le Home Cinema des frères Dardenne vos images et les leurs sont directement reconnaissables. Était-ce pour afficher ainsi une plus grande distance par rapport aux extraits de films ?

J.-P. L. : Peut-être, parce qu'ils filment des histoires imaginaires – même s'ils ont fait du documentaire il y a longtemps ¹. Je voulais avoir du grain pour que l'atmosphère des lieux de tournage soit plus réelle encore, ce qu'eux-mêmes ne peuvent obtenir lorsqu'ils tournent, parce qu'ils sont essentiellement attentifs au rythme, à la dramaturgie, aux corps. Comme il faisait froid, cela permettait aussi de voir certaines choses qu'eux-mêmes mettent en pratique. Les Dardenne sont les cinéastes de l'hiver. Ils ont besoin de filmer la buée qui sort de la bouche des gens. Pour que le temps et l'atmosphère participent de la mise en scène. C'est pour ça qu'il est difficile de tourner pour les Dardenne. Les acteurs les adorent, mais tourner pour eux, c'est un peu entrer au monastère (rires).

C'est ce qu'on voit d'ailleurs au dernier plan du Home Cinema des frères Dardenne, quand Jérémie Rénier revient sur le pont.

J.-P. L. : Oui, il est complètement gelé... Et c'est véritablement le dernier plan ! Dans cette série **Cinéma, de notre temps**, les contraintes sont vraiment importantes. Quand on les verbalise, on se rend compte qu'elles ne sont pas subies, mais qu'elles permettent d'écrire. Cette dernière scène par exemple, je l'ai tournée sans son, pour ne pas gêner, et pour que l'émotion ne vienne que de l'image. Donc c'est muet, et c'est assez beau. L'endroit est tragiquement magique : il y a ce pont, le stade de foot à côté, les vieux fourneaux. Et cette couverture de survie, à la fin du film, tout un symbole ! Les moments de beauté sont assez rares lorsqu'on filme un tournage. En général, c'est un peu ennuyeux, ça déborde de maîtrise (rires).

J'allais effectivement vous demander pourquoi vous montrez si peu les cinéastes au travail.

J.-P. L. : Comme le dit Cavalier, les cinéastes ont une propension à la mise en scène, puisque eux-mêmes sont des metteurs en scène ! Ils comprennent très bien quel est le dispositif. Alors l'ego, la

vanité ressortent. Les Dardenne, ça les emmerdait prodigieusement. Ils ont accepté uniquement pour le dernier plan. Mettre en scène est un travail fastidieux. Filmer vous met dans un état second. Les gens sont extrêmement fatigués, irrités. Ils n'ont qu'une seule obsession : l'image qu'ils vont obtenir. Si bien que rares sont les moments où on peut plonger dans les profondeurs de l'œuvre. Par exemple, les Dardenne s'enferment sur le plateau avec les acteurs, sans caméra, comme dans un confessionnal, pour trouver sens et rythme. L'opérateur n'intervient qu'après. C'est un univers très fermé et obsessionnel.

Il y a aussi une distance qui permet de créer des obstacles, de cacher des choses. Si on est trop près, ça va pas, si on est trop loin on voit tout, dit Jean-Pierre Dardenne dans le film. Cette notion d'obstacle me semble importante. Hormis peut-être dans le film consacré à Alain Cavalier, c'est toujours un rapport indirect qui s'instaure avec la présence d'un interprète. Dans Le Home Cinema des frères Dardenne aussi, vous semblez souvent plus attentif à celui qui écoute qu'à celui qui parle, comme s'ils étaient les intervieweurs l'un de l'autre.

J.-P. L. : Oui, et je ne suis pas loin de l'exactitude, ici. Le plus impressionnant dans leur *machine*, c'est que l'un peut commencer une phrase, que l'autre termine sans que la phrase perde sa logique. Le montage du film vient de là. Bien sûr, il sont souvent en désaccord. Mais leur façon de travailler ensemble favorisait l'idée que celui qui écoute pouvait être aussi l'intervieweur. D'ailleurs, lorsqu'ils mettent en scène, ils se posent des questions l'un à l'autre. Parfois la réponse tarde et surgit deux jours plus tard, comme si leur conversation ne s'interrompait pas malgré les ruptures du temps.

Filmer le discours est un peu ingrat, c'est une des formes les plus galvaudées, ce que l'on nous sert tous les jours à la télé...

J.-P. L. : Oui, et c'est pourquoi il faut avancer en dehors du discours, aller au-delà du dispositif, de la représentation, de cette mise en scène du discours. Dans ce registre, le film de Pedro Costa sur les Straub ² est très beau, parce qu'il est très indirect. C'était sûrement la meilleure façon de parler du communisme avec Straub (rires).

Vous voyez-vous un jour emprunter une forme semblable à ce que Costa met en place ?

J.-P. L. : Non, même si j'aime beaucoup le film. Tant qu'à filmer la vie du couple, il faudrait aller plus loin, jusqu'au corps. Voilà ce qui est intéressant : quand la parole prend corps jusqu'au corps, justement. Parler habillé est pénible. Il faut un peu de dénudé, ou au contraire sur-habiller les gens. Il faut rendre visible la parole. Ce sont vraiment de gros problèmes de cinéma (rires). Le cinéma de fiction passe rapidement là-dessus grâce à la technique rudimentaire du dialogue. Mais ce n'est pas suffisant. Là, réside peut-être la force du documentaire. On est devant cette aporie : comment filmer la parole, alors que c'est impossible ?



Il est donc important de faire apparaître un cinéaste en corps.

J.-P. L. : Quand on connaît ses films, on remarque les mouvements d'un cinéaste. Et l'on se rend compte alors que le style, le mouvement ou le rythme de certaines séquences en découlent. Je suis très attentif aux gestes. André S. Labarthe a une sorte de geste adolescent, dont je retrouverais très certainement l'esprit s'il faisait un jour un film de fiction. Prenez Michael Moore, regardez comment il est, comment il bouge : on voit tout de suite que c'est *fake* ! (rires).

Les Dardenne parlent justement très bien du rythme, de cette horloge...

J.-P. L. : Les Dardenne sont très méticuleux, ils sont même complètement fous. Ils répètent le même geste, en travaillent la mécanique, en accord avec le lieu et l'existence des personnages. D'un certain point de vue, ils ont vu le film avant tout le monde. Pour l'opérateur, la difficulté est donc de se couler dans ce rythme et cette mécanique. C'est une folie incroyable et cela se voit dans les films. C'est du sport, au sens où ce sont des gestes, de la vitesse, des corps musicaux. Mais chez les Dardenne, ces différences de *tempo* sont toujours liées à l'émotion. Ils sont en quelque sorte des *classiques*. Quand la caméra tremble dans un film, c'est parfois simplement lié à des questions de vitesse, c'est mathématique. Alors que chez eux, le tremblé est systématiquement lié à un sentiment ou à de la pensée. Le cinéma de toute façon n'est que de la pensée. L'image n'est que du sentiment, elle n'est pas mécanique. La mécanique, c'est autre chose, ça peut être très bien d'ailleurs, mais c'est facile à faire et facile à voir. Il faut montrer au contraire la face sensible des choses, ce qui est extrêmement difficile.

Rétrospectivement, entre ces quatre portraits, auxquels on pourrait ajouter, me semble-t-il, Young Yakuza, voyez-vous un lien qui vous aurait porté de l'un à l'autre ?

J.-P. L. : Non, cela correspond à chaque fois à une hypothèse de cinéma que je souhaite mettre en valeur. Et encore une fois je pense que seul le cinéma peut faire ça, cela dit sans mépris pour l'écriture ou l'activité critique. La série **Cinéma, de notre temps** a, hélas, un gros problème de production. Beaucoup de gens voudraient filmer d'autres cinéastes, pour dépasser cet exercice d'admiration, pour revenir à des questions simples, à André Bazin, en somme. Se demander ce qu'est une image, qu'est-ce que représenter, comment la représentation nous traverse, nous travaille, c'est-à-dire comment certaines personnes trouvent les moyens pour que ça nous travaille autrement que l'habitude, l'usure, la mort. Il est important de parler du particularisme de cet art, qui n'est ni de la peinture, ni de la musique. Le cinéma est autre chose et on n'a pas encore fini de savoir ce que c'est. Il faut travailler cette énigme. Pour ma part, je travaille beaucoup au montage. J'aime cette façon de penser par association ou

par analogie. Chaque fois, j'ai très envie de filmer à nouveau certains plans, moins parce qu'ils sont ratés qu'à cause d'un sentiment d'incomplétude. Dans ce sens **Young Yakuza** était une très bonne expérience : je parlais filmer une semaine, je revenais, montais puis repartais. Les choses s'agençaient ainsi au fur et à mesure.

Si tant est que vous partagiez votre filmographie entre fiction et documentaire, Young Yakuza me semble opérer une sorte de synthèse, où les deux principes convergent remarquablement.

J.-P. L. : Le film traite de mondes préexistants, comme de la façon d'en rendre compte : la fiction, le documentaire, avec entre eux cette frontière très poreuse. Je déteste de toute façon le documentaire puriste, cette fascination idéologique pour la pureté des langages, alors que tout est faux. Quand tu viens avec une caméra, les rapports sont différents. En somme, le documentaire n'existe pas. Mais ce n'est pas de la fiction, c'est tout simplement autre chose.

C'est aussi ce que dit Kiarostami : que ce soit du documentaire ou de la fiction, le tout est un grand mensonge que nous racontons au spectateur.

J.-P. L. : C'est chez Abbas ce dont je me sens le plus proche. Et dans le film nous en avons joué, tous les deux. Peu importe que ce qui est dit soit faux. L'important est la façon dont cela s'inscrit dans le cinéma.

L'industrie elle aussi fabrique ce genre de partage. Tourner un Young Yakuza, qui y échappe, n'a-t-il pas posé quelques problèmes en amont ?

J.-P. L. : Non, j'étais assez libre, c'était même très simple en fin de compte. Il a suffi d'entrer en contact avec Kumagai, le chef du gang. Le plus difficile était d'échapper à la fascination, tout en respectant l'ironie qui existe entre les gens dans la société japonaise, cette ironie qu'on voit un peu chez Ozu. La première fois que je suis allé au Japon, je pensais comme tant d'autres qu'Ozu faisait des films *japonais*, alors qu'il a inventé un autre Japon. Ozu n'est pas un cinéaste japonais dans le sens où il aurait retranscrit l'essence de la vie japonaise. La seule façon de m'en sortir avec les gangsters était de suivre un novice. Mais ce beau projet a été chahuté parce que leur vie est compliquée. Eux-mêmes se la compliquent beaucoup : d'un certain point de vue, ils sont plus respectueux de la loi que les flics et les puritains, plus moralistes que les moralistes. Mais les filmer est difficile, surtout parce que les données changent tout le temps : par exemple, le bureau que l'on voit dans les premières séquences a été abandonné pour un autre bureau. On filme dans un décor, on se règle, mais quand on revient, le décor n'est plus le même et les rapports entre eux aussi ont changé. Il faut tout refaire. Pour ce film, il m'a fallu écrire ou imaginer une cinquantaine de scénarios différents. Moi-même, je ne porte pas de jugement moral sur eux, ou plutôt, ce n'est pas à moi d'en porter un. Ils ont au moins l'honnêteté de se dire gangsters.

Personnellement, je pensais que seule la durée, le temps, apporteraient cette prise de position que les spectateurs ou je ne sais quel journal vont immanquablement me demander. Les *yakuza* eux-mêmes sont perdants face au temps, avec leurs rituels, cette folie qui consiste à croire qu'ils viennent de la tradition et ont à charge d'organiser le mal. Bien sûr, ils peuvent gagner beaucoup d'argent, mais face au temps ils sont perdants. Leur entreprise ne peut que périr. Il ne fait pas bon être gangster. C'est beaucoup d'ennui et de mélancolie, beaucoup de contraintes, le poids de la hiérarchie.

Kumagai aurait lui-même sollicité ce projet. Attendait-il une hagiographie ?

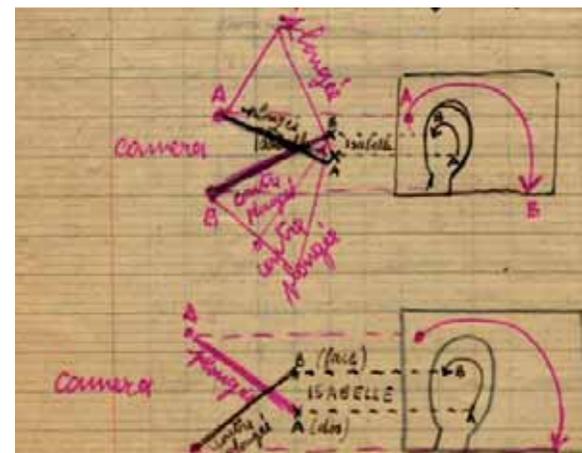
J.-P. L. : Dans son esprit, c'était stratégique. Il voulait prendre le pouvoir à l'intérieur du syndicat. Il s'est donc dit qu'il serait bien d'avoir un film, non pas à sa gloire, parce qu'il n'est pas si bête, mais qui donne une bonne image de lui. Puis le réel l'a boxé, et on a beau être costaud, le réel, c'est phénoménal, c'est une catastrophe, personne ne peut y résister. Il est donc tout à fait conscient de l'ironie du film. Malgré cela, il n'y est pas opposé. Parce qu'il se dit : *c'est exact, il y a des moments où l'on est vraiment comme ça, et de toute façon, je n'ai rien à cacher*. Être *yakuza*, c'est être constamment en opposition. Si les gens disent qu'ils mentent, alors il leur faut démontrer qu'un *yakuza* ne ment pas, qu'ils sont vraiment comme ça – en partie tout du moins, car chacun connaît leur cruauté ; le tout est de ne pas tomber dans leurs pattes. Les *yakuza* sont submergés par leur image. Regardez les films de fiction, qui les présentent comme des Robin-des-bois, des super-héros. Il leur est vraiment impossible de perdre la face. Alors qu'ici, en dépit des circonstances, Kumagai a accepté d'apparaître ainsi. Les dix-huit mois qu'a pris le tournage ont finalement permis de montrer cette fragilité-là.

Propos recueillis par Mathieu Capel, février 2008.

1. Dans une interview parue dans **L'Humanité** du 29 septembre 1999, Jean-Pierre et Luc Dardenne racontent comment ils ont commencé à faire du cinéma documentaire avec Armand Gatti, qu'ils considèrent encore aujourd'hui comme leur père spirituel.
2. Cf. catalogue **Images de la culture : Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, cinéastes** (collection **Cinéma, de notre temps**), de Pedro Costa, 2001, 72'.

Voir au catalogue général

@ http://www.cnc.fr/idc
De Jean-Pierre Limosin :
Dans la collection Cinéma, de notre temps
Abbas Kiarostami, vérités et songes , 1994, 52' ;
Alain Cavalier, 7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine , 1995, 52' ;
Takeshi Kitano l'imprévisible , 1999, 68'.
Dans la collection Exhibition
Le Héros , 2003, 46'.



maurice pialat : la tristesse durera toujours

Notes sur **Maurice Pialat**, **l'amour existe** d'Anne-Marie Faux et Jean-Pierre Devillers, par Martin Drouot.

Quand on pense à Maurice Pialat, mort en 2003, on pense à l'homme colérique qui se dispute avec la quasi-totalité de ses collaborateurs, au génial mais si dur directeur d'acteurs, au provocateur blessé qui brandit un retentissant *Je ne vous aime pas non plus* quand il reçoit la Palme d'or sous les sifflets au festival de Cannes en 1987 pour **Sous le soleil de Satan**. Même le récent **Dictionnaire Pialat**, sous la direction d'Antoine de Baecque (éd. Léo Sheer, 2008), accorde une large place à ses rapports conflictuels avec ses comédiens. On se souvient des films aussi, bien sûr – tout juste dix longs-métrages et une série télévisée – mais c'est comme si l'œuvre était recouverte par l'ombre aveuglante de l'autobiographie. Tout le mérite du film **Maurice Pialat, l'amour existe** d'Anne-Marie Faux et Jean-Pierre Devillers est de montrer qu'à travers ses films, le cinéaste ne règle pas des comptes avec sa vie mais rend compte de la vie en général.

la vie retrouvée

Les deux réalisateurs se penchent avant tout sur la parole de Pialat. Le premier mot qu'il prononce dans le documentaire est celui d'*abandon*. Tout au long d'une œuvre à la fois cohérente et multiple, Pialat n'a en effet cessé de revenir sur cette douleur originelle comme on passe sa main sur une vieille blessure. Des parents abandonnent leur enfant (**L'Enfance nue**, 1968), un fils sa mère (**La Gueule ouverte**, 1974), une femme aimée son compagnon (**Loulou**, 1980), Dieu sa créature (**Sous le soleil de Satan**), la société son peintre (**Van Gogh**, 1991). Mais cet abandon est réversible : c'est aussi le peintre qui abandonne le monde, l'homme Dieu, un homme une femme, etc. À propos de ce thème dans **L'Enfance nue**, un journaliste demande à Pialat si c'est à *cause de son enfance* qu'il a réalisé le film ; le cinéaste répond : "Directement, certainement pas ; et indirectement certainement. On ne peut pas aborder certains sujets sans qu'il y ait une nécessité, une raison profonde." Celle-ci naît aussi

bien d'un sentiment intime que d'une observation de la société de son temps. En effet, l'histoire du petit François permet de dresser un état des lieux de l'enfance dans le nord de la France en 1968. En faisant une recherche sur les enfants placés en famille d'accueil, Maurice Pialat rencontre les Thierry et leur demande de jouer leur propre rôle tandis que les enfants, eux, n'ont rien d'enfants abandonnés. La maison, celle des Thierry, devient un vrai décor de cinéma : François casse la porte de la chambre quand on l'enferme, la cuisine donne lieu à quelques scènes théâtralisées, et quand Monsieur Thierry montre ses propres photos à François, il livre son récit personnel de la Résistance. "Je les vole", dit Pialat, qui, dans le même mouvement, leur donne aussi le droit à la parole et à l'image. Des dix-sept heures du premier bout à bout, le film se réduit à une heure vingt : son cinéma naît au montage, lieu où la matière foisonnante s'agence en une fiction tranchante.

réel et imaginaire

Un plan de **Passe ton bac d'abord** (1978) pourrait bien résumer cet art du glissement progressif dans la vraie vie : un mouvement de caméra suit Sabine Haudepin qui, un cornet de frites à la main, en offre à qui veut dans un bar de Lens. On peut voir dans cette main tendue un passage de relais des acteurs aux non-professionnels. En effet, au fur et à mesure du tournage, donc du récit, Pialat délaisse le couple principal interprété par deux jeunes acteurs venus de Paris, Philippe Marlaud et Sabine Haudepin, au profit des non-professionnels de Lens. Les deux comédiens sont comme trop apprêtés, trop conscients de leur image dans leur petit blouson en cuir, les cheveux bien coupés. Au contraire, tel personnage aperçu au second plan lors de scènes collectives occupera un moment le devant de la scène. Ainsi, la jeune fille qui se marie au début et qui disparaît ensuite se révélera *in fine* le personnage le plus mature. Elle avouera au personnage du

Longtemps, j'ai habité la banlieue. Mon premier souvenir est un souvenir de banlieue. Aux confins de ma mémoire, un train de banlieue passe, comme dans un film. La mémoire et les films se remplissent d'objets que l'on ne pourra jamais plus appréhender. Les châteaux de l'enfance s'éloignent, les adultes reviennent dans la cour de leur école comme à la récréation, puis les trains les emportent. L'amour existe.



Maurice Pialat, l'amour existe

2007, 81', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Pierre Devillers, Anne-Marie Faux.

Production : Les Films du Worso, Gaumont, Ina.

Participation : CNC, France 3, CR Île-de-France.

Anne-Marie Faux et Jean-Pierre Devillers rendent hommage à Maurice Pialat, "marginal d'un cinéma marginal", comme lui-même se définissait : les extraits de films (de **L'amour existe** en 1961 au **Garçu** en 1995, en passant par **La Maison des bois** en 1970) alternent avec les entretiens télévisés pour dessiner la biographie "affective" du cinéaste, à l'horizon de laquelle se croisent Ford, Ozu et Renoir.

Si Pierre Braunberger et Jean-Luc Godard l'ont soutenu au tout début de sa carrière, Maurice Pialat n'a pourtant que peu de liens avec une Nouvelle Vague française qu'il accuse d'avoir "tout loupé, puisqu'ils n'ont pas montré la vie de leur époque". Si l'anecdote offre la première manifestation d'une marginalité revendiquée (autant que subie), elle désigne surtout l'attachement du cinéaste au modèle réaliste, dont Renoir offrirait ici la figure tutélaire. Mais ce sont surtout les frères Lumière, leur réalisme indépassable, ou plutôt ce qu'il décrit comme leur "miracle", leur "fantastique perdu", que Pialat semble avoir gardé comme idéal tout au long de sa filmographie – lui qui avouait son admiration pour Van Gogh (les extraits de **Van Gogh** et d'**À nos amours** viennent opportunément le rappeler), tout en vouant les abstraits et les cubistes aux gémonies. Dans ce contexte, la controverse cannoise au sujet du miracle de **Sous le soleil de Satan** (1987) prend également toute son ampleur. *M. C.*

L'amour existe

1961, 19', noir et blanc, documentaire

Réalisation : Maurice Pialat.

Production : Les Films de la Pléiade.

Courbevoie, Suresnes, Saint-Denis, Vincennes, Pantin, canal de l'Ourcq... Errance "au pays des paysages pauvres", dans la banlieue parisienne de la fin des années 1950. Sur une musique de Georges Delerue qui colle à l'ennui, ce "principal agent d'érosion" des banlieues, Maurice Pialat mène une charge nerveuse (image et commentaire) contre les politiques d'urbanisation intensive, les conditions de vie ouvrière et la déculturation.

Dès qu'on passe les portes de Paris, on comptabilise surtout les déficits : en espaces verts, en terrains de jeux, en air respirable, en lieux culturels, en établissements scolaires, en structures sociales et en paysages paisibles où poser et reposer les yeux. La banlieue selon Pialat est une longue énumération : ses hautes cheminées lâchant des fumées glauques, ses gazogènes hideux, ses bagarres entre ados dans des terrains on ne peut plus vagues, la misère et l'ennui de ses grands ensembles, la tristesse et la petitesse de son univers pavillonnaire, sa "culture et sa construction en toc", ses temps de transport interminables pour rejoindre la capitale... "Un univers de mâchefer, de poussière et de rouille, où il ne fait pas bon rester emprisonné après y être né". *D. B.*



L'amour existe

jeune Don Juan à la fois son amour et l'impossibilité de toute relation entre eux. Déclaration d'amour qui soudain dévoile que la vie traverse tous les personnages, même les figurants. Ainsi, tout personnage principal peut devenir secondaire, et vice-versa. Mais si Pialat fait improviser les non-professionnels pour saisir leurs attitudes et leur langage, les situations amoureuses sont souvent beaucoup plus complexes que celles qu'ils vivent dans la réalité. D'abord, le cinéaste abandonne l'artifice du scénario pour s'intéresser aux êtres réels, mais ensuite il laisse ressurgir son propre imaginaire pour obtenir une réalité transfigurée.

Dès ses débuts, Pialat côtoie les limites du documentaire et de la fiction avec **L'Amour existe** (1960) et des courts-métrages de commande dits *les courts-métrages turcs*. D'amour, il n'est pas question dans ce premier film, seulement constitué de travellings en noir et blanc le long d'immeubles de banlieue, de plans de bidonvilles et de pavillons petits-bourgeois. Une voix off poétique décrit la désespérance urbaine, l'aliénation des transports et du quotidien.

De même dans sa série en Turquie, Pialat superpose à des plans très proches de ceux des frères Lumière une voix off littéraire citant Gérard de Nerval, Stefan Zweig, ou le poète Nazim Hikmet dans **Maître Galip** (1964). Dans ce dernier, la phrase *J'ai soixante ans* résonne sur des images de ruines, tandis que les mots *le bruit du moteur déborde de nostalgie* s'inscrivent sur l'image d'un bateau qui fume. Le réalisme des images volées contraste avec le lyrisme du texte. La matière vivante de ce cinéma naît du choc original entre fiction et document.

Dans leur film **Maurice Pialat, l'amour existe**, Anne-Marie Faux et Jean-Pierre Devillers métaphorisent cette méthode par l'image d'un chemin boueux. Certes, ce plan fait référence au final de **La Gueule ouverte**; toutefois ce paysage évoque aussi une matière en perpétuelle décomposition et recombinaison. Toute la pensée du cinéma de Pialat est dans le geste même d'imposer une image de fiction à un réel informe; mais en retour, l'image obtenue, pour rester honnête doit prendre en charge les mouvements du réel.

tristesse et beauté

Dans le cinéma de Pialat, non seulement le monde change, mais ses personnages changent d'avis sur le monde. Quand Jean Yanne cite Cesare Pavese

dans **Nous ne vieillirons pas ensemble** (1972), c'est pour faire ce constat d'échec: "La vie m'avait paru horrible mais je me trouvais encore intéressant moi-même. Maintenant c'est le contraire, je sais que la vie est merveilleuse mais que j'en suis exclu." De même, quand Pialat acteur débarque dans **À nos amours** (1983) lors de la fameuse scène du repas, il explique ainsi la phrase *la tristesse durera toujours* qu'aurait prononcée Van Gogh sur son lit de mort: "En fait, je pensais comme tout le monde, je croyais que c'était triste d'être un type comme Van Gogh, alors que je crois qu'il a voulu dire que c'est les autres qui sont tristes... Vous ne pensez pas?" Si le sens des deux sentences s'oppose, la réalité est la même: fondamentalement, l'homme vit en inadéquation avec le monde. Le cinéma de Maurice Pialat est donc un cinéma de la déception. Car même si on a peu cru, on ne se sent pas moins trahi. "Chacun a sa manière propre d'être trahi, comme il a sa manière de s'enrhumer", écrit Proust dans **Albertine disparue**.

Mais alors, quelle est la place de l'art dans un monde qui déçoit à ce point? Pialat aurait voulu être peintre. L'image de Sandrine Bonnaire en figure de proue au début d'**À nos amours** et le bleu du commissariat de **Police** (1985) en portent indéniablement la trace. Mais sitôt qu'elle apparaît, la peinture est frappée d'inanité: la voix de Klaus Nomi envahit le plan et Bonnaire se retourne pour sourire vers la caméra; les voyous qui surgissent dans la pièce font vite oublier la couleur du mur.

Dans **Van Gogh**, la propre main du cinéaste étale le bleu sur la toile blanche, comme pour signer davantage la ressemblance entre sa quête et celle du peintre. Son film est l'inverse d'une biographie officielle. Certes, la chambre du peintre ressemble trait pour trait à celle des tableaux, mais c'est pour évoquer sa pauvreté, car Pialat ne découpe pas le réel selon le cadrage des tableaux. Si toute la peinture de la fin du XIX^e siècle défile, c'est un effet de réel supplémentaire et jamais la recherche d'une picturalité: la longue scène de bal épuise les acteurs et dépasse en folie le modèle Toulouse-Lautrec. Comme dans une dernière réplique sans appel, Pialat et son monteur, Yann Dedet, *cut* dès qu'une beauté trop facile pourrait s'installer, évitant ainsi toute linéarité: les scènes qui durent alternent avec les scènes coupées net. Au fond, le film est *mal* fait, fuyant une idée du cinéma que Pialat exècre, quand *tout est bien, et finalement tout est moche*, dit-il dans **Maurice Pialat, l'amour existe**. S'il bouscule,

fêle la beauté, c'est pour mieux en montrer le prix. La tristesse, donc, durera toujours. À la dernière phrase de Van Gogh, répond comme un espoir le titre du premier court-métrage. La voix off de **L'Amour existe** débute en effet par la description du *miracle* cher à Pialat, celui du cinéma des frères Lumière: "Longtemps, j'ai habité la banlieue. Mon premier souvenir est un souvenir de banlieue. Aux confins de ma mémoire, un train de banlieue passe, comme dans un film. La mémoire et les films se remplissent d'objets qu'on ne pourra plus jamais appréhender." Ce *longtemps* proustien correspond au regard d'un enfant s'approchant d'une fenêtre pour voir un train passer. Au fond, le geste de Pialat tient aussi d'une recherche du temps perdu: ce qui a été abandonné est finalement retrouvé. Ses films redonnent à vivre la brutalité d'un monde qui fuit, et qui, malgré sa médiocrité, sera regretté. Car c'est en dressant précocement le tombeau de ces objets et de ces êtres *qu'on ne pourra plus jamais appréhender* que Pialat saisit ce miracle du *juste avant*, comme un *c'est fini* qui précéderait la fin.

Martin Drouot



Dieu sait qui



On fait les films avec ce qu'on est : les années soixante-dix, mai 68, mes parents qui ont divorcé, le fait que ma mère ait perdu ses parents pendant la guerre... toutes ces choses-là me fabriquent et donc fabriquent mes films. Cédric Klapisch.

Alain Corneau, du noir au bleu

2006, 52', couleur, documentaire

Conception : Wally Taibi, Grégory Marouzé.

Réalisation : Grégory Marouzé.

Production : Les Films du Cyclope, Tribu Films, StudioCanal, Télésonne, Images Plus, CRRAV.

Participation : CNC, Ciné cinéma, CR Nord-Pas de Calais.

Filmé chez lui, sur le plateau de **Stupeur et Tremblements** (2003) ou lors d'un concert de jazz, Alain Corneau raconte sa passion pour les acteurs, le film noir et la musique. Il retrace sa carrière et livre sa méthode, celle d'un homme modeste qui se veut avant tout artisan. Le cinéaste n'en aborde pas moins de grands thèmes, comme la quête intérieure, la dérive sociale ou l'attrait pour l'ailleurs, qui font de lui un auteur à part entière.

L'échec de son premier film, **France société anonyme** (1973), souffrant de références contradictoires, conduit Alain Corneau à se rapprocher d'un genre parfois méprisé : le film noir. Sous influence américaine, **Police Python 357** (1976) entretient une fascination ambiguë pour la violence et promène le corps d'un acteur (Yves Montand, variation de l'inspecteur Harry) dans des décors dévastés. Dans le choix de ses comédiens, le cinéaste propose un contraste entre vieille école et jeu moderne, exemplaire dans **Série noire** (1979) avec Bernard Blier et Patrick Dewaere. Son œuvre se nourrit de romans, adaptés fidèlement, et de peintures variées. Alors que **Fort Saganne** (1984) est sous le signe d'une imagerie orientaliste, les plans fixes de **Nocturne indien** (1989) induisent la contemplation, et **Tous les matins du monde** (1991) imite les natures mortes de Baugin. A l'image de ses personnages qui s'affrontent à un monde inconnu, Corneau aime expérimenter à chaque film un style nouveau. *M. D.*

Cédric Klapisch, ce qui le meut

2007, 51', couleur, documentaire

Réalisation : Patrick Fabre.

Production : Les Films du Worso.

Participation : CNC, France 5, Ciné cinéma.

Face à la caméra de Patrick Fabre, dans le Paris du XI^e arrondissement qui lui est cher, Cédric Klapisch raconte son parcours, de ses premiers courts-métrages amateurs au lycée jusqu'au tournage de **Paris** (2008). Les interviews de ses collaborateurs, tels les producteurs Adeline Lecallier et Bruno Levy ou les acteurs Cécile de France et Jean-Pierre Darroussin, ajoutent encore quelques touches au portrait d'un réalisateur qui doute.

Après un échec douloureux au concours de l'IDHEC, Cédric Klapisch part étudier aux États-Unis et y tourne notamment **In Transit** (1985). S'il en garde encore aujourd'hui un complexe, il avoue qu'il doit son énergie à son éternel mécontentement. Dans **Le Péril jeune** (1995), il découvre une génération de jeunes acteurs, dont Vincent Elbaz et Romain Duris. Ce dernier décrit sa relation avec celui qui lui a "appris à jouer", tandis qu'Audrey Tautou parle de sa façon unique de raconter la vie. Le cinéaste n'est en effet jamais aussi à l'aise que lorsqu'il s'intéresse aux "riens du tout" (titre de son premier long-métrage en 1992) : les petits sujets comme **Chacun cherche son chat** (1996) lui permettent de se pencher sur les relations entre les êtres. Il aime travailler le même univers et voit **Les Poupées russes** (2005) comme l'approfondissement de **L'Auberge espagnole** (2002). Malgré ses succès auprès du public, le réalisateur dit modestement toujours attendre son grand film. *M. D.*

Cf. catalogue **Images de la culture : Ce qui me meut**, de Cédric Klapisch, 1989, 22'.

Mon style vient de l'économie dans laquelle je me trouve. Je n'ai pas de pensée de ce que je fais. La seule façon d'expliquer ce que je fais, c'est de regarder dans quelles conditions je tourne. Bruno Dumont.

L'Homme des Flandres

2006, 44', couleur, documentaire

Réalisation : Sébastien Ors.

Production : Château-Rouge production, Images Plus, 3B productions.

Participation : CNC, Ciné Cinéma, ministère des Affaires étrangères.

Des alentours de Bailleul dans sa campagne du nord au désert tunisien, théâtre d'une guerre d'Orient fictive, Sébastien Ors suit le réalisateur Bruno Dumont au travail sur le tournage de **Flandres**, Grand Prix du Jury à Cannes en 2006. Tout en dialoguant avec le cinéaste, il observe avec une discrète acuité sa relation avec les acteurs non professionnels qui incarnent les personnages du film.

Située à l'avant-garde du cinéma français, l'œuvre de Bruno Dumont ne laisse pas d'être dérangeante. Sur la violence de ses films, à la fois sublimes et sordides, réalistes et métaphysiques, jamais le cinéaste ne se prononce, laissant au spectateur la responsabilité de son regard. À l'exception de **29 Palms** tourné aux États-Unis, il a réalisé tous ses films autour de Bailleul, sa ville natale, avec des acteurs non professionnels. S'il revendique de ne pas maîtriser entièrement le processus d'élaboration du film, cette attitude a valeur de méthode lorsqu'il s'agit du choix des interprètes. Comme les contraintes du tournage, l'altérité brute de leur présence détermine la forme du film. Dumont travaille à partir de leur vécu et de leurs sentiments, effaçant parfois les dialogues comme pour enfouir le sens sous un visage. Mais dans cet échange saisi par Sébastien Ors, mélange de complicité et de manipulation, c'est encore le silence du cinéaste qui garde le plus profond mystère. *S. M.*

L'Homme des Flandres



Dieu sait qui - Onze digressions autour de Jean-Daniel Pollet

2006, 45', couleur, documentaire

Réalisation : Pierre Borker.

Production : La Huit, POM Films.

Participation : CNC, Ciné Cinéma, TV5 Monde, Procirep.

Tombeau pour Jean-Daniel Pollet, décédé en septembre 2004. Pierre Borker tente d'en cerner l'œuvre cinématographique en convoquant photographies, extraits de films, proches collaborateurs et spectateurs *lambda*. D'autres images, que Borker tourne chez Pollet à Cadenet (Vaucluse), reviennent sur les lieux d'un projet interrompu trop tôt, pour questionner la relation unique qu'il avait liée au paysage.

Par où commencer ? Comment faire ou comment faisait-il ? Ces questions, qu'un commentaire *off* ressasse au long du film, offrent à Borker plusieurs entrées dans l'œuvre de Pollet : *11 digressions* méthodologiques, thématiques ou biographiques, 11 tentatives pour décrire la spécificité d'une œuvre discrète et importante.

Les extraits de **Pourvu qu'on ait l'ivresse** (1957) et **L'Acrobate** (1975) retrouvent sous la forme du burlesque les questions du geste et de la danse que **Méditerranée** (1963) et **Pour mémoire** (1979) redéploient à leur tour dans les questions de la mémoire et du paysage – la mémoire comme paysage, le paysage comme mémoire. On ne trouvera pas ici de commentaire de l'œuvre à proprement parler : Borker au contraire tâche d'en restituer par petites touches l'inépuisable complexité, d'en décrire les intuitions, sans compromettre le mystère dont Pollet, reclus dans sa maison de Cadenet (maison que Borker décrit à juste titre comme "épicienne"), s'était entouré. *M. C.*

C'est un hurlement qui veut signifier, en ce lieu inhabité, que j'existe, et même, que non seulement j'existe, mais que je sais. Un hurlement tel, qu'au fond de son angoisse on y sent quelque vil accent d'espérance ; ou bien un hurlement de certitude, parfaitement absurde, dans lequel retentit un pur désespoir. Pier Paolo Pasolini.



pasolini, une voix qui dérange

Réalisateur de nombreux documentaires sur l'art, la littérature ou la danse (voir au catalogue **Images de la culture** les films sur Klaus Rinke, Bill T. Jones ou Vincent Corpet), Ludwig Trovato vient d'achever un film autobiographique, **Ludwig**. Au Sénégal depuis un an, il travaille à l'élaboration d'émissions télévisées pédagogiques au sein de l'Institut Diambars. Tourné en 1984 (et remonté en 2007), **Pasolini, la langue du désir** réunit moins de dix ans après son assassinat les proches du cinéaste (amis, acteurs, écrivains et réalisateurs) qui tentent une analyse de son œuvre. Entretien avec Ludwig Trovato, par Sylvain Maestraggi.

Pasolini, la langue du désir

1984/2007, 90', couleur, documentaire

Réalisation : Ludwig Trovato.

Production : Maison de la culture André Malraux de Reims, La Terra Trema.

En 1984, moins de dix ans après sa mort, les proches de Pasolini dressent le portrait émouvant d'un homme passionné et contradictoire. Tandis que l'acteur Ninetto Davoli nous emmène à la rencontre des "innocents", les gens des faubourgs de Rome qui ont inspiré l'œuvre du cinéaste, ses amis "intellectuels", Alberto Moravia, Ettore Scola, Laura Betti, témoignent de sa lutte désespérée contre l'orientation de la société italienne.

Composé essentiellement d'entretiens émaillés de photographies et de citations, le film de Ludwig Trovato donne la parole à ceux qui ont connu et aimé Pasolini. Confiant à Guy Scarpetta le soin d'explicitier le diagnostic radical prononcé par le cinéaste à l'encontre de la société italienne, il revient également sur le scandale de **Théorème**, prix de l'Office catholique international du cinéma à Cannes en 68. Que la disparition de Pasolini fût encore si proche marque inévitablement les témoignages et l'orientation du film. Cette mort éclaire rétrospectivement le parcours de Pasolini et place le film sous le signe de la crise qu'il a traversée à la fin de sa vie. Derrière les promesses d'émancipation des années 1960-70, Pasolini percevait le spectre d'un conformisme nouveau, détruisant toute singularité culturelle au profit de la société de consommation. Relire son œuvre souvent esthétisante et allégorique au regard de cette crise permet de la situer au cœur des enjeux de notre époque. S. M.

Au fil d'entretiens, **Pasolini, la langue du désir** évoque la crise traversée par le cinéaste les dernières années de sa vie. Dix ans à peine après sa mort, ses amis témoignent de sa désillusion et de sa lutte désespérée contre l'évolution de la société italienne (ses articles parus dans la presse seront repris en 1976 dans les recueils **Écrits corsaires** et **Lettres luthériennes**). En cette période d'émancipation des années soixante-dix, Pasolini percevait derrière la libération sexuelle une nouvelle forme de fascisme induite par la société de consommation : un conformisme hédoniste rendant le plaisir obligatoire au mépris de la singularité du désir. Déjà en 1965, dans le documentaire **Comizi d'Amore**, Pasolini faisait peser un soupçon sur les réformes visant à améliorer le bien-être des Italiens : l'autorisation du divorce ou l'interdiction des maisons closes, sans résoudre "le problème sexuel", brisaient l'ordre traditionnel pour en imposer un nouveau. L'espoir d'un changement était trahi par une mise aux normes cachée sous une "fausse tolérance". En 1975, Pasolini, qui avait fondé sa vie et son œuvre sur le désir de l'autre, abjura la sensualité de ses propres films pour réaliser **Salò**, allégorie d'une société sadique qui pousse à la jouissance en détruisant toute altérité. Cette destruction, il en avait fait l'expérience à travers les attaques liées à son homosexualité et la disparition de la culture populaire des *borgate*, quartiers de Rome auxquels il avait consacré ses premiers romans et ses premiers films. Ce fut son dernier cri d'alarme, il fut assassiné quelques semaines après la fin du tournage.

Comment est né Pasolini, la langue du désir ?

Ludwig Trovato : C'est le premier film que j'ai réalisé en 1984, je sortais tout juste d'une école de cinéma. J'en ai fait un nouveau montage en 2007 d'une durée d'une heure trente, à la demande d'**Images de la culture**. La version originale fait dans sa totalité quatre heures vingt. La Maison de la culture André Malraux de Reims, qui venait de monter un atelier de production audiovisuelle, m'avait proposé de tourner un film sur Pasolini, dans le cadre d'une semaine de culture italienne. Je suis parti tourner à Rome avec Jean-Luc Muracciole (qui a réalisé les entretiens) sans savoir exactement ce que nous allions faire. Nous avons pris contact avec Laura Betti et Ninetto Davoli. À partir de là se sont organisés des rendez-vous avec Bertolucci, Moravia et d'autres, qui nous ont reçus très chaleureusement. Nous sommes revenus avec une trentaine d'heures de rushes. Au cours du montage, j'ai trouvé qu'il manquait des choses autour de *l'affaire Théorème*, nous sommes donc partis en Belgique pour rencontrer des gens de l'Office catholique international du cinéma (OCIC).

Pourquoi la controverse autour du prix décerné à Théorème par l'OCIC, dans le cadre du festival de Cannes de 1968, vous a-t-elle parue si importante ?

L.T. : Tout d'abord **Théorème** est une œuvre charnière dans la filmographie de Pasolini, mais il est simplement incroyable que l'OCIC ait remis un prix à un tel film. Cela a provoqué un scandale. Dans la version courte du documentaire, j'ai enlevé ce qui concernait les **Cahiers du cinéma**, qui détestaient le film de Pasolini, notamment Serge



Daney et Pascal Bonitzer, qui ont écrit des articles terribles. Je crois qu'il y en a un qui s'appelle *Le désert rose*. Même si Daney est revenu là-dessus, ils ont probablement été dérangés alors par la dimension homosexuelle du film, et sans doute par sa dimension spirituelle. C'était une époque très matérialiste...

Peut-être que la tension entre marxisme et mystique chez Pasolini s'accordait mal avec la critique ?

L.T. : Complètement. Un intervenant qui ne figure pas dans la version courte, Michel Estève, rapprochait Pasolini de Simone Weil et évoquait la double tentation chez lui du marxisme et du sacré. Lorsque Pasolini a été invité à l'université de Vincennes par Maria-Antonietta Macchiocchi, juste avant *Salò*, ça s'est également très mal passé avec les étudiants. Ils n'avaient pas oublié le texte sur mai 68 où Pasolini disait que les étudiants étaient des fils de bourgeois, tout en défendant les policiers fils d'ouvriers. Ce texte est disponible dans le recueil *Écrits corsaires*. Sa prise de position contre l'avortement était également mal perçue.

Ces thèses semblent réactionnaires, mais Pasolini s'attaquait essentiellement à la rhétorique de l'époque et à la bonne conscience bourgeoise. Il n'appelait pas la restauration d'un ordre passé, qu'il jugeait répressif, mais tentait d'alerter l'opinion publique sur la confusion entre les valeurs de la société de consommation et l'aspiration à un réel progrès social...

L.T. : Pasolini était souvent à contre-courant. Ces textes, très singuliers, éclairent toujours notre présent, mais pour cela, il faut dépasser la caricature. Certains articles des *Écrits corsaires*, notamment *Le discours des cheveux* et le texte sur l'avortement, ne sont pas habités par des thèses réactionnaires. N'oublions pas l'audace de Pasolini lorsqu'il évoque d'autres pratiques sexuelles pour éviter la grossesse, et des alternatives à l'hétérosexualité.

Vous avez tourné le film à peine dix ans après la mort de Pasolini...

L.T. : En Italie, ses proches comme les gens des *borgate* étaient encore dans l'émotion de sa mort. La Fondation Pasolini n'existait pas encore, Laura

Betti était en train de la créer à l'intérieur de la Fondation Gramsci, où nous l'avons interviewée. La Fondation Pasolini avait pour mission de récupérer les copies des films, d'en racheter les droits, ce qui n'était pas évident à l'époque. *Salò* était toujours interdit en salle. Laura Betti a fait un travail formidable.

Les gens des *borgate*, ces quartiers populaires de la périphérie romaine qui ont commencé à se développer au début des années cinquante, adoraient Pasolini, ils en étaient restés pour la plupart aux premiers films et aux premiers romans, nous disant que Pasolini y parlait de leur vie, qu'il était très proche d'eux, etc. Chez les intellectuels et les cinéastes comme Ettore Scola, qui en parle très bien dans le film, il y avait un sentiment de culpabilité. Scola regrettait de l'avoir laissé se débattre seul dans l'arène politique. Selon Giovanna Marini, Pasolini ne supportait plus du tout la situation politique italienne qu'il dénonçait sans arrêt dans la presse. En faisant cela, évidemment, il s'exposait dangereusement.

L'atmosphère politique et sociale avait-elle changé en Italie depuis sa mort ?

L.T. : L'Italie n'avait pas beaucoup changé, elle continuait à évoluer dans le sens décrit par Pasolini : uniformisation de la pensée, pouvoir galopant de la télévision... Ce qui a changé depuis l'époque où j'ai tourné le film, c'est qu'on en sait un peu plus sur son assassinat. Parallèlement à la fondation, Laura Betti se battait pour une révision du procès. Elle n'était pas du tout satisfaite du jugement rendu par les magistrats et aujourd'hui il s'avère que c'était un crime organisé, même si on ne sait pas par qui. Par plus d'une personne en tout cas.

Pasolini était-il une menace pour la société italienne

L.T. : Une menace, c'est un peu fort... une voix qui dérange. Il prenait la parole. C'était un homme libre qui parlait à la première personne. Dans le film, Scola dit qu'il faut remonter au Zola de l'affaire Dreyfus pour trouver un engagement comparable chez un intellectuel. Il n'était pas dangereux pour la société italienne, mais il en était sa mauvaise conscience.

Dans Comizi d'Amore, Pasolini demande à Moravia de définir le scandale. Moravia répond que celui qui se scandalise voit dans ce qui est différent quelque chose qui menace de détruire sa personnalité. La vie de Pasolini est semée de scandales...

L.T. : Les attaques, les insultes et les procès ont été de tout temps très nombreux à l'égard de Pasolini. Cela depuis son exclusion du parti communiste pour homosexualité jusqu'à son dernier film, *Salò*. Mais lui aussi attaquait parfois les gens sur leur physique. Quand il parle de la poésie d'avant-garde italienne, il pointe la laideur d'Eduardo Sanguineti, qui selon lui reflète celle de sa pensée. Le corps était très important pour Pasolini. Son propre corps aussi, qu'il exerçait sur les terrains de foot avec ses amis des *borgate*. Il n'hésitait pas à se battre quand on le provoquait.

Votre film fait le portrait d'un Pasolini éminemment contradictoire...

L.T. : Le panel de personnages qui parcourt le film est assez représentatif des contradictions pasolinienne : il était l'ami aussi bien d'un jésuite comme le père Fantuzzi, que de Moravia, de Ninetto et des gens des *borgate*, ou de Laura Betti avec toute son extravagance. Son œuvre littéraire et cinématographique est pleine de contradictions entre ses choix politiques et sa tentation du sacré. Pour tous les croyants, *L'Évangile selon saint Matthieu* est un film magnifique, pourtant, quand *Théorème* a reçu le prix du jury de l'OCIC, cela a fait scandale. À la fin de sa vie, il a abjuré la sensualité des *Mille et une nuits* pour se tourner vers Sade et réaliser *Salò*. Il est passé d'un optimisme énorme à un pessimisme absolu.

Quelle a été l'importance d'Accattone, son premier film, à sa sortie ?

L.T. : Comme l'explique Laura Betti, l'exposition des gens des *borgate* dans une grosse production n'avait rien d'évident. Le film devait au départ être produit par Fellini qui s'est retiré. La nouveauté d'*Accattone*, c'est ce style très particulier qui détonnait dans le cinéma des années soixante, tout de suite après le néo-réalisme, en Italie un cinéma de comédie, en France les débuts de la Nouvelle Vague. *Accattone* est très rigoureux, on sent une



maitrise extraordinaire. Pasolini avait déjà travaillé dans le cinéma comme scénariste (pour Bolognini, Bertolucci), mais pas en tant que réalisateur. Il était sûr de ce qu'il voulait rendre même s'il ne connaissait pas beaucoup la technique du cinéma. Il a inventé sa propre grammaire, en mettant en opposition des plans très serrés avec des plans larges, en cassant les conventions, par le travail du montage, l'utilisation de la musique, le mélange de sacralité et de réalité. Il a eu l'audace de s'intéresser à des gens auxquels on ne s'intéressait pas forcément, les voyous des *borgate*...

Comment Pasolini a-t-il découvert les *borgate* ?

L.T. : C'est une histoire antérieure à *Accattone*. Alors qu'il vivait dans la région du Frioul où il était instituteur et déjà un poète reconnu, un peu avant les années cinquante, Pasolini a été exclu du parti communiste pour homosexualité. Il a quitté la région avec sa mère, pour aller s'installer à Rome. C'est à cette époque qu'il a découvert les gens qui vivaient dans les *borgate*, bidonvilles et quartiers très populaires situés dans les faubourgs, où il rencontrera Ninetto Davoli. Ces gens, qui venaient de Naples ou du Sud de l'Italie, s'étaient retrouvés là pour des raisons économiques, soit qu'ils n'avaient pas de travail, soit qu'ils en cherchaient. Pasolini était attiré par les corps des jeunes *borgatari* et par la langue qu'ils parlaient. Cela a donné des romans, *Ragazzi di vita* et *Une Vie violente*, qu'il a écrit avec l'aide de Sergio Citti, qui deviendra son assistant et scénariste. Sergio Citti connaissait très bien le milieu et la langue des *borgate*, il lui servait de guide et de dictionnaire. Pour Pasolini les *borgate* répondaient à un désir esthétique, idéologique et sensuel. La transformation ou la disparition de cette population et de ces quartiers par la suite a été un bouleversement terrible pour lui.

À propos du film, Laura Betti dit que c'était la première fois qu'on voyait la réalité...

L.T. : Les films comme *Accattone* et *Mamma Roma* ont été tournés entièrement à partir de la vie de ces gens. Tout se passe dans leur quartier, avec eux. Chez Rossellini, il y avait déjà un peu de ça : lui aussi avait montré une certaine réalité, mais c'était chaque fois des rencontres, des croisements de milieux sociaux, c'était la bourgeoisie qui découvrait un autre univers comme dans *Europe 51*. Chez

Pasolini, c'est uniquement la réalité des *borgate* qui est montrée et qui fait le sujet du film. Mais ce n'est pas tellement en cela que Pasolini est original. Lorsque Visconti tourne *La terre tremble* dans un village de pêcheurs en Sicile, ce sont des pêcheurs siciliens parlant le dialecte qui jouent les personnages. L'originalité de Pasolini ne réside pas tant dans la réalité qui est montrée que dans son traitement. Même s'il montre certains aspects du réel, Pasolini n'est jamais réaliste.

C'est ce que Moravia appelle un réalisme bizarre. Très vite, les films de Pasolini vont prendre une tournure plus allégorique, comme dans *Théorème*, *Œdipe* ou *Salò*. *Salò* reste difficile à comprendre si on ne connaît pas le discours qui soutient le film : le choix de projeter Sade dans le fascisme pour refléter la société de consommation contemporaine n'est pas évident à déchiffrer.

L.T. : Ce sont des films plus difficiles d'accès, comme son théâtre dont on parle moins : *Orgie*, *Bête de Style* ou *Porcherie*. *Salò* reste un film difficile à voir. Même si on voit quantités de films plus violents les uns que les autres, *Salò* demeure insoutenable. Longtemps, je me suis demandé pourquoi il l'était, alors j'ai coupé le son. Quand on coupe le son, ça passe très bien, même les images les plus horribles, on peut les supporter. C'est le texte dans *Salò* qui nous inquiète. Enfin il ne s'agit pas seulement de ce qui est dit ou montré, mais de ce qui a été possible : on ne peut pas regarder *Salò* sans penser à l'horreur des camps de concentration.

Pasolini assimile la société de consommation au fascisme, disant que les avancées sociales qu'elle propose, améliorer le bien-être et le confort, dissimulent un conformisme répressif qui détruit la diversité des cultures comme celle du sous-prolétariat des *borgate*, ou les différences au sein de la société...

L.T. : Ce qu'a fait la télé italienne est lamentable : quand je retourne dans des endroits reculés de Sicile aujourd'hui, tout le monde regarde les mêmes émissions débilés parlées dans un italien vulgaire qui tue les dialectes. C'est une forme d'acculturation, de nivellement. C'est dramatique, parce que l'Italie a toujours été régionaliste, avec des particularités très fortes, et c'est en train de changer dans un sens très négatif. Ce n'est pas l'idée du communisme, d'une nouvelle unité. Pasolini n'avait pas tout à fait tort de parler d'un nouveau fascisme. Après il est allé un peu loin. Il a tenu des positions radicales, il était même contre l'école obligatoire.

Dans votre film, Siciliano et Moravia mettent l'accent sur l'esthétisme de Pasolini. Siciliano le compare à un décadent attiré par la beauté négative des bouches édentées de ses personnages. Moravia parle d'une déformation intellectuelle de Pasolini qui regarde les sous-prolétaires comme les pauvres de l'Évangile. Cette dimension esthétique est-elle en contradiction avec l'engagement politique ?

L.T. : Je pense que Pasolini a eu du désir pour le corps des jeunes *borgatari* et qu'il a justifié cette attirance idéologiquement. Chez Pasolini, c'est souvent de l'intuition ou du désir que naît la théorie. Quand ces jeunes des *borgate* se sont assimilés à la société bourgeoise, qu'ils ont commencé à changer physiquement, que les classes se sont mélangées après 1968 et qu'il devenait plus difficile de distinguer un fils d'ouvrier d'un fils de bourgeois, en Italie comme en France, Pasolini s'est tourné vers le Tiers-Monde, comme en témoignent *Les Mille et une nuits* et ses documentaires sur l'Inde et l'Afrique.

Pour Pasolini, le désir a une signification politique autant qu'esthétique. Au fondement de son être au monde, de sa poésie, de ses romans, de ses films, il y a toujours ce désir ou cet amour qui le conduit vers l'autre. En ce sens, il est plus proche de la doctrine chrétienne que du marxisme. Il y a une très belle citation dans votre film qui évoque cela : "C'est cela le cinéma, ce n'est rien d'autre que d'être là dans la réalité, tu te représentes à moi et moi je me représente à toi." On pense au documentaire *Comizi d'Amore*, qui a pour sujet l'amour justement.

L.T. *Comizi d'Amore* est un film extraordinaire parce que là on voit tout l'amour de Pasolini pour les gens dans la manière dont il pose des questions aux enfants, même si les questions ont été doublées au montage. Avec des questions tout à fait anodines, il arrive petit à petit à des choses étonnantes. La citation que vous rappelez éclaire tout le cinéma de Pasolini. L'écriture cinématographique a été pour lui un modèle pour analyser le monde et le rapport au monde. Cela va au-delà du cinéma. Lorsqu'il dit ailleurs que la vie est un long plan séquence interrompu par la mort, que c'est la mort qui accomplit le montage de la vie, il suffit d'appliquer cette idée à sa propre vie pour voir que – malheureusement – tout se tient, que sa mort, sans dire qu'il l'a cherchée, est emblématique. Ce n'est pas anodin qu'il ait eu cette mort-là.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, février 2008.

Voir au catalogue général

@ http://www.cnc.fr/idc
Sur Pier Paolo Pasolini :
Les Fioretti de Pier Paolo Pasolini d'Alain Bergala, 1997, 52'.
De Ludwig Trovato :
Klaus Rinke – Sculpture 1986, 26'.
Bill T. Jones, été 95 1995, 54'.
3004 P 2002, 48', cf. <i>Images de la culture</i> n° 22, p. 91.

Il était une fois... Tess.



travailler sur les rapports que les films entretiennent avec leur époque

Cofondateur du quotidien **Libération** qu'il a dirigé de 1973 à 2006, chroniqueur régulier de la vie politique et sociale à la télévision et à la radio, auteur de plusieurs ouvrages politiques... on connaît peut-être moins la passion de Serge July pour le cinéma. Depuis 2003, il dirige et coréalise une collection de documentaires sur le cinéma, produite par Folamour Productions et diffusée sur Arte et France 5. Chacun des numéros de **Il était une fois...**, consacré à un film qui a marqué l'histoire du cinéma, s'enracine dans son époque. Entretien réalisé par Martin Drouot.

Comment est née l'idée de cette collection ?

Serge July : C'est Marie Genin, fondatrice de Folamour Productions, qui a eu une idée à laquelle j'ai adhéré immédiatement : travailler sur les rapports que les films entretiennent avec leur époque, suivre en quelque sorte l'école historique des annales françaises. Car les films sont des documents exceptionnels pour parler d'une époque, et cela même quand ce sont des films en costume. Il y a l'idée d'un aller-retour constant entre l'époque et comment le film se fait, l'histoire singulière d'un réalisateur ou d'un scénariste. C'est ainsi que nous avons d'abord réalisé **Il était une fois... Tchao Pantin**, qui a été le pilote de la collection. D'emblée, France 5 s'est engagée sur ce concept. Arte souhaitait y participer, mais pour des films dont elle pouvait par ailleurs acquérir les droits de diffusion, puisqu'elle voulait diffuser le documentaire avec le film.

Comment choisissez-vous les films ?

S.J. : Tout d'abord, nous partons toujours de films que nous aimons. Il faut de l'empathie avec l'œuvre. Il y a deux collections en quelque sorte. La première, pour France 5, s'intéresse à des films relativement anciens, jusqu'au milieu des années 1970. Le choix se fait avec la chaîne. En général, les réalisateurs ont disparu ; le facteur déterminant est l'existence ou non d'archives. On voulait faire un documentaire sur un des films de Tati, ce sont les archives qui ont décidé, car il y avait des archives formidables sur **Mon oncle** [1958]. Pour les films plus récents comme **Tess** [1979], **Tchao Pantin** [1983] ou **Le**

Dernier Tango à Paris [1972], dont le producteur principal est Arte, il faut le réalisateur, et au moins un ou deux des acteurs principaux. Par exemple, j'ai eu la malchance de choisir **Manhattan** [1979], seul film dont Woody Allen ne veut pas parler. C'est un film qu'il veut détruire pour des raisons personnelles : il a même proposé à United Artists de détruire le négatif. Diane Keaton et ses collaborateurs ne feraient pas le documentaire contre lui. C'est pourtant un film magnifique, sur une période assez déterminée de l'histoire de New York.

Quel est votre rôle précisément dans cette collection ?

S.J. : Je la dirige avec Marie Genin ; je suis co-auteur de chacun des documentaires ; je fais le commentaire, un certain nombre d'interviews – pas toutes maintenant que la série se développe. Et nous faisons appel à des réalisateurs jeunes ou moins jeunes qui viennent principalement du documentaire (Fabrice Ferrari, Bruno Nuytten, Daniel Ablin...). Nous achevons actuellement cinq films pour France 5 : sur **Mon oncle** donc, **Lawrence d'Arabie** de David Lean [1962], **Les Parapluies de Cherbourg** de Jacques Demy [1964], **Certains l'aiment chaud** de Billy Wilder [1959] et **Jules et Jim** de François Truffaut [1962] ; et trois autres pour Arte : sur **Sailor et Lula** de David Lynch [1990], **Jackie Brown** de Quentin Tarantino [1997] et **Le Grand Bleu** de Luc Besson [1988]. Pour la saison 2009, sont en développement cinq autres films que nous choisirons parmi une douzaine de films déjà sélectionnés. **Il était une fois...** deviendra un rendez-vous régulier.

Vous partez à la recherche de ceux qui ont connu l'aventure du tournage. L'idée d'un regard rétrospectif était-elle importante ?

S.J. : Il y a en fait trois éléments. Il y a un regard récent de jeunes cinéastes par rapport à une œuvre ancienne, comme Christophe Honoré qui parle des **Parapluies de Cherbourg** ou Olivier Assayas de David Lean. Parfois, on fait appel au soutien de l'historien, regard très utile dans le cas d'un personnage comme Lawrence d'Arabie, pour expliquer le contexte de la région ou un personnage qui donne lieu à polémique. Parfois encore, c'est un historien du cinéma qui parle pour montrer par exemple comment, pour contourner le code Hays, Billy Wilder fut le spécialiste des ruses et des transgressions. Et puis enfin, troisième cas, nous interviewons des membres de l'entourage du cinéaste. Pour David Lean, les archives ne sont pas d'une grande richesse. On a donc interviewé sa dernière femme, qui n'a pas connu le tournage mais qui a connu par contre la restauration du film.

Plus le film est ancien, plus c'est compliqué, mais, en même temps, le regard de la longue période permet un regard historique plus distant, plus complet : **Lawrence d'Arabie**, par exemple, sort l'année où la Grande-Bretagne donne l'indépendance à de nombreuses ex-colonies. Si le point de départ du film est la vision positive de la colonisation à travers l'histoire d'un accoucheur du nationalisme arabe, au moment où celui-ci triomphe avec Nasser, le choix des scénaristes successifs raconte une tout autre histoire : le premier est un ex-communiste poursuivi par le maccarthysme, qui veut dénoncer l'impérialisme, et le second, le dramaturge Robert Bolt qui écrira le scénario définitif, est un pacifiste très engagé qui veut montrer l'effet corrompateur et destructeur de la guerre sur les individus, sur leur morale. Toutes les archives du vrai Lawrence ont été ouvertes aujourd'hui, elles n'étaient pas connues au moment de la conception du film.

Pour **Rome ville ouverte** [1944], par chance, on a de très bonnes archives, en particulier une leçon de cinéma à Houston en plusieurs sessions, très rare. Ces entretiens étaient connus de tous les *rosselliniens*, mais ils avaient disparus. Nous avons été très heureux de retrouver leur piste. Et il se trouve que tous les enfants de Rossellini font du cinéma. Que ce soit Isabella ou Renzo Rossellini, ils ont été très pertinents. Il y a aussi Vittorio Taviani à qui Roberto

histoires de cinéma

Rossellini avait remis la Palme d'or ; c'était une sorte de passage de témoin, le dernier geste de Rossellini avant de mourir. Par chance encore, l'assistant sur le tournage était toujours vivant. À l'époque, il était au Parti Communiste Italien, qui surveillait le tournage par son intermédiaire, car le Parti se méfiait de Rossellini...

Pourquoi ce titre générique de la collection qui évoque le conte ?

S.J. : Au-delà de la notion de conte, de récit, c'est sans doute la formule la plus "historicisante". C'est *il était une fois... en 1972, en 1944...* Il n'était pas tout le temps, il n'était pas toujours : c'est la vie de Roberto Rossellini à un moment très particulier, la fin de la guerre en Italie. Le fascisme s'effondre, et les nazis décident d'occuper la ville. Les habitants mesurent la différence entre le fascisme italien et le nazisme : d'un seul coup, c'est la terreur. **Rome ville ouverte** raconte cette courte période de neuf mois durant laquelle ils occupent la ville. Rossellini s'inspire de trois épisodes de résistance de l'époque. Même les gens qui avaient flirté avec le fascisme se révoltaient contre les nazis. Tous les documentaires sont centrés sur un film et non sur l'œuvre globale d'un cinéaste.

Dans chacun des films, les proches du cinéaste ou le cinéaste lui-même effeuillent leurs souvenirs et donnent à la série un parfum biographique. C'est le cas de Tess en particulier, que vous présentez comme une catharsis pour Roman Polanski...

S.J. : C'est vrai pour tous les films que nous traitons. C'est un moment clé de la vie des réalisateurs (François Truffaut, Jacques Demy, Jacques Tati, Bernardo Bertolucci...), un moment charnière dans leur œuvre. Pour **Tess**, cela se vérifie évidemment au carré, pour Polanski, pour le producteur Claude Berri, comme pour Nastassia Kinski. C'est Sharon Tate qui lit **Tess d'Uberville** de Thomas Hardy et a envie de jouer le rôle de Tess dans lequel elle se reconnaît. Quand elle part accoucher à Los Angeles, elle donne à Roman Polanski le roman à lire, c'est son dernier geste avant de mourir assassinée. Le film lui est dédié, et c'est le seul film de Roman Polanski qui soit dédié à quelqu'un. La deuxième chose, c'est que le cinéaste fuit les États-Unis où il vient d'être condamné pour viol. Un juge veut s'attaquer au satanisme à Hollywood et le condamne à quarante-deux jours de pénitencier, quarante-deux jours cauchemardesques. Quand il apprend que le juge envisage de l'y remettre pour quarante-deux jours supplémentaires, il décide de fuir, fuite qui est pour lui une tragédie, car, cela ne faisait aucun doute, il allait prendre la nationalité américaine, devenir un cinéaste américain. Il arrive donc à Paris et doit "se refaire". Ce n'était pas du tout évident de faire **Tess** à ce moment-là, c'était même la chose la plus compliquée à faire – un film dont le sujet est un viol. Cet épisode lui pourrit la vie : quand il va à Cannes présenter le projet, cent cinquante journalistes américains l'interrogent sur le fait d'être un violeur et d'avoir fui, pas sur le film. En outre, Roman Polanski et Nastassia Kinski

sortent tous les deux de prison et font un film sur l'enfermement.

Plus généralement, vous donnez à la collection la forme d'une enquête sur les raisons plus ou moins intimes de leur création.

S.J. : Il ne s'agit pas d'étaler la vie des artistes – il y a quantité de choses qu'on ne dit pas. Ce qui m'intéresse c'est comment leur vie fait le film, comment cela le surdétermine. **Le Dernier Tango à Paris**, par exemple, est un moment très particulier de la vie de Marlon Brando et de Bernardo Bertolucci. C'est le moment où Marlon Brando vient de finir **Le Parrain** de Francis Coppola et la Paramount ne sait pas comment sortir le film, pinaille sur le montage ; le temps passe, les bruits de couloir sont mauvais... Quand Marlon Brando signe avec Bertolucci, il est au creux de la vague, il a envie de faire quelque chose de fort. Bertolucci, quant à lui, sort de vingt ans de psychanalyse et sa femme vient de le quitter. Dans la scène où Brando parle devant le cadavre de sa femme, il parle en fait de sa propre jeunesse, il improvise sur son histoire personnelle. Ce n'est pas du tout le texte d'origine. C'est une sorte de cri déchirant à sa mère. Leur vie à un moment donné habite le film.

Techniquement, vous utilisez beaucoup le montage parallèle. Les versions des différents protagonistes se complètent. En revanche, vous n'utilisez jamais de confrontation.

S.J. : Je n'aime pas du tout la position du juge d'instruction. Mon but n'est pas de confronter des gens qui ne seraient pas d'accord. Et puis, les gens parlent moins quand ils sont avec quelqu'un d'autre. Dans le film sur **Certains l'aiment chaud**, on a réalisé une interview de deux chanteuses ensemble, elles étaient dans l'orchestre avec Marilyn Monroe. Mais c'est un cas particulier. Nous racontons une histoire avec sa part d'indétermination. Nous n'instruisons pas un procès, nous ne cherchons pas à établir à tout prix une vérité. Lorsqu'il y a plusieurs versions nous les donnons. Mais l'objet de la collection n'est pas d'instruire. Nous avons atteint notre objectif lorsque nous donnons envie de voir ou de revoir des films.

Propos recueillis par Martin Drouot, janvier 2008.

Voir au catalogue général

@ <http://www.cnc.fr/idc>

Il était une fois... Le Dernier Tango à Paris de Serge July et Bruno Nuytten, 2004, 52'.

Il était une fois... Tchao Pantin de Serge July et Fabrice Ferrari, 2003, 52'.



Il était une fois... Rome ville ouverte

2006, 52', couleur, documentaire

Conception : Serge July, Marie Genin.

Réalisation : Marie Genin.

Production : Folamour productions, TCM.

Participation : CNC, France 5, TSR, programme Média.

Serge July et Marie Genin retracent l'histoire de **Rome ville ouverte** (1945) à l'aide de nombreuses archives : interviews de Roberto Rossellini, de ses proches tel Federico Fellini, de son premier producteur Vittorio Mussolini. De nos jours, Isabella Rossellini évoque le souvenir de son père, tandis que le cinéaste Vittorio Taviani ou le critique Père Fantuzzi analysent cette œuvre charnière du cinéma.

En suivant les destins de personnages liés à un réseau de résistance, **Rome ville ouverte** offre à une Italie bafouée une image rédemtrice : la mort d'Anna Magnani tombant sous les tirs nazis devient le symbole d'un pays en lutte. Pourtant, Roberto Rossellini, comme l'explique le fils du Duce, vient de réaliser trois films de propagande. Toute une génération de cinéastes a fait ses armes sous le fascisme avant de le dénoncer. Isabella Rossellini décrit la méfiance de son père face à cette esthétique qui prône une beauté idéalisée : **Rome ville ouverte** s'éloigne de tout artifice, les acteurs sont non professionnels ou viennent du music-hall, et les Allemands sont interprétés par de vrais Allemands. Icône du film, Anna Magnani se rapproche du cinéaste au moment où celui-ci vient de perdre un enfant. Ce film bouleverse le monde entier, ainsi sera-t-elle supplantée par la plus grande star hollywoodienne de l'époque, Ingrid Bergman, qui écrit à Rossellini après l'avoir vu. **M. D.**



Il était une fois... Certains l'aiment chaud



Il était une fois... Tess

2007, 52', couleur, documentaire

Conception : Serge July, Marie Genin, Yann Le Gal.

Réalisation : Serge July, Daniel Ablin.

Production : Folamour productions, Arte France, TCM.

Participation : CNC, France 5, TSR, programme Média.

Serge July et Daniel Ablin reconstituent l'aventure de **Tess** près de trente ans après sa sortie en 1979. Adaptation du roman de Thomas Hardy, le film naît de la rencontre entre Roman Polanski et Claude Berri. Au fil des interviews des deux hommes, des acteurs Nastassia Kinski et Leigh Lawson, du compositeur Philippe Sarde, du chef costumier Anthony Powell, se dessine le portrait du metteur en scène au travail.

Tess raconte le destin tragique d'une jeune femme dans la société misogyne du XIX^e siècle. Violée par un cousin, vendue par ses parents, le personnage doit beaucoup à Nastassia Kinski, qui, alors délinquante, se reconnaît dans le rôle. Derrière la reconstitution historique, **Tess** est ancré dans les années 1970 : les robes d'Anthony Powell témoignent du retour vers la féminité alors en vogue, tandis que l'hymne au paysage est une réponse aux récentes catastrophes environnementales. Le film porte également les stigmates de l'enfance de Roman Polanski fuyant le nazisme dans la campagne polonaise. Le cinéaste vient d'être exilé des États-Unis suite à une affaire de mœurs et le film lui tient lieu de catharsis. Son investissement est tel qu'il refuse de couper le film au montage malgré les menaces de Claude Berri. La rupture entre le réalisateur et son producteur est consommée, ce qui n'empêchera pas le film, le plus cher du cinéma français à l'époque, de connaître le succès. *M. D.*

Il était une fois... Certains l'aiment chaud

2008, 52', couleur, documentaire

Conception : Serge July, Marie Genin, Auberi Edler.

Réalisation : Auberi Edler.

Production : Folamour, TCM.

Participation : CNC, France 5, TSR, YLE.

En suivant le fil des confessions d'Audrey Wilder et de Barbara Diamond, veuves du réalisateur et de son fidèle scénariste, **Il était une fois... Certains l'aiment chaud** se penche sur l'histoire d'un film culte, de son écriture jusqu'à sa sortie en 1959. Les anecdotes racontées par les acteurs encore en vie, Tony Curtis en particulier, ainsi que les photos et films d'archives donnent une image intime de Billy Wilder et de Marilyn Monroe.

À l'époque du code Hays et du maccarthysme, Billy Wilder propose un film audacieux sur les faux-semblants : les cercueils cachent des bouteilles de whisky et les femmes sont parfois des hommes travestis. Malgré le sous-texte homosexuel, le cinéaste ne dut couper au final que deux courtes scènes de son film. Le tournage de **Certains l'aiment chaud** fut toutefois difficile : si la présence de Marilyn Monroe a facilité la production, l'actrice, trois ans avant sa mort, est malade et sous l'influence vampirique de Paula Strasberg, prêtresse de l'Actors Studio, et d'Arthur Miller, qu'elle vient d'épouser. Il faut tout le talent de directeur d'acteur – et de psychologue – de Billy Wilder pour la conduire là où il veut. Plus tard, il vantera néanmoins le génie comique de l'actrice. Le film, considéré comme l'une des plus grandes comédies de tous les temps, cache ainsi la tragédie d'une star à bout de force, et sonne le glas d'un certain style hollywoodien. *M. D.*

Il était une fois... Les Parapluies de Cherbourg

2008, 52', couleur, documentaire

Conception et réalisation : Serge July, Marie Genin.

Production : Folamour, TCM.

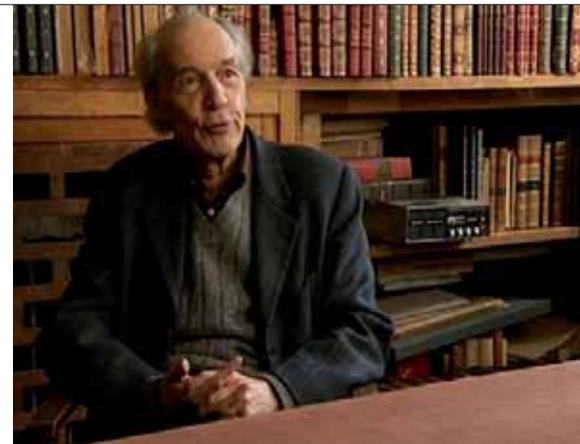
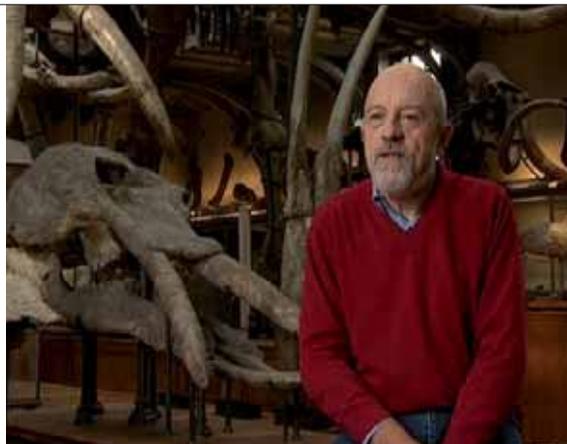
Participation : CNC, France 5, TSR, YLE.

Marie Genin et Serge July documentent la genèse des **Parapluies de Cherbourg** (1964) ; ils s'appuient pour cela sur des images d'archives où Jacques Demy explique ses intentions et sur des interviews récentes de ses collaborateurs et de ses proches tels Michel Legrand, Catherine Deneuve ou Agnès Varda. Leurs analyses, ainsi que celle de Christophe Honoré, grand admirateur du style Demy, tracent en creux le portrait d'un cinéaste à part.

Les Parapluies de Cherbourg entretiennent un rapport complexe avec leur époque : le film se fait reflet puisqu'il saisit finement l'absence de représentation de la guerre d'Algérie dans la société française. Comme le remarque l'historien Benjamin Stora, c'est par les cartons que Jacques Demy suggère ce non-dit. Mais le cinéaste impose aussi une vision peu en phase avec son temps : alors que la femme se libère, il raconte l'histoire d'une fille-mère "midinette" et demande à Catherine Deneuve de relever ses cheveux, défiant la mode de l'époque. Sa volonté de faire un film entièrement chanté fait fuir les producteurs jusqu'à la rencontre avec Mag Bodard. Devant la caméra de Marie Genin et Serge July, Michel Legrand rejoue au piano la découverte d'un style musical unique et nous invite au cœur du processus de création du film. Les souvenirs vifs d'Agnès Varda complètent l'image du cinéaste au travail et livrent quelques clés sur le mystère de son imaginaire. *M. D.*



Hitchcock et la Nouvelle Vague



d'où vient l'envie des choses ?

Les trois nouveaux films au catalogue, **Hitchcock et La Nouvelle Vague** de Jean-Jacques Bernard, **Raoul Coutard de Saigon à Hollywood** de Matthieu Serveau et **Godard, l'amour, la poésie** de Luc Lagier, chacun avec leurs singularités, ont pour horizon ou point de départ la Nouvelle Vague. Ils dessinent les mouvements centripètes et centrifuges qui l'ont fondée et l'ont sans cesse fait hésiter entre les deux inclinaisons du crépuscule.

Hitchcock et la Nouvelle Vague

2007, 57', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Jacques Bernard.

Production : Caimans productions.

Participation : CNC, Ciné cinéma.

Comme l'annonce la voix off du réalisateur Jean-Jacques Bernard, **Hitchcock et la Nouvelle Vague** est "l'histoire d'un discernement" ; ou comment, à l'aube des années 1950, ceux qui, quelques années plus tard allaient renouveler de fond en comble la pratique cinématographique, ont imposé Hitchcock comme un "auteur de cinéma" à une critique mondiale qui peinait jusque-là à reconnaître son importance.

Il aura fallu Rohmer et Chabrol, Truffaut et Rivette pour que Hitchcock accède au statut qui est aujourd'hui le sien. Même André Bazin, figure tutélaire des jeunes *turcs* des **Cahiers** jaunes, n'y vient que tardivement, tant est grand le rejet d'un cinéaste que l'on perçoit, au mieux comme un habile "fabricant de films à suspense", au pire comme un piètre metteur en scène – voir les citations tirées de l'**Écran français** ou du **Positif** de l'époque. De fait, **Hitchcock et la Nouvelle Vague** nous en apprend moins sur Hitchcock (dont les bandes-annonces des films fournissent d'utiles illustrations) que sur le milieu français de la critique de cinéma des années 1950, sur la rivalité des *hitchcocko-hawksiens* et des *mac mahoniens*, ou encore sur les audaces théoriques de Rivette, Rohmer, Chabrol et Truffaut : hormis ce dernier présent par le biais d'archives, tous apportent ici leur témoignage pour expliquer comment la défense d'Hitchcock leur a finalement permis de prendre leur essor. *M. C.*

Réalisé par le critique, producteur et scénariste Jean-Jacques Bernard, **Hitchcock et la Nouvelle Vague** avoue dès ses premières minutes que le titre peut paraître "colossal". Malgré cela, le film arrive à traiter son sujet : c'est-à-dire éclairer l'amour fou qu'il y eut entre les *jeunes Turcs* des **Cahiers du cinéma** et le cinéaste.

Cette relation n'était pas gagnée d'avance. Hitchcock était considéré, au mieux comme un habile faiseur, "un maître du suspense", au pire, on regardait ses films avec une indifférence teintée d'animosité car son cinéma ne traitait pas des *grands sujets* (la paix, l'engagement etc.). Au pays des "jardins symétriques" et du "discernement", des jeunes gens – des **Cahiers du cinéma** et de **Positif** – appuyés par des mentors tels qu'André Bazin ou Georges Sadoul, apportèrent au paysage moribond de la critique une fougue passionnée qui se cristallisa sur quelques cinéastes dont Hitchcock pour les **Cahiers**.

Le documentaire de Jean-Jacques Bernard se construit autour du souvenir de cette idylle, racontée par ceux qui l'ont vécue. On retrouve donc Chabrol en volubile riant, Rohmer mystérieux et appliqué, un Rivette timide et charmant, et encore Charles Bitsch et Luc Moullet ; le tout est ponctué d'extraits sonores des entretiens Hitchcock/Truffaut. Bernard ne regroupe pas cette ancienne bande à part, il préfère les filmer individuellement.

Un enregistreur sur bande magnétique, symbole du temps des grands entretiens des **Cahiers**, fait office de fil d'Ariane : chaque interviewé rebondit sur l'entretien de l'un de ses anciens comparses réalisé dans le cadre du documentaire. Ce fil se transforme en un rhizome où chacun entre par le milieu de la conversation de l'autre et ne cesse de concourir vers la même ligne de fuite : Hitchcock a libéré la critique de la tyrannie du grand sujet, il a poussé à

penser le rapport des corps dans l'espace, proposant ainsi à tout spectateur de sentir les possibles d'un devenir réalisateur. Hitchcock a éduqué les futurs metteurs en scène des **Cahiers**, il leur a fait saisir qu'il faut "être superficiel par profondeur" pour reprendre Nietzsche.

Pour Chabrol, les formes d'Hitchcock tendent vers "une volonté transcendante" ; pour Godard "les techniques d'Hitchcock ne sont pas des ficelles mais des colonnes d'architectures" ; pour Rivette c'est "un dramaturge cornélien", et pour Rohmer, "un maître de l'espace qui ne cessera de [l']influencer". Le film montre ce paradigme : Hitchcock et la Nouvelle Vague fut l'histoire d'une rencontre entre jeunes gens autour d'une figure qu'ils ont érigée, à juste titre, en monument, et la fin d'un territoire car à travers Hitchcock chacun des anciens critiques est parti vers son style comme sur une île. Cinquante ans plus tard, ce n'est plus la parole échangée sur Hitchcock qui les rassemble mais une parole écoutée à travers des bandes magnétiques. D'ailleurs, **Hitchcock et la Nouvelle Vague** s'ouvre sur les feuilles d'automne de **Mais qui a tué Harry ?**, nourrissant cette constante mélancolique impression d'un paradis perdu...

Les films d'Hitchcock indiquèrent à la Nouvelle Vague de porter tout leur effort sur l'image ; celle-ci n'étant pas pensée comme du *visuel*, au sens que lui donnait Daney, mais comme consubstantielle au régime esthétique de l'art, pour reprendre les propositions de Jacques Rancière, où l'image crée du dissensus – pour le dire plus simplement, elle crée "autre chose". C'est également le propos de Raoul Coutard, indispensable compagnon de route de la Nouvelle Vague.

Raoul Coutard de Saigon à Hollywood, de Matthieu Serveau, retrace l'itinéraire d'un chef opérateur légendaire devenu "filmeur en filmant". Le film



s'ouvre sur les voix de Costa-Gavras, Pierre Schoendoerffer et Jacques Perrin, qui introduisent leur collaborateur et ami. La suite consiste en un entretien avec Coutard, ponctué d'extraits de films et de photographies, où il conte la façon dont il est "entré dans le cinéma en mangeant une soupe chinoise". Comme dans son récent livre d'anecdotes¹, mais avec toute sa gouaille en plus, il raconte son parcours qui commença par un engagement militaire, puis un poste de photographe à l'Institut géographique national en Indochine où il rencontra le cinéaste de **La 317^{ème} section**. Chemin faisant, il croisa le producteur Georges De Beauregard qui n'avait qu'un seul secret : "Pour gagner de l'argent au cinéma, il faut faire de très bons films pour pas cher." Et Coutard se retrouva embarqué sur le tournage de **À bout de souffle**, où sa photographie révolutionna le cinéma ; avec Truffaut (**Tirez sur le pianiste**, **Jules et Jim**, **La Peau douce**) ; avec Demy (**Lola**) ; avec Costa-Gavras (**Z**, **L'Aveu**) ; et bien sûr Godard (**À bout de souffle**, **Pierrot le Fou**, **Le Mépris**, pour s'en tenir à trois titres). Son travail contribua à ce qu'Alain Bergala nomme "la modernité nécessaire". Pour Bergala, des auteurs comme Welles ou Resnais sont du côté de la "modernité conceptuelle" où toute une réflexion au préalable pousse leurs films à adopter des formes nouvelles. Alors que le travail visuel de Coutard répond aux appels d'une "modernité nécessaire", où c'est au moment du tournage que des formes s'improvisent, se déconstruisent pour se singulariser, permettant ainsi à cette fameuse fenêtre sur le monde qu'est le cinéma de s'ouvrir à tous vents.

Un cinéma à réinventer comme l'amour. Voici en substance la façon dont s'ouvre le documentaire **Godard, l'amour, la poésie**. Luc Lagier s'interroge sur la période flamboyante de l'œuvre d'un des pères ou/et éternel orphelin de la Nouvelle Vague. Cette période va de 1960 à 1965 et se confond avec le visage triste et beau de son actrice, Anna Karina. Lagier ne s'intéresse guère aux anecdotes, laissant Jean Douchet résumer l'histoire de ce couple mythique en quelques formules laconiques : "Ils se sont rencontrés, ils se sont aimés, ils se sont quittés." Décomposé en triptyque (**Godard avant Karina**, **Anna et La vie**, **après**), le documentaire questionne un des fameux aphorismes de Godard : "Au cinéma, il ne faut pas filmer *machin* ou *machine* mais ce qui se passe entre." Que se passait-il donc dans la vie de Godard lorsqu'il tourna **Le Petit**

Soldat, Le Mépris, Alphaville et Pierrot Le Fou ? Une histoire d'amour, une passion dévorante, l'évolution du regard d'un cinéaste, avec, en toile de fond, le désenchantement d'un cinéma qui ne cesse de clamer que "toute civilisation est mortelle". À sa façon, Godard a entretenu les interférences entre la vie et les films qui existaient déjà dans le cinéma des icônes de la Nouvelle Vague : Jean Renoir et ses actrices, Rossellini et Ingrid Bergman, etc. La voix d'Anna Karina parseme le récit et semble nous dire ce que Louis Skorecki a écrit : "Je ne suis pas revenu du pays Godard, ce pays de cocagne irritant et râpeux, tellement généreux qu'on s'y perd à tous les coups. Se perdre au cinéma, c'est la définition du cinéma. Se perdre chez Godard, c'est indispensable."² Il me semble qu'on ne peut être au plus près de La Nouvelle Vague qu'en la considérant comme un éternel amour... en fuite.

Raoul Coutard, de Saigon à Hollywood

2006, 58', couleur, documentaire
Réalisation : Matthieu Serveau.
Production : Yenta production.
Participation : CNC, Ciné Cinéma, Studio Canal, Procirep, Angoa.

De rares intervenants, tels Costa-Gavras ou Jacques Perrin, introduisent sur un mode hagiographique le témoignage de Raoul Coutard, célèbre chef-opérateur qui a accompagné la naissance de la Nouvelle Vague française, Godard et Truffaut en tête. Entrecoupée de nombreux extraits de films et d'images d'archives, la parole de Coutard, cadré en plan rapproché sur fond noir, est l'armature principale de cet exhaustif (auto-)portrait.

Des trois films tardifs que Raoul Coutard tourne en tant que réalisateur, on retiendra surtout aujourd'hui son attachement à la chose militaire. C'est en effet dans les derniers mois de l'Indochine française que le hasard s'est chargé de faire entrer le photographe Coutard en cinéma, aux côtés de Pierre Schoendoerffer pour qui il filmera plus tard **La 317^{ème} section** (1965) ou **Le Crabe-Tambour** (1977). C'est par son entremise qu'il rencontre Georges de Beauregard (producteur de **La Passe du diable**, du même Schoendoerffer en 1958) et que s'opère finalement la jonction avec les jeunes turcs de la Nouvelle Vague : Godard, pour qui il tourne 17 films, Truffaut (**Tirez sur le pianiste**, **Jules et Jim**, etc.), Demy (**Lola**). Peut-être aurait-on souhaité que Matthieu Serveau insiste davantage sur les bouleversements techniques et esthétiques qu'a accompagné l'opérateur. Toutefois, le commentaire de Coutard suffit à valoriser ce parcours biographique aussi plaisant que documenté. *M. C.*

Traversés par la même légère brise mélancolique, ces trois documentaires ont l'intelligence d'aborder la Nouvelle Vague par les bords, refusant ainsi la tentation du monument. Lui rendre hommage, ce n'est pas l'enfermer dans une définition, c'est croiser son regard en biais. Et pour les irréductibles réducteurs qui se demandent sans cesse ce que la Nouvelle Vague voulait dire, il faut leur répondre, en Rimbaud : elle voulait dire ce qu'elle voulait dire "dans tous les sens et littéralement" !

Florian Torrès

1. Raoul Coutard, **L'Impériale de Van Su – Comment je suis entré dans le cinéma en dégustant une soupe chinoise**, Ramsay Cinéma, 2007.

2. Louis Skorecki, **Dialogues avec Daney**, PUF, 2007.

Godard, l'amour, la poésie

2007, 53', couleur, documentaire
Réalisation : Luc Lagier.
Production : Point du Jour, Studio Canal, CinéCinéma.
Participation : CNC.

Retour sur les *années Karina* de Jean-Luc Godard : années mythiques ou mythifiées, couronnées par cinq films (d'**Une femme est une femme** à **Pierrot le Fou**, en omettant **Made in USA**) et l'un de ces couples dont le cinéma a le secret. Luc Lagier leur offre un éclairage biographique et amoureux, et relit l'essor de Godard à la lumière de ses relations avec Anna Karina, analyse filmique à l'appui.

Charles Bitsch, Jean-Paul Savignac, Raoul Coutard et Jean Douchet, proches et collaborateurs du *premier* Godard, sont convoqués pour nourrir une hypothèse, si ce n'est un fantasme : il serait possible d'assister à toutes les étapes d'une relation amoureuse à travers une filmographie. Naissance de l'amour dans **Le Petit Soldat**, euphorie d'**Une femme est une femme**, noirceur de **Vivre sa vie** après le deuil d'un enfant qui ne naîtra plus. Fuite en avant des **Carabiniers**, les ersatz et les duplications du **Mépris** (où Bardot rejouerait, perruque sur la tête et répliques en bouche, l'Anna Karina de la période **Vivre sa vie**), jusqu'à **Pierrot le Fou**, hommage ultime à un regard amoureux qui s'obstine à ne pas disparaître. Le parti-pris de Luc Lagier (que seul parmi les intervenants relativise Jean Douchet) pourrait paraître risqué : ce serait compter sans la finesse du montage et de l'analyse formelle, qui permet de contrecarrer l'anecdote pour mieux décrire les audaces godardiennes. *M. C.*



C'est vrai que cette image-là est forte et qu'elle risque de figer [à propos de son rôle dans La Maman et la Putain]... Par la suite, si on n'a pas le sens de l'exploitation de son image, ce qui est mon cas, on fait un autre chemin, il sera ce qu'il sera, et c'est comme pour le reste, on saura à la fin de la vie ce qui s'est passé. Françoise Lebrun.

c'est ce cinéma-là que j'ai envie de défendre

Cécile Vacheret travaille en tant que productrice et distributrice pour différentes sociétés. En parallèle, elle a créé Sedna Films en 2005 et produit des documentaires (Cf. **Images de la culture n°22 : Paul Vecchiali, en diagonales**) ou des courts-métrages, tel le remarquable **Entracte** de Yann Gonzalez (2007). Entretien réalisé par Martin Drouot, à propos du deuxième film d'Emmanuel Vernières produit par Cécile Vacheret : **Françoise Lebrun, les voies singulières**.

Comment est née la société Sedna Films ?

Cécile Vacheret : J'ai créé Sedna Films il y a trois ans pour le précédent film d'Emmanuel Vernières, **Paul Vecchiali, en diagonales**. Je connaissais bien Emmanuel, j'avais travaillé avec lui dans d'autres circonstances – lui comme attaché de presse et moi comme distributrice. Quand il m'a dit son envie de faire un film sur Vecchiali, j'ai dit oui tout de suite. Bruno Deloye de Cinécinéma nous a immédiatement suivis alors qu'Emmanuel Vernières n'avait fait qu'un court-métrage dix ans auparavant. C'est ce qui nous a donné l'impulsion de monter cette structure. Cela faisait un moment que je m'occupais de la production et de la distribution, mais ce n'est pas la même chose d'avoir sa propre société, cela permet de prendre des risques qu'on ne peut pas prendre pour les autres... Pour moi, il était important de faire ce film sur Paul Vecchiali, pour son cinéma, mais aussi politiquement. Derrière ce film, il y avait l'idée de transmettre son message sur le cinéma.

Françoise Lebrun et Paul Vecchiali sont des personnalités à part dans le cinéma français. Avez-vous la volonté de donner la parole à des artistes qui ne l'ont pas souvent ?

C.V. : C'est surtout ma famille de cinéma. C'est celle d'Emmanuel Vernières avant tout, mais c'est la mienne aussi. Je suis consciente que ce cinéma est à la marge, et j'aime toute sorte de cinéma, mais c'est ce cinéma-là que j'ai envie de défendre. La notion de transmission, d'héritage, était importante. Le danger, c'était de faire des films-hommages. Dans les deux cas, ce sont des artistes qui ont l'essentiel de leur carrière derrière eux. Ils ont immé-

diatement accepté l'idée d'un film sur eux, puis il y a eu une période de doute, car Paul Vecchiali comme Françoise Lebrun avaient conscience – et peur – de cet aspect-là. Cela s'est résolu quand ils ont vu les films finis, et qu'ils les ont aimés.

On sent dans les images une proximité du réalisateur avec ses modèles...

C.V. : Il se trouve que le film sur Françoise Lebrun s'est tourné sur une longue durée, en plusieurs étapes, et donc que l'image du film a été faite par plusieurs opérateurs. Au final, il y avait beaucoup d'images, mais celles qui sont restées, principalement, sont celles tournées par le réalisateur lui-même. Et c'est normal : il connaissait son sujet, il avait le juste point de vue. Une personne importante dans la fabrication du film a été la monteuse Andrée Daventure. On l'a choisie tous les deux avec Emmanuel, car en plus d'être une grande monteuse, c'est une grandeoureuse du cinéma, en particulier du cinéma de recherche. Elle aussi pensait que faire ces films était crucial.

Les deux films ont des styles différents. Alors que le film sur Paul Vecchiali est composé d'une seule interview et de nombreux extraits, celui sur Françoise Lebrun la montre essentiellement au travail. Avez-vous longuement discuté de ce choix formel avec le réalisateur ?

C.V. : Oui, on parle beaucoup du style du film. Quand il m'a dit qu'il voulait faire une interview de Paul Vecchiali, j'ai dit oui, très bien. Je le connaissais un peu et savais qu'il était passionnant à écouter. C'est d'ailleurs en faisant ce film

Françoise Lebrun, les voies singulières

2007, 53', couleur, documentaire
Réalisation : Emmanuel Vernières.
Production : Sedna Films.
Participation : CNC, Ciné cinéma, CR Pays-de-Loire.

Révoquée par le rôle de Veronika dans **La Maman et la Putain** de Jean Eustache (1973), Françoise Lebrun n'a cessé, depuis lors, de chercher les expériences artistiques hors des sentiers battus, que ce soit au cinéma, au théâtre ou à la radio. Emmanuel Vernières filme l'actrice au travail et recueille la parole de ses collaborateurs admiratifs, tels Marcial Di Fonzo Bo ou Vincent Dieutre, pour un portrait tout en sobriété.

Peu d'actrices peuvent se targuer d'un parcours aussi cohérent. De Marguerite Duras à Paul Vecchiali, la liste des noms donne la mesure de son exigence. C'est elle qui, fascinée par la présence sur scène de Marcial Di Fonzo Bo, provoque une rencontre avec le comédien et metteur en scène qui donnera naissance à la création de **Après tout**. Pour l'Atelier de création radiophonique de France Culture, elle lit en 2005 le **Projet Pauline** de Claudine Galea : intelligence des textes et curiosité d'une actrice qui prête sa voix au roman contemporain. Dieutre, pour qui elle a tourné **Fragments sur la grâce** (2006), dit d'elle qu'elle fuit la banalité et le neutre. Elle trouve naturellement en Vecchiali, cinéaste hors de tout système, un double : elle l'accompagne depuis **En haut des marches** (1983) jusqu'à **...Et tremble d'être heureux** (2007). Loin des codes et des modes, Françoise Lebrun ne se laisse guider que par la nécessité du désir d'un metteur en scène. *M. D.*

qu'Emmanuel s'est rapproché de Françoise Lebrun. Pour **Françoise Lebrun, les voies singulières**, il avait dès le début la volonté de montrer la comédienne au travail. Je l'ai encouragé à ce que, contrairement au film sur Vecchiali, il y ait des interventions extérieures afin de donner le portrait le plus complexe possible (Vincent Dieutre, Claudine Galea, Marcial Di Fonzo Bo...).

Le film débute par une évocation de La Maman et la Putain, mais n'en montre pas d'extraits. Pourquoi ?

C.V. : **La Maman et la Putain** [1973] est une découverte essentielle de jeunesse pour Emmanuel comme pour moi. Le film d'Eustache a beaucoup compté. Classiquement, on aurait voulu un ou deux extraits, notamment le monologue. On a essayé d'en avoir, sans succès, pendant un an. C'était un obstacle de production majeur. On a donc cherché dans les archives de l'INA, et on a utilisé les archives personnelles de Françoise Lebrun. La contrainte est devenue une force.

S'il n'y a pas d'extraits du film d'Eustache, il y a une citation sonore et des photos. Cela donne au film un statut iconique, comme un endroit interdit dont on n'aurait que l'envers. L'envers, c'est l'actrice qui poursuit ses voies singulières au cinéma, mais aussi au théâtre et à la radio ?

C.V. : Dès le départ, Emmanuel voulait faire un film sur sa fascination pour Françoise Lebrun aujourd'hui, pas sur **La Maman...** Cela voulait dire faire un film sur comment un rôle peut marquer une carrière, mais aussi aller au-delà. Le souhait du réalisateur était de sortir Françoise Lebrun de son image, de ce personnage. Ce qui a été un vrai problème en termes de production, car la plupart des gens s'attendaient à un film sur Françoise Lebrun comme interprète d'Eustache. C'est un débat qu'on a eu tout le temps, avec les autres et même entre nous. Quelle est la distance à prendre par rapport à ce rôle ?

Du fait de cette attente non comblée, la production de ce film a-t-elle été plus difficile que celle de Paul Vecchiali, en diagonales ?

C.V. : Oui. Autant la production du **Paul Vecchiali** s'est plutôt bien passée pour un premier documentaire et le premier film d'une société, autant celui-ci a été difficile à produire. Pour le précédent, on a eu l'aide de Cinécinéma, mais aussi celles du COSIP au CNC et de la Région PACA. Pour **Françoise Lebrun**, l'idée était d'avoir le même type de production. On avait donc déjà le préachat de Cinécinéma, et on a obtenu l'aide de la région Pays-de-la-Loire. Par contre, on n'a pas eu le COSIP, qui a considéré que ce projet déjà écrit autour du langage, de la radio, du théâtre... n'était pas le bon pour cette comédienne. Ce manque a été un problème important. Beaucoup de producteurs se seraient sans doute dit : on n'a pas le COSIP, on ne fait pas le film. J'ai essayé de compenser tant bien que mal. Les archives de l'INA étaient chères, mais en dehors de ça, les producteurs et les ayants droit ont été assez

compréhensifs pour les extraits. Jacques Le Glou, producteur de Paul Vecchiali, a été d'une aide précieuse. On a donc tourné et monté dans la plus petite économie possible. Le fait que le film soit acheté par le CNC pour le catalogue **Images de la culture** compense aussi l'argent dépensé qu'on n'avait pas.

Avez-vous pensé à donner une autre vie à ces films ? Les imaginez-vous en bonus de DVD par exemple ?

C.V. : Cela a failli se faire pour le film sur Vecchiali, mais on n'a pas réussi à se mettre d'accord. Ce sont des films à part entière, sur lesquels on passe beaucoup de temps. Un bonus DVD peut être très bien, ce n'est pas la question, mais je ne voulais pas que le film soit un bonus perdu parmi tant d'autres. Par contre, les sortir dans une collection de portraits, volontiers ! Emmanuel Vernières fait également des bonus DVD, et ce n'est pas du tout la même démarche que quand il fait ses documentaires.

Quels sont vos nouveaux projets ? Seriez-vous tentée par d'autres documentaires sur le cinéma ?

C.V. : Je trouve cela formidable de faire des films sur les cinéastes et j'en referai. Pour l'instant, Emmanuel a envie de passer à autre chose, sortir un peu de cette famille. Quant à moi, je viens de finir en tant que productrice exécutive le prochain moyen-métrage de Yann Gonzalez, un court-métrage de Julien Donada et un documentaire sur la transmission culinaire. J'ai deux autres documentaires en cours de financement, des films très personnels, et plusieurs autres films en développement. Mais je m'occupe de peu de films à la fois, parce que je passe beaucoup de temps avec chaque réalisateur et que je laisse beaucoup de temps au montage : je ne lâche pas tant que je ne trouve pas ça bien. Cela veut dire que je dois vraiment avoir un coup de cœur pour produire un film. J'essaie de faire les films qui me paraissent essentiels. Je n'ai pas vraiment de ligne éditoriale, mais j'aime voir une cohérence *a posteriori*. Par exemple, le monologue d'**Entracte**, lorsque le film a été présenté au Festival de Clermont-Ferrand cette année, a été comparé à celui de Françoise Lebrun dans **La Maman et la Putain**. Or, avec **Françoise Lebrun, les voies singulières**, ce sont les deux films que j'ai produits en 2007 !

Propos recueillis par Martin Drouot, mars 2008.

Voir au catalogue général

@ <http://www.cnc.fr/idc>

Pour les portraits d'actrices, voir un nouveau film au catalogue :

Dominique Laffin, portrait d'une enfant pas sage de Laurent Perrin, 2007, 52'.

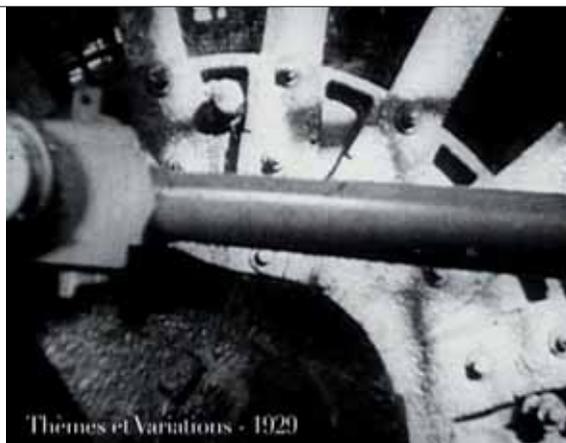


Faire des images, chercher, naître au moment d'une invention qui ne sait pas encore qu'elle deviendra un art. De suite, se pose le fait de reconnaître, de saisir le temps qui lui appartient. Aller chercher des images dans le réel du monde, saisir leur mouvement, composer, élaborer, construire, ce qui les constitue, ce qui les relie. Les images interrogent, le cinéma questionne. Les uns verront dans le cinéma une simple distraction spectaculaire, qu'importe l'esprit même du cinéma, si l'histoire est jolie, les clichés agréables, les artistes intéressants. Que le film soit gai, dramatique, composé de tableaux habiles et chatoyants, le plaisir ressenti sera pour eux la seule vérité. D'autres, verront dans le cinéma un simple élément de culture. Presque tous jugeront le cinéma dans son application et non dans son esprit. Or, le cinéma n'a-t-il pas le droit d'être jugé en lui-même, et pour lui-même ?

Le cinéma est un art nouveau, une forme d'expression inédite, absolument étrangère aux formes d'expression anciennes. Celles-ci, en s'introduisant dans sa technique, ont retardé son développement spirituel sans rien lui apporter. L'habitude a entraîné le public à penser que le cinéma devait, pour exister, emprunter au théâtre ses décors et ses faits précis, avec un exposé, un dénouement, une fin. A la littérature imaginative ou aventureuse, une affabulation, au jeu des interprètes, son principal attrait.

Dès lors, dans le domaine intellectuel, le cinéma était classé. Il devenait un moyen nouveau, offert à la littérature romanesque ou dramatique de s'exprimer. Pour le cinéma, qui est lumière mouvante, changeante, combinée, la lumière vraie et mobile seule, peut être son propre décor.

Germaine Dulac.



Germaine Dulac, questions de cinéma

2006, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Anne Imbert.

Production : Fas production, France 3 Alsace, CinéCinéma, RTV.

Participation : Amiens Métropole.

Née peu avant le cinématographe, Germaine Dulac contribua, à travers plus de trente films et d'importants écrits théoriques, à son développement esthétique. Anne Imbert s'appuie sur de nombreux extraits, de **La Souriante Madame Beudet** (1925) à **L'Invitation au voyage** (1927), de **Thèmes et Variations** (1929) à **Arabesque** (1929), entrecoupés de citations, pour décrire l'apport d'une figure parfois oubliée.

La Coquille et le Clergyman (1927), son film le plus connu, est emblématique de la carrière de Germaine Dulac : pour l'accueil pour le moins houleux qu'il a reçu lors de sa première projection au Studio des Ursulines ; pour sa collaboration avec Antonin Artaud, qui démontre le voisinage de Dulac avec les avant-gardes artistiques de l'époque ; mais surtout, pour l'échec revendiqué de leur collaboration, Dulac tirant vers l'image ce qu'Artaud entendait faire valoir comme matière textuelle. Mais Dulac, amoureuse du cinéma en tant qu'art cinétique plus que narratif, séduite par les films scientifiques de Jean Painlevé qu'elle voit comme une manifestation aboutie des possibilités de son médium, se méfie du texte (ou plutôt, de l'histoire) comme elle se méfiait du parlant, qu'elle renvoie à une préhistoire théâtrale du cinéma. Cette tendance s'illustre dans l'idée de "cinégraphie", où s'énonce le fantasme d'un cinéma pur, musical et graphique, d'un cinéma en noir et blanc, forcément muet. M. C.



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Dans ce portrait de Germaine Dulac, les questions exigeantes quant au rôle du cinéma, qui ont constamment guidé la cinéaste pionnière, sont aussi celles de la réalisatrice Anne Imbert. Loin de l'exercice biographique traditionnel, son film se révèle en premier lieu par sa facture exceptionnelle, tout comme par le commentaire très réfléchi qui prolonge les interrogations et les théories de Germaine Dulac. Leurs propos se font écho, et l'on devine que ces deux cinéastes appartiennent à la même communauté de pensée. Le film d'Anne Imbert, par le soin particulier qu'elle porte à chacune de ses images et au commentaire qui les accompagne, s'affirme comme une véritable œuvre de cinéma. C'est tout naturellement qu'elle mêle son propre travail de réalisation, les images d'archives et les extraits des films de Germaine Dulac et de Jean Painlevé, sans que cela paraisse incongru. On est au contraire saisi par la fluidité de l'expression, qui nous rappelle que cette nécessité d'un cinéma au service de l'art et de la pensée, préconisée par Germaine Dulac sa vie durant, demeure bien entendu d'actualité.

"Ce que nous voulons combattre, c'est le factice. Ce que nous recherchons, c'est le réel", écrit la réalisatrice de **La Coquille et le Clergyman**. C'est bien cette quête d'un cinéma idéal appliqué à approcher le réel que nous retrouvons dans ces *questions de cinéma* soulevées par Anne Imbert.

Renaud Lagrave (Médiathèque Jacques Brel de Sainte-Geneviève-des-Bois).

la voix de guitry

Guitry est un des cinéastes les plus sous-estimés du cinéma français, même si les cinéastes de la Nouvelle Vague, Truffaut en tête, ont œuvré à le faire apprécier et que leur travail a porté ses fruits. Cela étant, on est loin aujourd'hui de reconnaître la force qui est la sienne : "cinéma bavard et futile", "théâtre filmé", tels sont les plus grands reproches qui lui sont adressés.

La grande qualité du film que Serge Le Péron consacre à cet auteur est là : il affronte la critique, et, au-delà de l'admiration que l'on sent au moindre de ses plans, donne par des extraits bien choisis la possibilité de se faire soi-même une idée. Dans la grande tradition du documentaire de cinéma qui joue la carte mimétique pour évoquer un auteur, Le Péron met ses pas dans ceux de Guitry et nous dote d'un mentor dont la voix de commentaire guide le visionnement. Pour cela, il choisit un acteur qui, si ce n'est ressemble, en tous cas évoque Guitry jeune : Guillaume Gallienne. Le premier champ-contre champ entre le Maître et notre guide se fait sur un regard que le montage permet d'échanger entre deux hommes que cinquante ans séparent : même rondeur de visage, même distinction, et une diction modelée par la Comédie-Française, dont Gallienne est sociétaire, qui ne rompt pas le charme. Car il s'agit bien de cela : si l'on n'est pas repoussé par Guitry, on cède à l'enchantement de sa séduction et, sur ce point, zéloteurs et contempteurs sont aussi passionnés.

Le paradoxe mérite que l'on s'y arrête : il tient probablement au ressort même de la fascination qu'exerce Guitry, et dont témoigne Bruno Podalydès dans le film de Le Péron. C'est presque avec gêne, tant le plaisir est intime, que le jeune cinéaste évoque l'envoûtement provoqué par la voix de Guitry, sa mélodie et son rythme. Il avoue ce que tout admirateur de Guitry connaît, ce délice à reprendre à son compte cette diction, ce tempo, une fois la projection terminée. Car le charme exercé par les films de Guitry est avant tout fondé sur une indéfectible foi dans la puissance séductrice du verbe. La voix chaude et vibrante du Maître joue un rôle important pour mettre en valeur la virtuosité verbale qui provoque la jubilation du spectateur, quand elle ne l'irrite pas. On tentera ici une hypothèse : si la pyrotechnie verbale de Guitry repousse, c'est peut-être parce qu'elle apparaît à certains comme profondément indécente. Guitry joue avec la langue française comme nous le faisons dans l'intimité et cette délectation visible montre bien qu'il s'agit d'une jouissance apparentée aux plaisirs du sexe.

Pour amadouer le spectateur, Le Péron met en place, dès le début du film, une séquence sur ces génériques parlés qu'affectionnait tant le cinéaste. Ce faisant, il prépare l'idée que ces jeux de langage ne relèvent pas du *théâtre filmé* mais bien du cinéma.

Dans ses génériques, Guitry aimait à convoquer un par un ses collaborateurs de création, avec le plaisir d'un maître de maison qui accueille ses invités. Pour le spectateur, il ménage un autre plaisir, celui de la toute puissance du verbe : l'énoncé du nom fait

apparaître la personne, le comédien, le chef opérateur, le producteur etc. En outre, Guitry ne résiste jamais au plaisir d'un (mauvais) jeu de mots : pour inviter son collaborateur Gire à se présenter devant nous, il le fait arriver en hélicoptère, que l'on appelait aussi à l'époque un autogyre. Le jeu de mot qui entraîne l'image est fastidieux à rapporter par écrit, preuve qu'il est bien fondé sur la puissance du visuel : "Je lui avais dit, venez en auto, Gire!" Le fait de voir débarquer Gire d'un hélicoptère provoque un plaisir enfantin chez le spectateur : il l'a fait ! Il a osé demander la location d'un hélico à sa production juste pour ce plan, pour rendre cinématographique un jeu verbal ! Merci Guitry de nous rendre notre âme d'enfant, de nous faire croire à la toute-puissance de la pensée magique, fût-ce au prix d'un bavardage futile.

Du coup, la suite du film de Le Péron joue plus facilement sur la question du théâtre filmé, d'abord en faisant lire des textes où Guitry clame la supériorité du théâtre et en montrant par des extraits à quel point l'œuvre dément ces propos théoriques, puis en donnant à constater la puissance cinématographique du réalisateur. À cet égard, on saluera le passage sur **Ceux de chez nous**, documentaire prémonitoire où Guitry, en 1915, utilise la force du cinéma pour recueillir et conserver des images des grands artistes de son époque (Renoir, Anatole France, Camille Saint Saëns...). On regrettera juste que le commentaire n'ait pas salué l'élégance cinématographique de Guitry : lorsqu'il filme Sarah Bernhardt qui venait d'être amputée de la jambe, Guitry cadre juste au-dessus, pour laisser à cette séductrice toute sa *présence* de comédienne. Seul un cinéaste lucide sur son art pouvait à ce point être conscient de ses possibilités.

Alors, bien sûr, il y a les accusations de misogynie et celles portées contre Guitry qui a continué de travailler pendant l'Occupation allemande. Le Péron ne les élude pas ; il fait aussi état du non-lieu qui a lavé Guitry de cette dernière inculpation en 1947. Il donne également à voir des plans où la caméra aime les actrices filmées et sur lesquels la voix de Guitry débite les phrases condescendantes du machisme banal... Bref, Le Péron fait face à la complexité du personnage.

Du coup, cela lui permet aussi de nous proposer de découvrir comment Guitry, en assujettissant sa mise en scène à la parole, mettait "le plaisir au premier", comme le dit le jeune Truffaut filmé dans un entretien téléphonique. Et cette séduction-là, on peut la refuser... ou pas.

Carole Desbarats

Voir au catalogue général

@ <http://www.cnc.fr/idc>

Sur Sacha Guitry dans la collection **Encyclopédie audiovisuelle du cinéma**, de Claude-Jean Philippe :

Michel Simon ou l'Innocence du diable, 1978, 27'.

Sacha Guitry ou la Part de vérité, 1979, 25'.



Sacha Guitry et le cinéma

2007, 54', couleur, documentaire

Réalisation : Serge Le Péron.

Production : Les Films du Worso, Gaumont.

Participation : CNC, France 3, Ciné cinéma, Prociprep, Angoa-Agicoa.

Serge Le Péron retrace la relation complexe de Sacha Guitry au cinéma par un artifice que n'aurait pas renié le réalisateur du **Roman d'un tricheur** (1936) : un double, Guillaume Gallienne (sociétaire de la Comédie-Française), regarde des extraits des films du cinéaste, lit ses lettres, fouille dans les archives, interroge le réalisateur Bruno Podalydès. Serge Le Péron livre ainsi un hommage ludique au cinéaste célébré par les cinémathèques.

D'abord réticent au cinéma, Sacha Guitry y trouve pourtant une possibilité unique d'enregistrement : dans son premier film **Ceux de chez nous** (1915), il filme Sarah Bernhardt ou Auguste Rodin - aujourd'hui des images rares sur ces artistes. Avec l'arrivée du parlant, il invente un style qui lui est propre. C'est la voix du metteur en scène qui dirige les images et fait apparaître, comme par magie, les musiciens dans **Je l'ai été trois fois** (1952). Il y a du Méliès chez Guitry, note Bruno Podalydès. Si le cinéma est pour lui un terrain de jeu, il lui permet aussi de transmettre son amour des acteurs, et plus encore des actrices - il en épouse pas moins de cinq. Pour avoir tourné pendant l'Occupation, Guitry est placé au camp de Drancy en août 1944. Réhabilité, il se lance dans une série de films historiques, notamment **Si Versailles m'était conté** (1953), son plus grand succès. Sa relecture ironique et anti-républicaine de l'Histoire ne sera pas du goût de tous. *M. D.*



Larry Clark, *Great American Rebel*



great american symptom

Notes sur le film **Larry Clark, Great American Rebel** d'Éric Dahan, par Sylvain Maestraggi.

Larry Clark s'est fait connaître en 1971 avec la publication de **Tulsa**, son premier livre de photographies, chez Lustrum Press, la maison d'édition du photographe Ralph Gibson. Ce livre rassemble des images prises à Tulsa (Oklahoma), sa ville natale, au début des années 1960 dans le cercle de ses amis : un groupe d'adolescents repliés sur eux-mêmes s'adonnant à la drogue, jouant avec des armes à feu, s'exposant nus sans pudeur. Larry Clark considère ce livre, sorti à un moment où le sexe et la drogue s'étaient libéralisés dans la jeunesse américaine, comme un document archéologique annonçant à la fois l'émancipation et le désenchantement qui suivit. En 1983, toujours chez Lustrum Press, il publie **Teenage Lust**, un livre composé d'images prises à la fin des années 1970 parmi les jeunes de la 42^e rue de New York, à l'époque quartier chaud livré à la prostitution et à la drogue. Les scènes sexuelles sont accentuées et les images sont accompagnées de documents tirés de sa propre biographie : photos d'enfance et de famille.

Le travail photographique de Larry Clark a émergé à un moment de grande effervescence dans la photographie américaine. Son approche autobiographique sans tabous ne peut manquer d'évoquer **The Ballad of Sexual Dependency** de Nan Goldin (qui ne sera montrée qu'en 1986). À la fin des années 1950, le livre **The Americans** (1958) de Robert Frank (préfacé par Jack Kerouac), ainsi que le **New York** (1956) de William Klein bouleversent les codes de la représentation photographique : errance au-delà des frontières sociales chez Robert Frank, transgression de la technique chez William Klein. En 1967 a lieu au MoMA l'exposition **New Documents**, dans laquelle Lee Friedlander, Gary Winogrand et Diane Arbus redéfinissent l'espace public américain. La photographie devient également pour les artistes un moyen de documenter leurs performances et les actions réalisées hors de la galerie. S'il a fréquenté cette avant-garde, Larry Clark se situe plus volontiers dans la tradition du photojournalisme. Son modèle reste William Eugene

Smith, photographe du magazine **Life** et maître du *photo essay*, reportage de longue durée au cours duquel le photographe s'immerge dans un contexte pour en tirer une histoire et des personnages. W. E. Smith, qui a couvert la Seconde Guerre mondiale dans l'océan Pacifique, a laissé dans l'histoire de la photographie un certain nombre de reportages célèbres dont **Le Médecin de campagne** (1948) ou la dénonciation de l'empoisonnement au mercure du village japonais de Minamata (1971-1974). Au fondement de sa démarche, il y a un engagement à dévoiler la vérité et une ambition narrative que l'on retrouve chez Larry Clark.

the insider

L'enquête sur l'adolescence commencée en photographie avec **Tulsa** et **Teenage Lust**, Larry Clark la poursuit à partir des années 1990 dans une série de films, principalement : **Kids** (1995), **Bully** (2001), **Ken Park** (2002) et **Wassup Rockers** (2006). Pour gagner la confiance des nouvelles générations, Larry Clark apprend le skate à cinquante ans et fréquente les bandes de skateurs de New York. Il s'imprègne de leurs histoires et choisit parmi eux les acteurs de **Kids**, son premier film, dont il confie le scénario à Harmony Korine alors âgé de 22 ans. Dans **Larry Clark, Great American Rebel** d'Éric Dahan, Larry Clark est défini comme un *insider* (un *initié*) : quelqu'un qui montre de l'intérieur une réalité cachée. Lui-même se présente comme un *anthropologue visuel* en lutte contre l'hypocrisie de la société américaine. À travers ses films, il entend non seulement montrer de manière réaliste le mode de vie des jeunes, traitant de front leur langage, leur sexualité, l'usage de la drogue, mais aussi révéler l'évolution de la société, le sort qu'elle leur réserve, la brutalité ou l'absence des parents, l'inceste et la destruction de la famille. Si les images de Larry Clark, bien que maîtrisées, ne sont pas d'une grande originalité formelle, pour lui, repousser les limites de la photographie et du cinéma signifie avant toute chose exposer ce qui est tabou.

Trois cinéastes, Larry Clark, John Waters et Jonathan Caouette, à travers trois (auto)-portraits qui leurs sont consacrés, livrent des instantanés dramatiques ou cyniques sur les marges de la société américaine aujourd'hui.



pour faire autre chose
que des clichés de bébés.



Tout était tabou, on ne parlait ni
d'alcoolisme, ni de toxicomanie,



Les Etats-Unis c'était un pays de mamans
confectionnant des tartes aux pommes,

Dès l'époque de **Tulsa**, Larry Clark désirait faire des films. La composition de ses photographies, l'espace, les regards, le montage des images au sein du livre évoquaient déjà le cinéma (quelques plans réalisés en 16 mm ne seront jamais montés). Coïncidence, Tulsa est la ville où Francis Ford Coppola a tourné ses principaux films sur l'adolescence : **Outsiders** (1983) et **Rusty James** (1984). Dans le cinéma américain des années 1970-1980 (période d'élaboration des livres de Larry Clark), la représentation de la jeunesse était marquée par la nostalgie de la fin des années 1950. Que ce soit dans les films de Coppola ou dans **American Graffiti** (1973) de George Lucas, la vision de l'adolescence restait assez stéréotypée : bandes rivales, virées en voitures, flirt avec les filles. Il faut remonter justement aux années 1950-1960, avec **La Fureur de vivre** (1955) de Nicholas Ray et surtout le magnifique **La Fièvre dans le sang** (1961) d'Elia Kazan, pour trouver exposés la complexité et le malaise de l'adolescence : naissance du désir, conflit avec les adultes, perte de l'innocence, rites de passages... Si les films de Larry Clark témoignent d'une réalité qui n'était que partiellement évoquée (voire occultée) par ses aînés des années 1970, le cinéma américain des années 1950 – tout particulièrement le film de Kazan – n'avait pas besoin de montrer le sexe pour poser de manière explicite les contradictions que suscite le désir. En ce sens la conquête du *voir* chez Larry Clark n'est pas à l'abri d'une certaine ambivalence entre sincérité naïve et voyeurisme. Surtout lorsque *voir* est présenté comme une valeur artistique en soi, comme on l'entend dire dans le documentaire d'Éric Dahan.

Une partie du documentaire tourne autour de l'exposition monographique **Punk Picasso** réalisée à la galerie Luhring Augustine en 2003 à New York. Il suffit d'observer ce qui est accroché aux murs et d'écouter les commentaires de Ralph Gibson et de Larry Clark lui-même pour deviner que cette exposition n'a pas grand sens. Mais pourquoi Larry Clark a-t-il besoin de se situer dans le champ de l'art ? En tant que cinéaste indépendant, le problème de Larry Clark est avant tout de légitimer son travail et de lui assurer un mode de diffusion hors d'une industrie du cinéma qui ne peut que rejeter ses tentatives les plus hardies (**Ken Park** est interdit en Australie, interdit aux moins de 18 ans en France, et n'a jamais été diffusé aux USA). Que Larry Clark soit constamment en train de rappeler la valeur artistique de ses films et leur "honnêteté émotionnelle" ou qu'il

affirme que la culture du skate qu'il documente sauve les jeunes de la perte (ces films, à l'exception du dernier, disent le contraire) montre la fragilité de sa démarche. Comment se distinguer de la pornographie ambiante, hard, chic ou publicitaire ? Comment ne pas passer pour un vieux toxico libidineux ? Comment se distinguer de ceux qui, comme Gus Van Sant, s'inspirent de son œuvre ? Dans le contexte actuel, les films de Larry Clark sont autant menacés par le scandale que par la récupération et la banalisation. Lui-même le dit : "Tout art est récupéré et corrompu par la publicité et le marché." Il est à ce propos révélateur que le surnom de *great american rebel* lui soit donné par un jeune agent de comédiens qui compte bien faire du profit grâce à ses films. Contre le discours moral et esthétique élaboré par Larry Clark pour se protéger, le film d'Éric Dahan a l'avantage de maintenir l'ambiguïté fondamentale du personnage, car il est important que jamais ces images ne tombent dans l'évidence.

america eats its young

Le point fort de **Ken Park** était de montrer comment la jeunesse est transformée en objet de désir (autant dire de consommation) par la société américaine. Il suffit de se souvenir de Britney Spears chantant "Oups je l'ai encore fait" tout en proclamant à la presse qu'elle est encore vierge, pour saisir le genre de double message que l'industrie du divertissement fait subir à son public (étrangement, le parcours de la chanteuse ressemble à celui des personnages de Larry Clark : la vierge sexy est devenue une jeune mère célibataire toxicomane). Dans **Ken Park**, un père encore jeune, chauve et alcoolique, carrure d'ancien footballeur, obsédé par la musculation, martyrise son fils et tente de le violer parce qu'il est en manque d'amour ; une mère de trente ans, ex-reine du lycée, couche avec le petit ami de sa fille, dans une chambre décorée par les photos de sa propre adolescence. Pervertis par l'érotisation de la jeunesse, les parents dévorent leurs enfants.

Le problème, c'est que Larry Clark, tout en exposant cela, contribue de manière complaisante et provocatrice à cette érotisation. À la fin de **Ken Park**, trois jeunes se retrouvent pour faire l'amour ensemble dans une ambiance idyllique, comme pour se consoler des sévices qu'ils ont subis. Cette scène résonne de manière inquiétante avec le final

de **Kids**. Dans **Kids**, un adolescent couche avec des vierges pour éviter les maladies sexuelles, mais, sans le savoir, leur transmet le sida. Dans le dernier plan, alors qu'il vient de déflorer une nouvelle fille, on l'entend dire en voix off comme pour se justifier : "J'aime baiser, retirez-moi ça et je n'ai plus rien." Dans ces deux séquences, Larry Clark semble se servir du sexe pour gagner la complicité du jeune public et affirmer son refus de la société des adultes. L'adolescence est présentée de manière contradictoire comme le moment le plus désirable et le plus cruel de l'existence. Désirable, elle l'est parce qu'elle est l'âge où tous les désirs semblent possibles. Cruelle, elle trouve dans le sexe et la défonce sa seule rédemption. À partir de là, le malentendu serait de croire que les films de Larry Clark représentent une forme de révolte ou de contre-culture. Au contraire, ce qu'ils donnent à voir, ce sont les victimes de la culture dominante.

Qu'est-ce que l'adolescence pour Larry Clark ? L'image d'ouverture de **Kids** qui semble se répéter de film en film : deux jeunes qui baisent dans une chambre d'enfant remplie de peluches ? Elle apparaît plutôt comme un moment d'impuissance qui se traduit dans le conformisme et la violence. Dans **Bully**, le personnage principal humilié son ami d'enfance pour échapper à l'angoisse que font peser sur lui son désir homosexuel et la carrière médiocre à laquelle son père le destine. Pour s'en débarrasser les autres personnages décident de l'assassiner. Dans **Kids**, une bande de skateurs tabasse un passant uniquement parce qu'il a bousculé l'un d'eux. Le sexe même est une manière de s'affirmer et un mode de discrimination : dans **Bully**, un personnage avoue ne pas pouvoir sortir avec des filles parce qu'il est obèse ; dans **Kids**, les plus grands tourmentent les plus jeunes en leur demandant déjà comment ils aiment baiser, et l'un des personnages viole une fille inconsciente parce qu'il envie les frasques de son camarade. Incompris, maltraités ou délaissés par leurs parents, assaillis par des chansons machistes et les films pornos, menacés par le sida, tentés par la défonce et l'argent facile de la prostitution, ces adolescents qui ne trouvent nulle part la pureté à laquelle ils aspirent sont tour à tour victimes et bourreaux. Si ce n'était le regard qui glisse parfois sur une cuisse ou le sensationnalisme des scènes de sexe, la pose nihiliste punk et la recherche de complicité avec le jeune public, les films de Larry Clark seraient des témoignages parfaits pour la protection des droits de l'enfance.

skating in usa

Il faut attendre **Wassup Rockers**, dix ans après **Kids**, pour que Larry Clark laisse enfin tomber ce sensationnalisme et la volonté d'enfoncer les limites du représentable. Le sexe, présent mais discret, retrouve alors sa juste place et le film offre une vision plus ouverte de l'existence. Pour la première fois, on y voit véritablement décrit le style de vie d'une communauté d'adolescents : un groupe de jeunes d'origines salvadorienne et guatémaltèque vivant dans le ghetto de Los Angeles, unis par le sort et l'amitié, défendant leur identité à travers la musique, le skate et les fringues. Plutôt que de recomposer une réalité dans un style documentaire, Larry Clark semble prendre distance avec son sujet pour enfin regarder ce qu'il a sous les yeux. Il n'est plus face à des acteurs incarnant des personnages, mais face à des individus rencontrés lors d'un reportage dont il respecte l'altérité et la spontanéité, sans essayer de les mettre à nu. En suivant ces adolescents, Larry Clark esquisse également un portrait de Los Angeles avec ses frontières et ses réseaux sociaux : le ghetto (South Central) séparé des beaux quartiers (Beverly Hills) par plusieurs lignes de bus, la tension entre Latinos et Afro-américains dans le ghetto, l'exclusion des jeunes du ghetto par la police des beaux quartiers, l'espace fragmenté et sécuritaire de Beverly Hills, la solidarité entre les femmes de ménage de la communauté latino qui y travaillent... Ici, les tensions ne sombrent pas dans la fatalité romantique de **Kids**, le sordide de **Ken Park** ou le gore de **Bully**, mais tournent au grotesque et à la satire. En de longues séquences, Larry Clark montre enfin ce que c'est que faire du skate : un jeu où l'on tombe et où l'on se fait mal, mais où obstinément on se relève pour refaire une figure jusqu'à la réussir.

Sylvain Maestraggi

Les nonnes du catéchisme, c'était le marquis de Sade en jupe. Elles dressaient des listes de films interdits, sous peine d'aller en enfer. Je n'aurais jamais entendu parler de ces films si elles ne les avaient pas mentionnés. John Waters.

Larry Clark, Great American Rebel

2003, 56', couleur, documentaire

Réalisation : Éric Dahan.

Production : Eva productions, Intenser, L. Clark, Ciné cinéma.

Participation : CNC.

Depuis les années 1960, l'œil photo-cinématographique de Larry Clark s'est focalisé sur la jeunesse américaine dont il a dénié la représentation. En 2003, après la sortie de **Ken Park**, son cinquième film, il retrace sa biographie devant la caméra d'Éric Dahan, accompagné de nombreux collaborateurs : éditrice (Thea Westreich), producteur (Gus Van Sant) ou acteurs (Michael Pitt, Rosario Dawson).

L'histoire de Larry Clark se confond avec celle du dessillement d'une Amérique aveugle à elle-même, à qui les recueils de photographies **Tulsa** (1971) et **Teenage Lust** (1983) ont *révélé* des adolescents enfin sexuels, amateurs d'alcool et de drogues – des photos que Clark prend avant et après sa conscription au Vietnam (1964-67), à une période où il n'envisage pas de *faire carrière* et se contente de photographier son entourage. Loin des clichés de nouveaux-nés dont sa mère faisait commerce, les premières années d'émancipation photographique décident de son éthique artistique : une position toujours marginale, nourrie par une nécessaire immersion dans les milieux dont il entend rendre compte – principe qui n'est pas sans rapport avec sa propre addiction à diverses drogues. Cette image sulfureuse dans une Amérique puritaine explique qu'il lui ait été longtemps impossible d'assouvir ses envies de cinéma, jusqu'à **Kids**, en 1995, point de départ d'un nouveau parcours semé d'embûches. *M. C.*



John Waters' Family

John Waters' Family

2004, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Éric Dahan.

Production : Eva productions, Intenser, J. Waters, CinéCinéma.

Participation : CNC.

John Waters occupe une place particulière dans l'histoire du cinéma américain : porte-voix des "givrés", comme il se décrit lui-même à Éric Dahan, il a donné depuis les années 1960 ses lettres de noblesse (d'infamie, plutôt) à un cinéma transgressif et joyeux, un vaste laboratoire où sont repoussées les limites de la bienséance visuelle, et dont le n'importe quoi n'est toujours que le revers du politique.

C'est pour avoir été baptisé trois fois à sa naissance que John Waters pense avoir développé un terrain favorable à la perversité : pour être drôle, l'anecdote n'est pas la plus paradoxale d'un parcours hors normes, que lui-même, collaborateurs et amis décrivent avec saveur tout au long du film. Né à Baltimore, fils d'une famille ultraconservatrice, c'est pourtant grâce à l'argent de ses parents que le jeune John tourne les séminaux **Roman Candles** ou **Mondo Trasho**, qu'il diffuse dans les églises à une époque où elles offrent refuge aux hippies et autres contestataires pour échapper au scalpel de la censure ! Ses films, d'abord influencés par ceux de Warhol, Genet ou Anger, deviennent des manifestes *queer* et *camp*, autant que des hymnes à la liberté – sexuelle, bien sûr, mais aussi cinématographique : les extraits dont Dahan émaille ce portrait permettent de s'en rendre compte aisément, comme cette courte scène où Divine, égérie aujourd'hui défunte, est violé(e) par un homard géant. *M. C.*

Jonathan Caouette, as a Film Maker

2006, 62', couleur, documentaire

Réalisation : Pierre-Paul Puljiz, Jonathan Caouette.

Production : Eva production, Ciné Cinéma, J. Caouette.

Autoportrait expérimental dans lequel Jonathan Caouette se livrait corps et âme, **Tarnation** fut la révélation du festival de Cannes 2004. Pierre-Paul Puljiz suit le réalisateur de New York à Houston, le filme dans son quotidien – devant son Mac ou gérant un problème de clé perdue – et organise une rencontre avec Paul Morrissey avec qui il devise de la possibilité d'un vrai cinéma indépendant.

Le film s'ouvre par des images tirées de **Tarnation** et resitue Caouette dans l'histoire récente du cinéma. Cette ouverture signifie aussi peut-être que **Jonathan Caouette, as a Film Maker** doit s'envisager comme une continuation de **Tarnation** : il est cosigné par Caouette lui-même, et Renée, sa mère, ainsi qu'Adolph, son grand-père, y apparaissent encore. Continuation, ou plutôt film de l'entre-deux : Caouette parle de la période euphorique qui a suivi la sortie de **Tarnation**, multiplie les anecdotes sur ses aventures de festival, évoque ses problèmes familiaux et financiers qui semblent toujours prendre le pas sur la création, mais aussi et surtout, son désir de cinéma, intact. Comme dans **Tarnation**, les motifs de l'apparence et du déguisement se déploient tout au long du film, une manière de tirer le documentaire sur un quotidien trivial vers une fiction désenchantée. Et une invitation pour nous à relire **Tarnation** – et c'est une incidence forte – comme un film aussi de fiction. *T. L.*



image/mouvement [3]

Troisième volet de la présentation des films soutenus par le CNAP (Centre national des arts plastiques) et en diffusion au catalogue **Images de la culture** (cf. les n° 21 et 22), **De son appartement**, de Jean-Claude Rousseau, a obtenu le Grand Prix de la compétition internationale au FID Marseille 2007. Analyse de Sylvain Maestraggi.

cette porte est prochaine

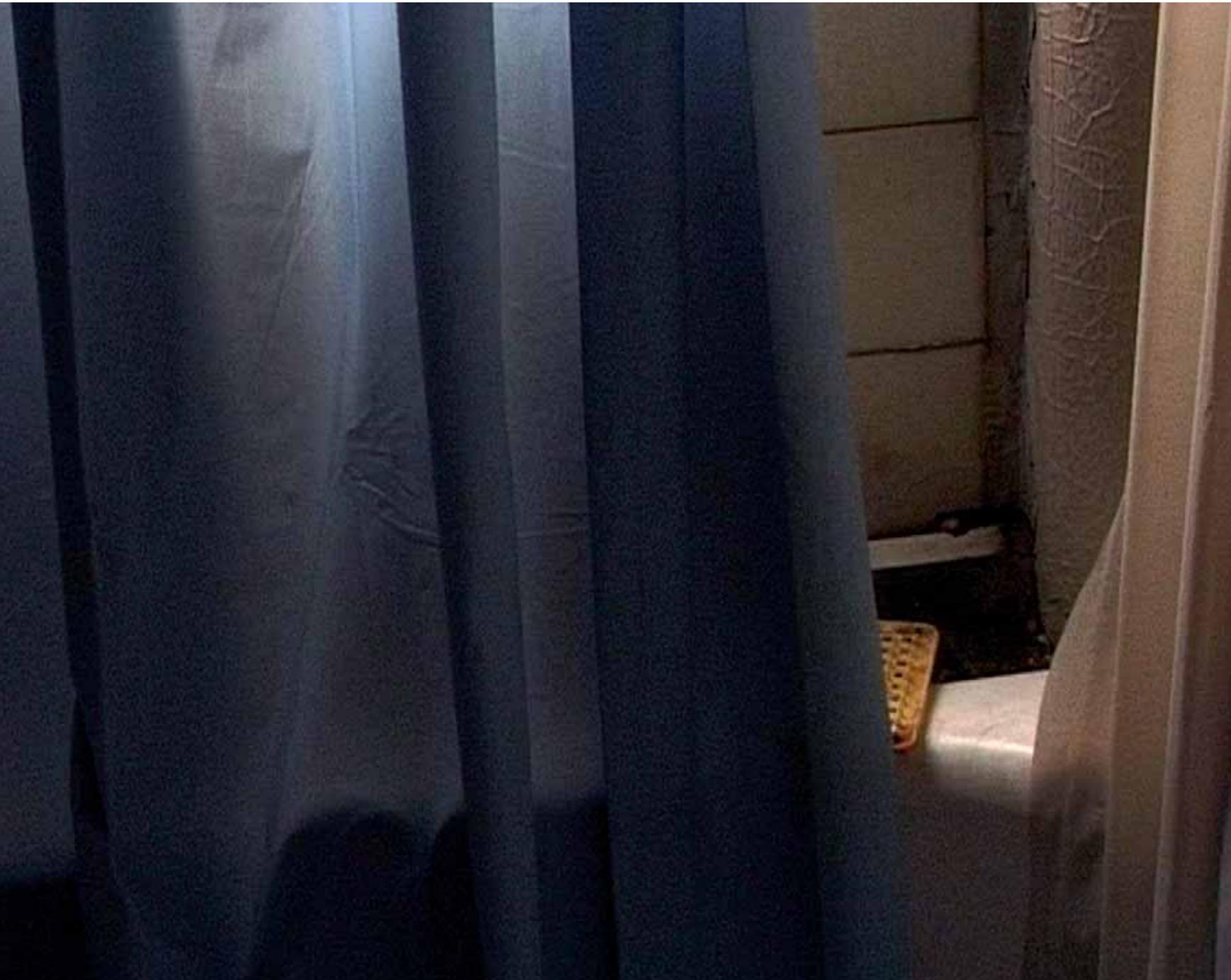
"Il est temps que la pierre consente à fleurir." (Paul Celan)

"Arrêtons un moment." C'est avec ces mots prononcés par Antiochus que s'ouvre la **Bérénice** de Racine. Ce sont ces mots qui ouvrent **De son appartement**, tout au long duquel nous entendrons Jean-Claude Rousseau lire la pièce. **Bérénice** (1670) est l'histoire d'une séparation : emmenée à Rome par Titus, Bérénice, reine de Judée, attend qu'il l'épouse. L'empereur Vespasien vient de mourir, Titus doit lui succéder. La loi romaine lui interdit d'épouser une reine. Malgré son amour pour Bérénice, Titus choisit de la répudier. Ne pouvant se résoudre à le lui avouer, il charge Antiochus d'annoncer la rupture et de reconduire Bérénice en Orient. Antiochus, qui aime Bérénice en secret, dans la crainte du mariage prochain, vient pourtant de lui faire ses adieux¹. Chez Racine, l'ironie tragique n'appartient plus au destin des Grecs, les dieux ne se jouent pas des héros. Elle est liée aux contradictions internes des personnages suscitées par la passion. Ici le désir des personnages est en butte à l'écoulement du temps. Leur désir s'est aménagé une temporalité illusoire que vient briser le temps réel, inéluctable, de la séparation. Antiochus a attendu l'extrême limite pour déclarer son amour à Bérénice. Elle lui refuse le sien. Depuis sa rencontre avec Titus, elle vit dans l'attente de l'épouser. Sans ignorer la loi romaine, elle a foi en l'amour de Titus. Lui, sachant qu'il ne peut couronner cette union, cache la vérité pour prolonger l'illusion de l'amour. Si Antiochus veut arrêter le temps, c'est que pour chacun des personnages il est déjà trop tard. Le temps de la pièce est un moment de suspens dont la durée consiste à reculer l'échéance de la séparation. Le dernier mot prononcé par Antiochus au cinquième acte, "hélas", dernier mot du film et de la pièce, signifie que le temps a passé.

le regard traversant

Quel drame se joue dans l'appartement de celui qui lit **Bérénice** ? Le film n'est ni une représentation ni une adaptation de la pièce. Si, comme elle, il est composé de cinq actes, Jean-Claude Rousseau n'a conservé du texte que des fragments dont l'ordre original n'est pas respecté. Le choix de la lecture, par laquelle Rousseau prête sa voix à l'ensemble des personnages, éloigne encore le film de la représentation théâtrale. Pourtant dès les premières images, la scène tragique vient se confondre avec le lieu du film. Le titre **De son appartement** est emprunté à l'un des vers de la première tirade ("De son appartement cette porte est prochaine") dans laquelle Antiochus expose la scène où va se jouer la tragédie : le cabinet d'un palais romain situé entre la chambre de Titus et celle de Bérénice. Il suffit de prononcer ce vers sur une image du couloir de l'appartement pour déplacer l'intrigue en cet autre lieu. Sans que celui qui lit prenne jamais la parole, la lecture fait entendre quelque chose comme un souci qui lui serait propre. Le film énonce les termes d'un problème qui cherche à se résoudre. Il réunit des éléments qui semblent s'ajuster en vue d'une solution. Ce problème est le même que celui qui se pose aux personnages de Racine : la contradiction entre le désir et le temps.

Le film joue sur plusieurs régimes de temporalité. À première vue le déroulement n'en est pas linéaire. Cet aspect non linéaire est une des caractéristiques du cinéma de Jean-Claude Rousseau, qui depuis l'origine s'est opposé à la continuité narrative et, à travers elle, à l'idée que le cinéma serait affaire de représentation. Depuis son premier film, **Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre** (1983), Jean-





De son appartement

2007, 70', couleur, fiction

Réalisation : Jean-Claude Rousseau.

Production : J.-C. Rousseau, Capricci Films.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (DAP).

Jean-Claude Rousseau, seul dans son appartement. Unique espace déployé dans sa profondeur, un couloir distribue les pièces où la caméra bute inmanquablement sur murs, meubles et lavabo. Souvent cadré à hauteur de bassin (la hauteur du pied de sa caméra), Rousseau s'assied dans l'une, s'allonge dans l'autre, pour lire parfois quelques vers de Bérénice, qui donne son titre à cette odyssee de chambre.

Tragédie contemporaine en cinq actes pour homme seul : ainsi serait-on tenté, par attraction, de définir **De son appartement**. Mais quelle forme le tragique, fût-il ou non racinien, pourrait-il prendre aujourd'hui ? La réponse de Rousseau exclut le théâtral (ou plutôt, fonderait un théâtre sans théâtralité) pour privilégier une dramaturgie de l'infime : le retour des objets et des lieux, leur mutisme, celui de Rousseau lui-même qui, hormis de rares exceptions, ne prend voix qu'à lire Racine, cette proximité avec le rien peu à peu s'anime de micro-accidents (un coup de sonnette, une lettre reçue, l'apparition d'un chat...), et semble gagnée par une forme d'intranquillité. Comme si Rousseau, tirant parti des possibilités du cadre et du montage, tâchait de mesurer l'impact sur l'espace quotidien d'un texte consacré à l'attente de l'autre, à la peur de son absence. Manière élégante et pudique d'avouer sa propre solitude, tout en prétendant qu'elle ne serait qu'artificielle. *M. C.*

Claude Rousseau a placé l'image cinématographique sous le signe de la peinture. Sa conception de l'image s'inspire de la contemplation des tableaux de Vermeer, dont la fascination ne doit rien à la scène quotidienne qu'ils représentent, mais vient de la composition des lignes qui fait leur profondeur. Il en va de même pour l'image cinématographique. Dans un cadre dont les lignes établissent un rapport juste, l'image se retire et le regard traverse. L'image n'est pas de l'ordre du visible – elle ne montre rien – mais de l'ordre de la vision – elle saisit le regard. Cet effondrement de la représentation dans les lignes du cadre rend l'image proprement imprévisible. Ce n'est pas nous qui la saisissons, c'est elle qui nous saisit. On peut la trouver ou l'attendre, mais non la chercher ni même la vouloir. Ainsi n'y a-t-il jamais d'intention préalable au film, mais seulement un désir, une orientation qui se dessine en cours de réalisation et se vérifie au moment du montage. Le motif du film est ignoré et doit rester secret. Sans les raccorder, sans en forcer la liaison en vue d'une signification, le montage accorde les images et les sons selon les correspondances qu'ils laissent apparaître. Ainsi les premiers films tournés en Super 8 par Jean-Claude Rousseau étaient-ils composés de bobines entières se touchant par leur amorce. Ces films forment chaque fois un ensemble discontinu et libre, un cercle incomplet dont on devine le centre².

le désir et le temps

Dans **De son appartement**, tourné en vidéo, la discontinuité entre les plans est le plus souvent marquée par des noirs qui rappellent l'amorce d'autrefois. Le montage, suivant un mouvement de disjonction et de liaison *a priori* contradictoire, joue également sur des faux raccords et des surimpressions. La liaison s'opère en conservant la rupture du faux raccord. Le montage laisse apparaître ce qu'il est. Faux raccord et surimpression sont en réalité des manières de vérifier et d'établir des correspondances entre les plans. Le mouvement du corps dans un plan s'accorde avec le mouvement qui ouvre le plan suivant, sans qu'il s'agisse du même geste. La surimpression révèle l'identité des lignes qui composent deux images, deux pans de mur par exemple. Autre élément de discontinuité, l'effet précède la cause : dans la salle de bain, le robinet apparaît brisé avant de se casser sous nos yeux dans un plan ultérieur, la lettre est déjà sur le piano

avant d'y être déposée, nous entendons les sons avant de voir de quelle action ils proviennent. Enfin, la vie de celui qui habite l'appartement s'organise en tâches répétitives, qui par leur cyclicité prennent un caractère rituel : se laver, prendre le courrier, aller à la fenêtre, la fermer ou l'ouvrir, déposer un petit bol d'eau sur le radiateur, se coucher. À ces trois modes de temporalité non linéaires – discontinuité, inversion, répétition – s'oppose le cours inexorable du temps. Celui-ci fait intrusion dans l'appartement sous la forme de deux minuscules catastrophes : le robinet tout d'abord puis la coupelle qui se brisent. Ces brisures rappellent à l'échelle domestique la séparation des amants chez Racine. Les motifs de la trace et de la ruine qui émaillent le film témoignent d'une lutte inégale contre le passage du temps : la trace de poussière laissée par le galet blanc sur le piano, l'empreinte du corps dans le fauteuil, le livre dont les pages se détachent, les murs et le sol usés, sont les marques d'une résistance éperdue, que résume l'image de la solide pierre callée au pied du fauteuil.

Deux autres courants traversent encore le film. Le premier est constitué d'une série de plans tournés dans un café dont les murs laqués de noir contrastent avec les tons clairs de l'appartement. Dans ce café se trouve une jeune femme assise seule, proposée comme une figure de Bérénice. Les deux plans qui la présentent, filmés dans le reflet des miroirs du café, l'inscrivent dans deux relations différentes. Dans le premier, elle se reflète avec celui qui la filme. Assis à l'autre bout de la salle, il est séparé d'elle par une ligne verticale qui joint les miroirs. Dans le second, elle se reflète avec un couple qui mange. Deux chansons diffusées dans le café accompagnent ce plan : la ballade morbide de Serge Gainsbourg **Sorry Angel** dit le regret de l'amour perdu en même temps que le bonheur fade du couple, est traduit par quelques notes de valse musette en fin de prise. La jeune femme se lève et s'en va. Dans un autre plan, comme pour sceller son absence, une serveuse vient débarrasser la table. La chanson du groupe Niagara, **J'ai vu la guerre**, nous rappelle à la tristesse du monde (N'évoque-t-elle pas aussi la destruction de Jérusalem par Titus, qui, non content d'avoir répudié Bérénice, a massacré et soumis son peuple ?)³. Distance du désir, union consommée, absence sans retour, les plans de la jeune femme dans le café sont autant de questions adressées à l'amour. Ce regard incertain, timide, incrédule peut-être, se retrouve dans une



autre séquence où le soir, sur les bords de la Seine, on observe des couples danser sur un air de musique latino-américaine. Ce regard, c'est aussi celui d'Antiochus, amoureux dédaigné, sur les attermolements de Titus et de Bérénice. Car si leur séparation assure à la pièce de Racine son sujet, le héros véritable en est Antiochus. Sur lui, plus que sur les deux autres, pèse l'ironie tragique qui veut que tout acte pour échapper à la fatalité y précipite le héros avec plus de force. Rejeté par Bérénice, ayant choisi de ne plus la voir, il est contraint par Titus de subir sa présence et de s'en faire doublement haïr en lui annonçant leur séparation. "Antiochus à qui est offert le spectacle de l'amour, sans avoir sa place sur la scène amoureuse, y ratant toujours son entrée, sans y jouer, on se joue de lui", c'est ainsi que Jean-Claude Rousseau définit le personnage dont il semble adopter le point de vue dans **De son appartement** ⁴.

une inquiétude muette

En réponse à ces questions adressées à l'amour, un second courant traverse le film. Nous l'avons dit, dans l'appartement se joue une lutte contre le passage du temps. L'isolement de celui qui l'habite en offre un autre aspect. L'appartement est au sens propre, le lieu où il se tient "à part", distance et solitude maintenant son désir hors du temps – ou contre lui – dans une attente indéterminée. Une phrase entendue à la radio, "et comme réglé pour l'avenir", pourrait faire écho à un fragment de Simone Weil. Pour celle-ci dont l'œuvre a tant marqué Jean-Claude Rousseau, "tout désir de jouissance se situe dans l'avenir, dans l'illusoire. Au lieu que si l'on désire seulement qu'un être existe, il existe". Celui qui habite l'appartement est comme "réglé pour l'avenir". Il est maintenu dans l'illusion du désir par l'attente de quelqu'un qui ne vient pas ou qu'il ne se console pas d'avoir perdu. Comme pour tromper l'attente, le film propose plusieurs ouvertures vers un lointain dans lequel le solitaire se transporte : la gravure du XIX^e siècle sur le mur du couloir représentant les remparts de Jérusalem, ville de Bérénice, mais aussi peut-être la Jérusalem céleste que l'homme veut atteindre ; l'*adagio* du **Quatuor n° 8** de Beethoven qui, la nuit dans le couloir, ouvre un espace sublime ; la musique romantique et quelque peu cavalière écoutée sur la petite radio, que l'on interrompt lorsque s'accélérait elle nous emporte dans sa course ; enfin, trois rêves :

l'âge d'or d'une communauté de danseurs faisant la ronde sur ce qui semble être une médaille, les cristaux d'une géode qui scintillent comme les étoiles au ciel, la silhouette d'un inconnu dans l'embrasure de la porte qui vient vous enlever, comme Titus jadis enleva Bérénice ⁵. Mais la fuite dans le lointain n'efface pas l'inquiétude de l'attente. Cette inquiétude muette qui se devine à travers les sonneries intempestives à la porte et les nuits d'insomnie, ce sont les vers de **Bérénice** qui la disent. Prononcés par le lecteur, les mots se détachent de la pièce, se redressent pour se changer en prière ou en lamentation :

Est-il juste Seigneur que seule en ce moment

Je demeure sans voix et sans ressentiment

Plus loin :

Que le jour recommence et que le jour finisse

Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice

À travers la première, l'homme, à la manière des figures bibliques, proteste contre l'injustice du sort qui lui est imposé par Dieu, l'autre évoque encore la solitude et la cyclicité des jours au sein de l'appartement. Une troisième prière s'y ajoute :

*Pour mieux voir cher Paulin et pour entendre mieux
Je vous ai demandé des oreilles et des yeux*

Comment ne pas entendre là le vœu de celui qui filme : voir et entendre sans plus d'illusion ? Comme pour les personnages de **Bérénice**, la tristesse de l'homme vient de sa résistance au temps. Rompre l'illusion, c'est consentir au présent, mais aussi à la présence des choses qui sont là, toutes proches. C'est pour le dire comme Simone Weil, désirer seulement qu'elles existent. Ce moment du consentement coïncide avec la "catastrophe" du robinet brisé. L'homme essaie en vain de desserrer l'écrou du robinet avec une pince : réparer, encore une forme de résistance au temps. À la deuxième tentative, il abandonne et l'on entend la parole de Titus :

Demeurez, je n'y résiste point...

À partir de là, insensiblement, s'opère une conversion : le regard qui fuyait se tourne vers le présent. C'est dans les choses, et non plus dans l'ailleurs, qu'il faut retrouver la beauté du monde. Cette beauté nous fait signe à travers les correspondances qui révèlent l'harmonie entre les éléments du film. Sans désigner un sens exclusif, le montage, comme une allégorie, assemble selon une loi d'affinité des fragments offerts à la contemplation. Images, sons, éléments, sont là dispersés dans le chaos du monde, le film les accorde pour, comme

l'écrit Hölderlin dans le poème **Blödigkeit** ("timidité", mais qui pourrait aussi se traduire par "maladresse"), les faire "rimer à la joie", et les sauver de la catastrophe du temps ⁶. Dans **De son appartement**, la joie la plus intense vient de la musique : celle jouée par l'ensemble à corde sous les arcades, l'*adagio* du **Quatuor n° 8** de Beethoven écouté dans l'appartement, l'air romantique à la radio. Ces musiques nous entraînent dans un rythme qui n'appartient plus à la fuite du temps. En elles, le temps est en quelque sorte sauvé et nous avec. Il n'est plus une force à laquelle on résiste, mais il nous enlève. Pour retrouver la joie dans la présence, il faut écouter la musique des choses, deviner à travers les sons le concert de l'harmonie universelle. Quelques éléments dispersés annoncent la légèreté qui s'oppose à la gravité du temps : la chemise suspendue dans la salle de bain qui balance au son de la musique, la fumée du cigare qui s'élève du cendrier, l'agile saut du chat devant la caméra, plus tard, la carte postale qui chante la **Marche turque** de Mozart. Chaque son dans le film a une tonalité musicale : les notes égrainées sur le piano sont cousines des gouttes d'eau de la salle de bain, des étoiles qui scintillent dans la pierre, du vibrapone de la musique latino-américaine. L'accélération d'une voiture imite l'élan du quatuor de Beethoven, ce dernier s'accorde mystérieusement avec les coups de marteau donnés par le voisin et le grincement d'une porte. Le bruit des portes et des fenêtres que l'on ouvre ou que l'on ferme, placé à la jonction des plans comme s'ils enclenchaient le passage de l'un à l'autre, donne au montage son rythme. Aucun son n'est impur, tous font entendre la musique.

le saut du chat

Si la solution du film face à l'écoulement du temps et à la tension du désir, consiste à retrouver la musique dans les choses, l'inquiétude du sujet ne peut se résoudre que dans la danse, par laquelle la musique allège le corps en un instant de grâce. Après avoir observé les couples qui dansent la nuit sur les quais, l'homme danse seul sur la même musique dans le couloir de l'appartement. Tout l'enjeu du film n'était peut-être que de risquer ces quelques pas. Faire ce saut, analogue au bond du chat. Oublier la pesanteur et s'accorder à la joie. Une révélation accompagne cette danse. La pierre creuse et scintillante qui, filmée la nuit en gros plan,

réfléchissait le ciel (le mot "ciel" extrait d'un vers de **Bérénice** se dépose un moment sur elle) remplace sur le piano le galet blanc et lisse, comme si ce dernier s'était métamorphosé. Dans l'espace du cadre, la pierre retrouve ses dimensions réelles. La métaphore disparaît. La beauté est bien là dans les choses. En tournant son regard amoureux vers le monde, Jean-Claude Rousseau porte la tragédie de Racine à une puissance supérieure. Là où les personnages de **Bérénice** se soumettent à la tristesse et couvrent l'étendue du monde d'un voile de deuil (*Dans un mois, dans un an comment souffrirons-nous, / Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ?*), lui court le risque de la joie⁷. La danse allège le film jusqu'à nous faire sourire. Ce geste salvateur rappelle les paroles d'Empédocle adressées aux bourgeois d'Agrigente dans le film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet **La Mort d'Empédocle** (1987), d'après Hölderlin : "Vous avez soif depuis longtemps d'inhabituel [...]. Ainsi risquez-le ! [...] Alors hors des délices d'une belle aube / le vert de la terre brillera à nouveau pour vous." Cette dimension du risque absente de la tragédie de Racine, l'humilité et l'humour qui se dégagent du film, sont propres à la lecture de Jean-Claude Rousseau. Dans **De son appartement**, la seule vue de la fenêtre s'ouvre sur les branches d'un marronnier en fleur annonçant le printemps. Est-ce le vert de la terre qui brille à nouveau pour nous ? Passé l'instant de bonheur, le film retrouve, dans les derniers plans, la tonalité sombre de l'adieu. Pas de *happy end*, pas d'apothéose, mais une plus grande violence : un choc brutal contre la caméra. L'image cède au noir comme si la mort se rappelait à nous. "Hélas" dit Antiochus. Une caravane passe au pied des remparts de Jérusalem. On entend le rire moqueur d'un enfant. N'avons-nous joué là que la comédie d'un adieu plus cruel ? Sommes-nous réconciliés avec le temps ? Pouvons-nous croire en l'amour ? D'avoir osé la joie, de la savoir possible, sommes-nous plus forts pour revenir au monde et affronter ces mystères ? Gardons-en l'espérance. Le film est fini, et dehors tout commence.

Sylvain Maestraggi

entre en dialogue avec la solitude de celui qui habite l'appartement.

4. La figure du triangle amoureux dont l'un des points est exclu était déjà au centre du **Concert champêtre**, film non réalisé par Jean-Claude Rousseau, dont le scénario, le premier et le seul qu'il ait jamais écrit, a été publié par les éditions Paris expérimental en 2000.

5. L'accord libre des éléments dans le montage a une portée utopique et, par opposition aux motifs négatifs (séparation, distance, perte), une valeur de réconciliation, la promesse d'un bonheur accompli dans l'amour. La ronde des danseurs sur la médaille est l'image d'une communauté heureuse (les danseurs dans la ronde comme les plans sur le cercle du film) ; les étoiles qui scintillent dans la géode forment des constellations, des ensembles furtifs (chaque constellation éternise un nom ou une image) ; les remparts de Jérusalem évoquent la Cité de Dieu, Jérusalem céleste. Ces trois images sont autant de reflets idéalisés du monde dont l'échelle est inversée : les danseurs des quais, l'immensité du ciel (le cosmos), la ville autour de l'appartement. La coupelle brisée dont on devine le cercle en observant ses fragments est la dernière de ces images : c'est celle du film. Non pas la totalité achevée de la réconciliation, mais une collection d'éclats à travers lesquelles elle s'annonce.

6. Le film ne peut manquer d'évoquer la **Melancholia II** de Dürer. Une figure humaine entourée d'objets, d'outils, d'éléments (images et sons, ce qu'ils contiennent) qui ont chacun une signification secrète, inexprimée. C'est un ensemble de nuances, d'aspects, de tons qui sont comme trouvés et laissés à l'interprétation. Dans **Origine du drame baroque allemand** (Flammarion, 1985), Walter Benjamin a montré comment à la différence du symbole, l'allégorie maintient toujours l'écart entre l'image et sa signification. Dans le film, les correspondances opèrent de manière allégorique : le sens affleure sans être dit et les choses gardent leur caractère concret. Mais le geste final nous tire de la mélancolie.

7. Dans **Origine du drame baroque allemand**, une nouvelle fois, Walter Benjamin a montré comment le drame baroque (das Trauerspiel, le "théâtre du deuil"), tout en se pensant sur le modèle de la tragédie antique, dénotait un changement de registre propre à l'ère chrétienne. Alors que la tragédie antique met en scène la révolte du héros contre le destin, le drame témoigne de la tristesse de la créature face à la catastrophe du temps. Comme le drame baroque, la tragédie de Racine n'appartient plus au registre du tragique, mais à celui du triste (le mot y revient constamment). C'est la raison pour laquelle, dans sa préface, Racine doit justifier vis-à-vis des règles de la tragédie le fait que Bérénice ne se suicide pas. Les personnages ne se révoltent pas, mais se soumettent à la tristesse. En rassemblant en une seule voix les trois personnages, Jean-Claude Rousseau fait apparaître le noyau théologique de la pièce (c'est-à-dire la conception du monde qui la soutient). La séparation des amants renvoie à l'effacement de Dieu dans le monde, tel que l'a étudié chez Pascal et Racine Lucien Goldmann dans **Le Dieu caché** (Gallimard, 1959) : l'homme dans l'appartement se retire du monde où son amour absolu ne peut se réaliser et par la lecture solitaire s'entretient – comme avec Dieu – de son état de misère. Mais le salut ne vient pas d'en haut. Cette misère, il s'en tire par un saut : le risque couru des quelques pas de danse.

Filmographie de Jean-Claude Rousseau

Jeune Femme à sa fenêtre lisant une lettre, 1983, 45'.

Venise n'existe pas, 1984, 11'.

Keep in touch, 1987, 25'.

Les Antiquités de Rome, 1989, 105'.

La Vallée close, 1995, 140'.

Lettre à Roberto, 2002, 13'.

Juste avant l'orage, 2003, 17'.

Faibles amusements (trois fois rien), 2004, 36'.

Contretemps (trois fois rien), 2004, 5'.

Non rendu, 2005, 19'.

Comme une ombre légère (trois fois rien), 2005, 37'.

Une Vue sur l'autre rive, 2005, 24'.

Trois fois rien, 2006, 78'.

La Nuit sans étoiles, 2006, 18'.

Faux Départ, 2006, 13'.

Deux fois le tour du monde, 2006, 8'.

1. "Arrêtons un moment" peut aussi s'entendre comme une adresse aux spectateurs. Le moment de l'art est un moment d'arrêt dans lequel une communauté (le "nous" d'"arrêtons un moment") est invitée à prêter attention, toute activité cessante, à ce qui va lui être exposé : la pièce, le film, leur sujet.

2. Pour Jean-Claude Rousseau, l'image est le lieu d'une disparition. Devenir la figure du tableau de Vermeer **Femme en bleu lisant une lettre** (après 1664), recomposer ses lignes pour disparaître dans le cadre en prenant la place du modèle, tel était le point de fuite de **Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre**. Lire les vers de **Bérénice** n'est-ce pas à nouveau être saisi et voir au-delà des lignes ? N'est-ce pas disparaître dans l'œuvre de Racine ?

3. Attrapées au vol en cours de prise, tombant mystérieusement à propos, les chansons de variétés jouent un rôle essentiel dans le film. Contrairement aux extraits de musique classique présents dans le film, qui emportent l'auditeur vers un ailleurs, elles semblent commenter les images à la manière du chœur dans la tragédie antique : chacune de ces chansons, ainsi que l'air de **Carmen** joué sous les arcades, est une variation sur l'amour qui



feuilleton photographie et documentaire [4]

Cédric Laty, Vincent Gérard, Jean Gaumy, Vladimir Léon, Raffaele Ventura et Jean-Baptiste Leroux ont réalisé ou préparent des films dont le point de départ est la photographie. Rencontres et analyses, en trois temps.

en guerre contre l'évidence

Conversation avec Le Point du Jour Éditeur autour de deux films : **By the Ways, a Journey with William Eggleston** de Cédric Laty et Vincent Gérard, et **La Boucane** de Jean Gaumy.

Cette rubrique, à suivre de numéro en numéro, tente d'explorer les rapports ambigus et complémentaires de la photographie et du film documentaire, de l'image fixe insérée dans l'image en mouvement. Photographie d'archive qui vient à point nommé pallier l'absence de l'archive filmée dans le documentaire d'histoire ou le portrait de personnalité ; sujet central dans le portrait de photographe ; photographies de famille entremêlées au film super-8 dans les quêtes familiales d'identités ; photographie zéro, point de départ d'une réflexion sur l'image originelle ; films entièrement composés, de la première à la dernière image, de banc titres photographiques ; contrepoint en noir et blanc au film couleur ; arrêt sur image, focus sur le détail révélateur ou plans fixes qui jouent l'esthétique photographique ; planches-contact, albums, photographies savamment extraites de vrac en boîtes, ou jeu de cartes postales ; manipulation à vue, regards et jeux de mains ; bande-son musicale, son imaginé de la photographie donnée à voir, commentaire ou non en *off*... À l'appui des films du fonds **Images de la culture**, en interrogeant photographes, réalisateurs et autres professionnels de l'image, quelques pistes de réflexion sur ce thème qui traverse tout le cinéma documentaire. (Cf. **Images de la culture** n° 17, 18 et 21).

Long métrage documentaire sorti en salles en 2007, **By the ways, a Journey with William Eggleston**, de Cédric Laty et Vincent Gérard, met en scène le photographe américain et ses proches selon une facture très fictionnelle : *road-movie*, témoins apparaissant tels des personnages, bande son, protagoniste principal tel qu'en lui-même mais semblant sortir tout droit d'un film de Stanley Kubrick. Au cœur de ce scénario original, le sort que les réalisateurs réservent aux photographies du Maître est plutôt dans la veine du documentaire classique – plein cadre statique / suite défilante / résultat d'une séquence précédente qui a illustré le cadre de la prise de vue – comme si les réalisateurs se heurtaient à l'impossibilité d'innover en matière de monstration de l'image inanimée. On pourrait même constater que ce sont les photographies qui donnent au film son côté "documentaire" : de part la nature des clichés d'Eggleston en prise directe avec *an american way of life*, par l'arrêt sur image qu'elles induisent et qui interrompt le cours de narration. La vie est une "fiction" et l'objet photographique la documente.

Il nous a paru intéressant de confronter ce film récent, réalisé par de jeunes cinéastes, avec un film plus ancien du catalogue, **La Boucane** de Jean Gaumy (1984), dont le point de départ est aussi la photographie. Quelque dix ans après un reportage photographique dans une fabrique de harengs fumés à Fécamp, Jean Gaumy revient sur les lieux et y réalise son premier film.

Pour tenter d'analyser la place de la photographie dans ces deux films, nous avons organisé une conversation avec David Benassayag et David

Barriet, éditeurs de somptueux livres de photographes. Installé à Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur a été fondé en 1996 par David Barriet, David Benassayag et Béatrice Didier. Depuis sa création, Le Point du Jour a édité les ouvrages d'Antoine d'Agata, Gabriele Basilico, Patrick Faigenbaum, Gilles Saussier ou Allan Sekula, une cinquantaine jusqu'à aujourd'hui, chacun selon un format et une présentation propres à son auteur. La fusion du Point du Jour Éditeur et du Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville (CRCO) a donné naissance en 2008 au Point du Jour Centre d'art/Éditeur. Cette nouvelle structure réunissant expositions, résidences, bibliothèque, édition et formation, ouvrira ses portes en novembre dans un tout nouveau bâtiment, proche de l'école des Beaux-Arts de Cherbourg¹.

Sylvain Maestraggi : Dès l'ouverture de **La Boucane**, on est frappé par ce que la photographie n'aurait pas pu saisir : les gestes et les paroles des ouvrières de la fabrique. Qu'est-ce qui motive un photographe à faire un film ? Quelque chose manque-t-il à la photographie par rapport au cinéma ?

David Benassayag : Je ne crois pas que quelque chose *manque* à la photographie, mais c'est vrai que si les photographes éprouvent souvent le besoin d'être cinéastes, l'inverse est rare... et en général peu convaincant. Jean Gaumy le dit au tout début, c'est pendant qu'il était en train de photographier ces femmes, dix ans plus tôt, qu'il a décidé





La Boucane

By the Ways, a Journey with William Eggleston

2007, 87', couleur, documentaire

Réalisation : Vincent Gérard, Cédric Laty.

Production : Lamplighter Films, Love Streams Productions/Agnès B..

Participation : W. Eggleston Artistic Trust, ministère de la Culture et de la Communication.

Entre Memphis (où il est né en 1939), la Nouvelle-Orléans, New York et Rome, Vincent Gérard et Cédric Laty suivent William Eggleston, maître et pionnier de la photographie couleur américaine. Dandy taciturne originaire du Sud des États-Unis, passionné d'électronique, de voitures et de Jean-Sébastien Bach, l'homme se livre difficilement. Sans dévoiler de son mystère, ses proches esquissent son portrait. C'est avec une exposition de William Eggleston que la photographie couleur est entrée pour la première fois, en 1976, au MoMA à New York. Dans la préface du catalogue, John Szarkowski se demandait si les images du photographe étaient une traduction fidèle de leur lieu d'origine. "Cela serait merveilleux, écrit-il, si le lieu était l'œuvre d'art." En remontant à la source de l'œuvre, **By the Ways** explore non seulement un territoire mythique, mais aussi toute une galerie de personnages au centre de laquelle Eggleston apparaît comme une figure impénétrable. Tel un détective à la recherche d'indices, l'homme déambule avec son appareil sans qu'il soit possible de deviner sur quoi va s'arrêter son regard. Plutôt que de forcer le secret, les réalisateurs abandonnent toute volonté de savoir pour jouer le jeu de la distance et se laisser entraîner dans un *road movie* aux limites de la fiction. À noter que sur la bande son, tous les passages au clavier sont interprétés par Eggleston lui-même. *S. M.*

La Boucane

1984, 36', couleur, documentaire

Réalisation : Jean Gaumy.

Production : Maison de la culture du Havre (Unité cinéma).

En 1972, Jean Gaumy réalise un reportage photographique sur les filetières d'une fabrique de harengs fumés, une *boucane* de Fécamp. Dix ans plus tard, il revient filmer ces femmes qui vident le poisson et le découpent en filets : mains expertes, gestes répétés parfois depuis vingt ans. Des ouvrières qui, par leur vitalité, leurs chansons et leurs rires, échappent au quotidien de la poissonnerie. Leur dextérité, la précision de leurs gestes pourraient faire oublier la dureté du travail si leurs doigts rougis et écorchés ne la rappelaient constamment. Les unes face aux autres, autour d'une grande table, elles combattent par leur gaîté et leur entrain l'environnement froid et obscur de l'atelier dans lequel elles ont introduit l'atmosphère chaleureuse de femmes entre elles. Lorsqu'elles réclament au réalisateur les photos prises il y a dix ans, les moqueries fusent, les souvenirs reviennent, l'émotion les étirent à revoir telle femme morte depuis, telle autre partie à la retraite, et elles s'étonnent que cette petite fille travaille aujourd'hui à la boucane... Une première expérience cinématographique, pour elles comme pour le réalisateur, à la fois ludique et sensible. *S. S.*

de revenir les filmer. **La Boucane** commence caméra à l'épaule, directement dans l'action, comme pour affirmer une volonté de cinéma. D'ailleurs, la photographie arrive tard dans le film, lorsque les ouvrières regardent les images faites par Gaumy des années avant.

David Barriet : On sent qu'il n'a pas vraiment envie de montrer ses images, ce sont les ouvrières qui insistent pour les voir sans attendre.

David Benassayag : Pourtant, il y a ce moment où l'on sent le photographe réapparaître, presque malgré lui : Gaumy aperçoit une jeune fille seule qui ne dit rien à l'arrière-plan de la scène et là il se met à la regarder avec une attention toute *photographique*, en oubliant tout le reste.

David Barriet : Je pense que ce qui lui a donné envie de faire le film, c'est le geste incroyable, à la fois répétitif et agile, qu'exécutent ces femmes tout en parlant. Ce qui est intéressant dans le film : c'est le mouvement. Le mouvement du poisson qui arrive en masse, je ne sais pas s'il est possible de le représenter avec une image fixe. Quand le camion arrive et que l'homme ouvre la benne, on voit se déverser cette masse de poisson et on imagine les femmes qui sont dans la pièce à côté et le travail qu'elles ont à faire. Le film est en couleur, ce qui amène des informations qu'il n'y a pas forcément dans les photographies noir et blanc. Il a été réalisé en 1982, mais donne l'impression qu'on est encore dans l'après-guerre. Le physique de ces femmes, la façon dont elles parlent, les chansons qu'elles chantent semblent appartenir parfois à une autre époque.

Sylvain Maestraggi : Les photos permettent aussi de saisir l'écoulement du temps dans un milieu qui semble régi par la répétition.

David Benassayag : À première vue, la réception des photos peut sembler naïve : les années qui filent, "comment on était, comment on est devenu" – comme on dit un peu au sud de la Normandie ! Mais en l'occurrence, cela rend sensible quelque chose de la vie de ces femmes. Au début du film, Gaumy leur demande depuis combien de temps elles travaillent là, elles répondent dix, quinze, vingt ans. Mais c'est seulement en entendant leurs commentaires sur ces vieilles photos, qu'on comprend ces vies de "travail ouvrier", la tristesse et la joie du temps passé ensemble.

Marc Guiga : Il aurait pu montrer ces photos plein cadre, comme celle qui termine le film, de façon à ce que le spectateur puisse les voir en entendant les commentaires en off. Au lieu de ça, les photos sont vues à travers les yeux des femmes qui les commentent, comme un album photo à partir duquel elles racontent leurs souvenirs. On pourrait dire que les photographies sont presque suggérées. Mais c'est aussi par ce biais que l'on comprend que le métier se transmet de mère en fille.

David Benassayag : Le film pose la question de la représentation du travail ouvrier. Je pense à Allan

Sekula, que nous avons publié et exposé, et à la célèbre remarque de Brecht selon laquelle une photographie des usines Krupp ne nous apprend rien des rapports de production à l'intérieur de l'usine. Sekula essaie de traiter du capitalisme actuel, des échanges – maritimes – et des représentations qu'il génère, à travers des projets associant souvent textes et images. Mais lorsqu'il se retrouve au Japon sur un marché aux poissons, on a l'impression qu'il ne peut faire autrement que filmer, fasciné, les gestes rapides de ceux qui découpent. Exactement comme Gaumy. Il existe une tradition du reportage en noir et blanc sur les travailleurs en action – qu'incarne bien dans les années 1930 **La France travaille** de François Kollar. Mais elle s'est souvent réduite à des stéréotypes. Peut-être que le film est un moyen d'échapper à cette tradition pesante.

Sylvain Maestraggi : Pour en venir à **By the Ways**, c'est avec William Eggleston que la photographie couleur est entrée dans le monde de l'art, qui n'avait reconnu jusque-là que le noir et blanc. Depuis, la situation semble s'être renversée, il y a peu de photographies noir et blanc dans le monde de l'art. Quelle place tient l'œuvre de William Eggleston dans l'histoire de la photographie ?

David Benassayag : Eggleston, c'est une révolution.

David Barriet : Mais c'est une révolution qui, en France, est venue très tard. Il y a dix ans, personne ne connaissait Eggleston.

David Benassayag : Même dans le *milieu photographique*, ceux qui s'intéressaient à Eggleston étaient minoritaires. Christophe Bourguedieu, dont nous avons publié plusieurs livres, nous racontait que dans les années 1990, quand il sortait des tirages en couleurs, il arrivait encore qu'on lui dise : "Merci monsieur, au revoir." En France, le noir et blanc a longtemps été un dogme.

David Barriet : Pourtant, Eggleston se réclame de Cartier-Bresson.

David Benassayag : C'est vrai que c'est très surprenant pour nous, car c'est justement la référence à Cartier-Bresson qui, en France, justifiait l'exclusion de la couleur. Dans la postface de son livre **The Democratic Forest**², Eggleston fait l'éloge de Cartier-Bresson mais de manière un peu paradoxale. Le lieu commun à propos de Cartier-Bresson, c'est la composition : regarder les images à l'envers pour ne pas être "distract" par le sujet, etc. Or, ce qui a frappé Eggleston chez Cartier-Bresson, c'est que rien n'est jamais complètement noir ou blanc. Ce qu'il y voit d'abord, ce sont des couleurs.

David Barriet : C'est aussi une question générationnelle. Cartier-Bresson a beaucoup compté pour toute une génération de photographes. Nous ne voyons pas les choses de la même manière aujourd'hui. Ce que nous retenons, c'est le dogme : tous les gens qui venaient nous voir avec des portfolios pris au Leica en noir et blanc, avec le bord noir...

Sylvain Maestraggi : Pourtant chez Eggleston, l'importance de la composition, ou plus précisément de la justesse du regard, semble venir directement de Cartier-Bresson.

David Benassayag : Cartier-Bresson n'est quand même pas l'inventeur de la composition en photographie... Et du point de vue des cadres, Eggleston est plus proche (si on veut faire des rapprochements...) de Lee Friedlander ou Garry Winogrand. Toujours dans la postface de **The Democratic Forest**, Eggleston dit que, pour la plupart des gens, la photographie, c'est un rectangle avec un sujet au milieu, et qu'au contraire, ce qui est intéressant c'est ce qui se passe dans l'espace autour. Je ne reconnais toujours pas ici Cartier-Bresson. Mais bon, dans sa préface à **William Eggleston's Guide**, John Sarkowski, alors conservateur pour la photographie au MoMA, note qu'il ne faut pas croire tout ce que disent les artistes. Ils ont parfois besoin d'une référence, d'une idée pour s'en servir à leur manière dans leur travail ou même simplement pour travailler sans fausses questions ! Eggleston a pu déclarer que seule la couleur l'intéressait, à l'exclusion de tout "sujet". Quand on sait qu'il photographie quasiment le même territoire depuis quarante ans, on comprend que le travail d'un artiste ne se résume pas à ce qu'il peut ou veut bien en dire.

Marc Guiga : À la différence des documentaires classiques sur la photo ou de la collection **Contacts** par exemple, chaque plan de **By the Ways** semble vouloir rendre hommage à la photographie d'Eggleston.

David Benassayag : Mais le risque était aussi de rendre hommage en imitant. On sent que les réalisateurs étaient très conscients de cela – le film commence, sous l'égide d'Hitchcock, par un travelling arrière et, plus tard, lorsque le cadre se fixe sur un bout de rue, la caméra tenue à l'épaule continue de bouger légèrement. Ils ont essayé d'appréhender le phénomène Eggleston, non d'illustrer un style photographique.

Marc Guiga : La frustration suprême, c'est la séquence dans laquelle le fils projette les diapositives inédites de son père sans qu'on puisse les voir.

David Barriet : C'est plus un film sur un artiste qu'un film sur la photographie. Dans un très bel article paru dans **Traffic** [n° 59, automne 2006] à propos de **By the Ways**, Anne Bertrand écrit que dans ce film, Eggleston n'est ni un photographe ni un héros, peut-être pas même un artiste, mais un personnage.

David Benassayag : Pour revenir sur les *manques* supposés de la photographie, le film réussit à parler en même temps des autres arts sans faire de comparaisons. William Eggleston, c'est à la fois les tissus de soie qu'il déploie, la musique de Bach, les fresques de Piero Della Francesca, ou le faux Elvis qui chante sur un parking...

Marc Guiga : Il y a aussi la volonté de se rapprocher



Il adore ta photo de lui
qui figure dans le Guide.



Bill conduit la Pontiac 1961
qu'il avait fait repeindre en noir



Ce n'est pas aussi simple
que ça en a l'air.



Je n'oublierai jamais
le visage de mon père

de la fiction. Tous les témoins du film, qui apportent leur contribution à définir Eggleston sont présentés comme des personnages de cinéma.

David Benassayag : Il y a incontestablement un parti pris ironique à l'égard du film documentaire traditionnel. À commencer par les "témoignages", comme celui de l'oncle, par exemple, qui dit : "Il a trois talents, il sait monter un amplificateur, jouer du piano, et le troisième... je ne m'en rappelle plus." Ou celui, bref, de Dennis Hopper qui ne dit presque rien... Le film joue des codes du "film-hommage au grand homme" où chacun apporte sa pierre à l'édifice. Même la séquence sur le *dye tranfert* [procédé de développement photographique] qui s'annonce technique, ne l'est en fait pas du tout !

David Barriet : La scène est grandiose. On voit les gestes de la personne qui transfère les films couleurs, et Eggleston à côté, allongé sur un canapé, en train de regarder les tirages avec des gants en cuir.

David Benassayag : Le film ne produit pas de fausse mythologie mais une fiction qui est un moyen de faire sentir sans expliquer. Tout le film est construit sur cette idée. Dans le générique de fin, chaque "témoin" est associé à un "rôle". Cela n'empêche pas un réalisme tout aussi anti-mythologique, comme dans ces plans où on voit Eggleston *chercher* l'image à photographier. La distance est telle que l'on ressent plutôt le côté dérisoire de l'action ; avant de comprendre quelque chose d'important : un artiste, et sans doute tout particulièrement un artiste utilisant la photographie, est quelqu'un à la recherche de son sujet.

Sylvain Maestraggi : Le fait de laisser le micro dans le champ ou de monter des images fragmentaires montrent que les réalisateurs ont décidé de garder une distance avec le sujet. Ils refusent de faire un film qui épuiserait le mystère. En gardant cette distance, ils arrivent à une certaine justesse.

David Benassayag : C'est un vrai choix de cinéma. Réunir des fragments aussi précisément découpés que les pièces d'un puzzle tout en sachant que le modèle n'existe pas... Cela vient sans doute en partie du fait que le film a été réalisé à deux. Cette dualité apparaît dès la première interview, filmée à la fois de face et de profil. Lorsque les réalisateurs citent la phrase d'Eggleston, tirée de *The Democratic Forest*, "je suis en guerre contre l'évidence", cela vaut pour le film qui est aussi en guerre contre le documentaire traditionnel, contre la volonté de "comprendre", illustrée de manière très cruelle dans la séquence du journaliste allemand. *By the Ways* emprunte différentes voies sans chercher à les épuiser, les choses sont dites comme en passant, avec un art de l'à-propos.

Sylvain Maestraggi : Contre le reproche fait à Eggleston de photographier des ordures, une femme déclare que l'on peut photographier n'importe quoi, qu'il n'y a en soi rien d'intéressant à voir dans les ordures. S'il y a photographie, n'est-ce pas au contraire qu'il y a là quelque chose à voir, même

sans savoir précisément ce que c'est. Le regard d'Eggleston nous rend attentif à ce qui peut *a priori* paraître banal. Il n'y a pas de hiérarchie entre les sujets, on le voit dans la photographie des petits animaux en plastiques sur le capot d'une voiture. On est proche de l'idée de démocratie de *The Democratic Forest*.

David Benassayag : C'est encore un des paradoxes du personnage. Eggleston, qui a l'air d'un aristocrate du Sud, dit photographe "démocratiquement". L'objet pauvre appelle l'acuité du regard : le petit tricycle abandonné, il faut que quelqu'un le regarde ; le bout de ferraille, il faut qu'il soit conservé quelque part. Il y a dans ce Sud d'Eggleston, quelque chose d'inactuel, une nostalgie ou une forme de décadence qu'évoque, lors du voyage en Italie, le poème qui décrit Eggleston comme un moderne errant parmi les modernes à la recherche des anciens.

Sylvain Maestraggi : Dans ses images, il y a une distance qui fait oublier qu'elles appartiennent au registre du journal ou de la photo de famille – puisque les gens qu'il photographie, ce sont ses proches que l'on retrouve dans le film.

David Benassayag : La distance est la question essentielle pour Eggleston, comme pour tout grand photographe. Où est-ce que je me tiens pour que quelque chose puisse prendre forme ? Le rapport à la banalité, aujourd'hui vulgarisé, est chez lui singulier. Si certaines images sont proches de la photographie amateur, le banal est chez lui un espace commun qu'il essaie de reconnaître. Il faut voir comment il photographie les monuments, la nourriture, les enseignes : l'ironie est toujours complexe, parfois tragique, jamais sarcastique en tout cas. Il a une attention pour le kitsch, qui n'a rien à voir avec le style grotesque "à la Martin Parr".

Sylvain Maestraggi : Dans *The Democratic Forest*, il y a la photo d'une table dressée avec un poulet rôti. Au premier plan, on voit une assiette avec écrit tout autour le nom des États des États-Unis. Cela peut paraître kitsch, mais c'est une image qui prend sens par rapport à l'histoire du pays ou l'idée de communauté.

David Benassayag : En ce sens, Eggleston est un artiste profondément américain. La question qui traverse son œuvre, c'est : en quoi consiste l'Amérique ?

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, mai 2008.

1. www.lepointdujourd'hui.eu

2. *William Eggleston, The Democratic Forest*, Secker & Warburg, Londres, 1989.



la pause cigarette

Sorti en salles en octobre 2007 après avoir été présenté au Centre Pompidou pour l'ouverture du Mois du film documentaire 2006, **Le Brahmane du Komintern** de Vladimir Léon nous entraîne dans un grand voyage autour du monde, à partir d'une photographie. Commentaire d'Anne Brunswic.

Nous sommes à Petrograd, devant le palais de Tauride le 17 juillet 1920, pendant ce qui a l'air d'une petite pause cigarette, le jour de l'ouverture du deuxième congrès de l'Internationale communiste, cette organisation semi-clandestine que les Russes appellent le Komintern et les Français Troisième Internationale.

Nous sommes, ou plutôt ils sont sortis vite fait sur le perron pour prendre la pose et la pause. Au premier plan, on reconnaît Lénine, en complet veston avec gilet, jambes écartées comme un matelot et les mains dans les poches selon son habitude. Derrière lui, la haute stature de Maxime Gorki, regard soucieux, mine grave sous ses moustaches. À droite de Gorki, le petit brun frisé rondouillard à la tête un peu penchée, c'est Zinoviev, celui qui va diriger l'Internationale pendant ses plus belles années. Boukharine, dans le coin à gauche, apparemment en train de s'allumer une cigarette, savoure l'accalmie. Il y a une dame importante et imposante et deux autres dames qu'on devine juste derrière

elle. Un seul homme en uniforme, quoique la guerre civile ne soit pas encore tout à fait gagnée. Il fait beau, les femmes ont des corsages blancs, un jeune Russe au premier plan est en bras de chemise, col ouvert, avec une large ceinture de paysan et des chaussures blanches, peut-être des tennis dont la mode est venue des étudiants chics d'Oxford. Décidément, c'est l'été.

Juillet 1920 : de Berlin à Budapest des révolutions ont eu lieu, elles n'ont pas triomphé mais l'espoir de propager la flamme d'Octobre est encore vif. En Europe centrale, chez les vaincus de la Grande Guerre, la voie semble ouverte. Dans les empires coloniaux qu'on n'appelle pas encore le tiers-monde, les revendications nationales prennent aussi un tour insurrectionnel. En cet été 1920, l'avenir sourit à la jeune révolution. La plupart des délégués au congrès ont moins de 35 ans.

Comment ne pas regarder la photo avec nostalgie, nous qui connaissons la suite ? Encore quelques années et l'internationalisme va descendre aux

enfers. Les professionnels de la révolution mondiale seront sacrifiés par Staline les uns après les autres, ceux du Komintern, ceux des Brigades internationales, les meilleurs militants de toute l'Europe. Pire que sacrifiés, trahis. Procès, pelotons d'exécution, balles dans la nuque, camps du Goulag pour les plus chanceux, camps nazis pour les communistes allemands livrés à la Gestapo. Au nom des intérêts de l'État soviétique qui ne compte plus que sur sa puissance militaire pour étendre ses conquêtes. Et cette fine fleur sera rageusement effacée de la mémoire officielle.

La vulgate soviétique ayant expurgé la photo officielle de tous les futurs parias, il n'en subsistait dans les manuels qu'une étroite bandelette verticale avec Lénine et Gorki. C'est un historien indien qui l'a confiée au cinéaste Vladimir Léon dans sa version originale, avec un grand beau jeune homme, visiblement exotique, au centre. "J'avais été surpris, dit-il en voix off, de découvrir la haute silhouette d'un Indien, un jeune homme, dont personne apparemment ne semblait se souvenir." Cette figure oubliée de la révolution, – "ce fantôme" – va inspirer à Vladimir Léon une longue quête d'Ouest en Est et du Nord au Sud, un peu flâneuse et mélancolique, à la croisée des rêves révolutionnaires d'hier et d'aujourd'hui.

En interrogeant à Mexico de vieux dirigeants communistes qui n'ont pas tout à fait oublié le russe appris à Moscou, Vladimir Léon apprend bientôt que le premier jour du congrès, ce jeune homme

photographie et documentaire



nommé M. N. Roy a changé de casquette. Envoyé à Péetrograd comme délégué du parti communiste mexicain qu'il vient de contribuer à fonder, il devient le jour même délégué des Indes britanniques. Sans doute parce que Lénine a des visées plus immédiates sur l'Asie que sur l'Amérique latine. Tant et si bien qu'au moment où cette photo a été prise – était-ce le matin ou le soir ? – nous ne savons pas si M. N. Roy représente le Mexique ou son Inde natale. Derrière lui on aperçoit son ami américain, Charles Philips, un pacifiste qui a fui les États-Unis en guerre et beaucoup bamboché dans les cafés de Mexico. Ensemble, ils ont créé des feuilles socialistes aussi éphémères que confidentielles. Et à sa gauche se tient sa femme, Evelyn, une étudiante radicale rencontrée sur un campus de Californie. Trois ans plus tôt, il avait quitté l'Inde muni d'un faux passeport et de devises fournis par les services secrets allemands, dans le but d'acheter des armes pour l'insurrection nationale indienne. En peu de mois, l'agent allemand est devenu agent soviétique et le nationaliste indien bourgeois a viré à l'internationalisme prolétarien. Celui qui a converti le trio au marxisme et les a invités au congrès est un "vieux" bolchévique qui se fait appeler Borodine, en mission outre-Atlantique pour négocier la vente de diamants impériaux. "Un aristocrate indien et deux étudiants américains invités à Petrograd par un juif russe pour représenter la classe ouvrière mexicaine. Ainsi allait l'internationalisme en ce temps-là" commente avec nostalgie Vladimir Léon. La photo vaut ici bien mieux qu'une preuve du rôle historique – sans doute pas de premier plan – que joua le jeune brahmane auprès de Lénine. C'est une invitation à rêver d'une révolution qui aurait su, qui aurait dû, garder cette fraîcheur-là : jeunesse, goût de l'aventure, liberté sexuelle, mépris des distinctions de nations et de races.

Anne Brunswic

Le Brahmane du Komintern

2006, 128', couleur, documentaire
Réalisation : Vladimir Léon.
Production : V. Léon, Ina.

Familier du monde communiste, Vladimir Léon part à la recherche d'un beau jeune homme aux traits exotiques et à la haute stature qu'un cliché de 1920 représente aux côtés de Lénine, Gorki, Boukharine et Zinoviev. Ni la mémoire soviétique, ni celle de l'Inde indépendante n'ont retenu le nom M.N. Roy. Du Mexique à l'Inde en passant par Moscou, Léon poursuit avec ténacité la quête de ce grand humaniste internationaliste, oublié parce qu'inclassable.

Grâce aux rencontres avec des survivants de l'aventure révolutionnaire et aux archives extirpées à Moscou, une biographie étonnante s'esquisse. Bien qu'Indien et fils de brahmane, M.N. Roy représente au premier congrès du Komintern le Parti Communiste mexicain qu'il a contribué à fonder quelques mois auparavant. Figure de proue de l'insurrection anticoloniale, il se fait une place auprès de Lénine tout en gardant son indépendance de jugement. Staline au pouvoir, M.N. Roy s'envole à Berlin où il milite à la fois contre le nazisme et le stalinisme. En 1936, de retour en Inde, il est arrêté par les Britanniques. Ses années de prison lui permettent d'élaborer sa conception d'un humanisme athée. Lors des combats de l'Indépendance, Ghandi le marginalise. Restent de vieux compagnons de lutte et une villa indienne charmante mais décatie où Léon arrive in extremis pour recueillir les derniers témoignages. Un récit en voix *off* donne à cette enquête vagabonde un ton brillamment personnel. *É. S.*



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Qui était cet homme d'origine hindoue qui apparaît (puis disparaît) d'une photographie prise lors de l'ouverture du II^e Congrès de l'Internationale communiste au début des années 1920 ? Tout le monde a oublié. Le cinéaste Vladimir Léon part de cette photo où au milieu des têtes connues de Lénine, Gorki, Boukharine, il découvre un grand et bel homme : l'Indien Manabendra Nath Roy. Il suit la trajectoire chronologique de cet aventurier révolutionnaire : fondateur du parti communiste au Mexique, dirigeant de l'Internationale communiste aux côtés de Lénine en Russie soviétique, militant anti-stalinien et anti-nazi dans l'Allemagne d'avant-guerre, politicien et philosophe athée dans l'Inde de l'indépendance.

Si M. N. Roy (1887-1954) incarne les luttes d'un esprit libre sur plusieurs continents, il a fallu beaucoup d'acharnement à Vladimir Léon pour en retrouver les traces tant les histoires officielles les ont effacées. Si les images d'archives sur M. N. Roy sont rares, le réalisateur a trouvé des témoins directs et indirects : au Mexique il rencontre Paco Ignacio Taibo II, des anciens du PC et du PRD ; en Russie des fonctionnaires des archives du Komintern et l'historien Roy Medvedev ; en Allemagne un survivant de l'opposition communiste allemande des années 1930 qui a connu Roy ; et en Inde des parents, amis, chercheurs. Un film enquête dans lequel commentaire et travail sur le son et l'image rendent passionnant et d'actualité le combat de toute une vie contre les nationalismes et fanatismes.

Valérie Gendry (Bibliothèque départementale de prêt de la Mayenne).



L'histoire des images

Deux projets de films documentaires, soutenus en 2007 par la commission du Fonds d'Aide à l'Innovation Audiovisuelle du CNC, abordent, chacun à leur manière, la période des années de plomb à Milan. Dialogue entre les deux auteurs, Raffaele Ventura et Jean-Baptiste Leroux.

Avec **Histoire d'une photo**, Raffaele Ventura revient sur les manifestations d'avril 1977 à Milan et retrace cette époque en explorant le cliché devenu emblématique d'un manifestant, ainsi que son propre parcours, celui d'un militant d'extrême gauche exilé au Brésil puis en France dans les années 1980. Jean-Baptiste Leroux, avec **12 dicembre – Appunti** traverse le Milan d'aujourd'hui, guidé par un film collectif réalisé en 1972 qui traitait de l'attentat perpétré le 12 décembre 1969 à Milan et les conflits sociaux en cours¹.

Raffaele Ventura et Jean-Baptiste Leroux ne sont pas de la même génération et ne se connaissent pas avant cette rencontre. Le premier a directement participé aux événements de cette période. Le second les aborde à travers la collaboration conflictuelle entre Lotta Continua² et Pasolini. Mais tous deux partagent le souci, au-delà du témoignage historique, d'établir une relation entre ce passé et leur présent. Nous leur avons proposé de se rencontrer au CNC, autour de quelques thèmes qui traversent leurs projets.

Une des figures communes à vos deux projets est la ville de Milan. Peut-on parler de cette ville comme d'un lieu emblématique de l'Italie des années 1970, et à travers ses mutations, de l'Italie d'aujourd'hui ?

Raffaele Ventura : J'ai été très attentif au discours sur Milan dans le projet de Jean-Baptiste. Cela fait près de trente ans que je n'y suis pas retourné.

Jean-Baptiste Leroux : Tu n'as jamais revu la ville ?

R. V. : En photo ! Pourtant, Milan c'est ma ville. Je suis né à cinquante kilomètres. J'y ai vécu mes vingt ans jusqu'au moment où j'ai dû, avec beaucoup d'autres, m'exiler pour échapper à la prison. Une période très intense, "décennie longue dans le siècle court". Milan était une ville qui entraînait peu à peu dans une dimension métropolitaine, qui devenait un pôle économique important. Cela n'en fait pas un emblème – l'Italie est un pays jeune et trop

composite pour qu'une ville à elle seule l'incarne – mais c'était, et c'est toujours, un laboratoire des tendances qui traversent le pays. Pendant la décennie 1970-80, développer *le mouvement* à Milan ou à Turin était essentiel. Il s'agissait de points stratégiques, cruciaux pour le système de production. À Milan, on pouvait bloquer les rouages du mécanisme.

J.-B. L. : C'était un véritable enjeu politique cette présence militante dans tout le tissu industriel du nord de l'Italie. Si Milan a tout de même une spécificité, outre le fait que la ville est généralement jugée invivable par le reste du pays, c'est d'avoir été le lieu d'événements clefs du siècle. Dans son livre **Milano dopo il miracolo**³, l'historien John Foot souligne justement ce lien entre l'histoire italienne au XX^e siècle et Milan : ville de naissance des premiers syndicats, de la fin du fascisme, ville clef pour la Résistance, épice de la croissance économique et de l'immigration intérieure des années 1960, plus tard de l'implantation de Berlusconi et de la montée politique de la Ligue du Nord. Et puis, effectivement, les années 1970, avec l'attentat de la Piazza Fontana et le début de la stratégie de la tension, le développement de luttes très radicales à l'intérieur puis à l'extérieur des usines, pour la réappropriation de la ville (avec l'occupation des maisons libres, les autoréductions sur les prix des loyers et toute une série de pratiques à la charnière des luttes ouvrières classiques et des nouvelles luttes métropolitaines).

R. V. : Milan a amorcé, peut-être avant d'autres villes, le déplacement vers le secteur tertiaire et le travail *dématérialisé*. Et c'était sans doute une des réponses aux luttes ouvrières qui l'ont traversée, une manière de désarmer le pouvoir des travailleurs de l'industrie.

J.-B. L. : Milan devient aujourd'hui capitale de la mode. Mais cela correspond aux mutations des années 1980 dans l'ensemble des villes européennes. Milan vient d'obtenir l'Exposition universelle, le processus de transformation se poursuit. On détruit d'anciennes habitations dites *di Ringhiera*, que l'on voit dans **Rocco et ses frères** [de Luchino Visconti, 1960] par exemple, pour édifier des banques et des sièges d'entreprises. Télévisions, résidences et hypermarchés poussent sur les terrains des anciens sites industriels de la ville. Les transformations économiques redessinent le paysage social et géographique. Dans la zone de Lambrate, je me suis retrouvé devant cet immense site automobile, l'usine que l'on aperçoit dans **Théorème** de Pasolini [1968]. Trois hommes en combinaison blanche perdus au milieu de ces milliers de mètres carrés vides y retiraient les matériaux dangereux, du haut de leur véhicule-échelle. Une partie du site est déjà devenue un supermarché. Nous sommes passés d'un monde à un autre.

Vos deux projets ont un rapport à l'Histoire. Quelle place occupe ce passé historique dans vos projets respectifs ? Vous traitez aussi de la question de la restitution du passé, dans quelle mesure la fiction ou la reconstitution permettent-elles d'y répondre ?

R. V. : La difficulté de cette période, fortement conflictuelle, est qu'elle s'est terminée sans conclusion collective. Ces dernières années en Italie, on a moins cherché à comprendre ce qui s'était passé qu'à désigner les coupables. C'est même devenu une obsession. Pourquoi cette *utilisation* de l'Histoire ? Parce qu'elle est trop liée à des enjeux politiques actuels ? De quoi a-t-on peur ? Pourquoi ne parvient-on pas à tourner la page ? L'histoire des *années de plomb* (la formule elle-même n'est pas neutre, car elle ne retient que la violence en général au détriment du contexte de l'époque), est enfermée entre les témoignages des repentis et le discours judiciaire. Par ailleurs, la vigilance des associations de victimes, qui rend la parole des anciens "terroristes" difficile, et l'exil de nombreux acteurs du mouvement, leur éparpillement, empêchent un autre récit, plus collectif, de se construire.

J.-B. L. : Le refus dont tu parles est très lié à un certain usage de l'Histoire. Cela m'évoque **Vertigo** [d'Alfred Hitchcock, 1958], et la recherche obsessionnelle du personnage de Scottie pour faire revivre une morte : quand le présent est entièrement hanté par la possession du passé, il est alors impossible au présent d'exister. Cette impossibilité rejoint ce que tu dis sur la nécessité d'une parole qui ne soit ni celle du juge, ni celle du condamné. Or, les pouvoirs fonctionnent sur le mode de la commémoration ou de la condamnation, d'où transpirent un certain ressentiment et un refus d'admettre une

conflictualité politique. Revenir par le sensible et les détails à cette période, sans nostalgie ni aversion, c'est peut-être déjà permettre de sortir de la logique actuelle, celle des jugements, des victimes et des extraditions. Je vous avais apporté cette phrase pour vous la lire, parce que je crois qu'elle agite quelque chose de commun à nos recherches : "Notre présent est en proie à la négation, synchrone avec cet esprit du temps, l'esprit du ressentiment. [...] Le ressentiment a pour objet le temps lui-même, le *cela a été*. Il ne veut connaître que le temps sans tromperie, le temps des indices dont on attend qu'ils se redressent le mois prochain et des sondages qui devraient suivre, un mois après, la même courbe. Il ne veut plus rien savoir de ce passé du futur qui est aussi un futur du passé." ⁴ Ce passé est aussi une dimension de notre présent, c'est pourquoi il ne peut rester confisqué.

R. V. : L'idée de faire un film en partant de cette photo, devenue le symbole du terrorisme italien, vient de cette nécessité. L'homme cagoulé, seul, prêt à tirer (dont on sait aujourd'hui qu'il n'est pas le meurtrier du policier touché ce jour-là), a été le cauchemar de toute une génération. Trente ans après, cette image incarne encore ce passé qui *ne passe pas* pour tous ceux qui l'ont connu : les révoltés, les victimes, les institutions, les politiques, l'opinion publique, les médias... Mais en fixant l'événement, elle lui prescrit aussi un sens. Quand on regarde cette photo en tant que document iconographique, on s'aperçoit qu'elle est en réalité très construite. L'homme cagoulé est volontairement isolé de son contexte : le cadrage original montre qu'il s'agit d'une manifestation. Et dans l'image non recadrée, des détails apparaissent : une Fiat 500 garée sur le trottoir, les pantalons patte d'eph, une tête ébouriffée, une affiche publicitaire... autant d'éléments qui permettent un mouvement de l'image vers le hors-champs, susceptible de restituer de manière plus juste une époque. Ce qui rapproche les deux projets, c'est peut-être la volonté de constituer un tableau, mais en retirant toutes les couches qui se sont superposées, pour faire apparaître la toile d'origine.

Dans vos projets, il est question d'une photo recadrée utilisée à la fois comme icône négative et comme preuve juridique, et du film de Pasolini et Lotta Continua 12 dicembre initié comme outil de contre-information. L'image comme propagande...

J.-B. L. : Je connaissais la photo telle qu'elle a été publiée, mais en découvrant l'original dans le dossier de Raffaele, j'ai été naturellement frappé par cette question toujours actuelle du recadrage. Il suffit de voir la manière dont les journaux télévisés rendent compte d'un événement auquel on a soi-même assisté pour comprendre que le cadre est toujours une position prise dans la réalité. Pendant les émeutes de novembre 2005, on filme les policiers en plan serré, on montre leur force, en dramatisant la situation ; on a rarement vu par exemple les gens discuter dans les cafés ou autour des bataillons de CRS, alors qu'un léger plan d'ensemble aurait permis de montrer cela aussi.

12 dicembre - Appunti

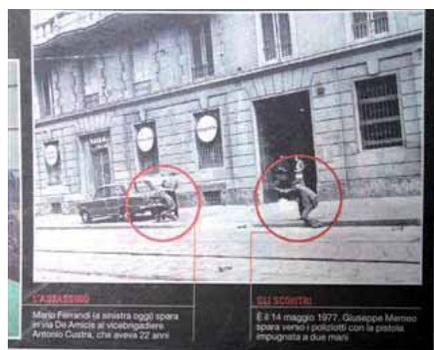
Un projet de Jean-Baptiste Leroux (Moviala Production). **12 dicembre** est le titre d'un document filmé qui réunit de 1970 à 1972 des militants de Lotta Continua et l'écrivain Pier Paolo Pasolini. L'Italie vient d'entrer dans un conflit social sans précédent, pour plus de dix ans. **Cortège ouvrier. Caméra sur les usines. Poings levés. Des enfants crient** sont les titres de quelques-uns des chapitres de ce film-expérience. Voyage-retour sur cette improbable collaboration, l'enquête nous mène, dans la ville de Milan, du récit d'une expérience à ses dilemmes : comment filmer un monde qui disparaît, comment dire le présent entre deux urgences, celle de donner à voir et celle de témoigner ?

Histoire d'une photo

Un projet de Raffaele Ventura (Label Video). Milan, 14 mai 1977 : une manifestation a lieu contre la répression. Un des nombreux photographes présents sur les lieux fixe l'image d'un manifestant cagoulé, isolé au milieu de la rue, les jambes écartées, les bras tendus, braquant des deux mains un pistolet vers la police. Un agent sera blessé à mort ce jour-là. Publiée, cette photo allait devenir un moyen de représenter l'aspect tragique des *années de plomb*. Trente ans après, ce cliché, devenu une des pièces de l'enquête d'un juge, nous offre le premier élément pour revenir sur cette période.

12 dicembre - Appunti, projet de Jean-Baptiste Leroux





**ucciso in via De Amicis
erò il suo assassino»**
la figlia del vicebrigadiere colpito da un autonomo nel 1977

Verba
di istruttoria sommaria
del 1977

Il nome di colui che ha ucciso il vicebrigadiere è stato scoperto. Il nome è quello di un autonomo che ha agito in via De Amicis il 14 maggio 1977. Giuseppe Merlo, allora venuto ucciso con la stessa impugnatrice a due mani.

Il 14 maggio 1977, Giuseppe Merlo, allora venuto ucciso con la stessa impugnatrice a due mani.



Histoire d'une photo, projet de Raffaele Ventura

R. V. : Regarder cette photographie, c'est tenter de réunir les fragments du passé et de ma propre mémoire. J'essaie de le faire en décrivant objectivement (et c'est, en partie, le rôle du juge dans le film, contrepoint à mon inévitable subjectivité) l'histoire des hommes et des circonstances liée à cette image : ce n'est plus le portrait d'un individu, mais un plan d'ensemble, le tableau d'une époque. Évidemment, pour moi, cela a quelque chose de schizophrénique, puisque j'apparais sur cette série de photos que le juge, venu m'interroger en France sur commission rogatoire internationale, me montre. Je suis désigné sous le numéro 20, accusé de "concourrs psychique". Je suis moi-même un des *personnages*. Paradoxalement, cela permet une certaine mise à distance. À côté de la reconstitution du juge, de la neutralité qu'il représente et à laquelle l'interrogatoire ramène, la narration personnelle me semble être une autre manière d'interroger le passé. Plutôt que prétendre à l'impartialité, j'assumerai des *éclats de subjectivité* sous forme d'épisodes fictionnels. C'est un moyen transparent de proposer différentes lectures des événements : le juge ne s'intéresse au contexte que pour établir des faits, la fiction permet de les contextualiser, d'aller entre les lignes. Là où la fiction parlera d'engagement, d'idées de changement, de contre-culture, d'occupation et de sabotage, la voix du juge opposera le rempart de la légalité.

insensible. Il nous avait pourtant massacrés dans sa poésie publiée dans **L'Espresso** en 1968 : "À Valle Giulia hier, on a ainsi pu voir un fragment de lutte des classes : et vous, mes amis (bien qu'ayant la raison de votre côté), vous étiez les riches, tandis que les policiers (qui étaient du côté de ceux qui ont tort) étaient les pauvres. Belle victoire, alors, que la vôtre ! Dans ce cas précis, c'est aux policiers qu'on offre des fleurs, mes amis."⁵ Nous l'aimions, mais on ne le criait pas sur les toits à ce moment-là ! D'ailleurs, je continue de penser que son interprétation était fautive : cela ne se réduisait pas à une opposition prolétaires/petits-bourgeois. Les prolétaires n'ont pas toujours nécessairement raison. Il y a des moments où ce sont les petits-bourgeois radicaux, même minoritaires, qui ont raison. Et puis, à l'époque, Pasolini était proche du PCI, ce qui n'était pas exactement notre cas ! Ensuite, il y a eu le rapprochement avec Lotta Continua et le film sur lequel tu vas enquêter.

La cagoule est aussi un fil conducteur : détail de la photographie, elle cache celui qui veut rester anonyme et donne en même temps un visage symbolique à tous ceux qui n'en ont pas. En quelque sorte, elle matérialise l'idée de contre-pouvoir.

J.-B. L. : Tu avais vu le film à l'époque ?
R. V. : Non. On avait un rapport distancié aux images, et même à la stratégie médiatique. Nous étions dans l'instant, pas dans le commentaire. On lisait les journaux en étant parfaitement conscients de la désinformation, pour être au courant et pas du tout pour savoir ce qu'on racontait sur nous.

J.-B. L. : Ces détails sensibles permettent de restituer une certaine complexité et de commencer à comprendre ce qui a été. Pour ma part, revenir sur les lieux de tournages de **12 décembre**, rechercher les traces de la collaboration qui a fait exister le film, en parler avec des acteurs de l'époque, se ressaisir de gestes et de détails, c'est une manière d'entrer en rapport avec l'histoire, sans que cela revienne pourtant à *faire* de l'histoire.

Pasolini incarnerait le dilemme entre engagement militant et engagement poétique...

Dans Appunti, le projet de Jean-Baptiste Leroux, il est donc question de Pasolini. Que représentait-il pour un militant dans les années 1970 ?

J.-B. L. : Il y a un texte d'Erri de Luca qui rend compte de cette question, dans son titre même : **À la mémoire d'un étranger**. Mais on peut repartir d'une courte histoire du film **12 décembre**. Plusieurs versions ont existé, dont un premier montage de sept heures. Pasolini avait rencontré des militants de Lotta Continua qui voulaient produire un document sur les conflits sociaux et l'attentat de la Piazza Fontana. Il avait été évidemment marqué par cet événement (il a écrit une sorte de poème documentaire après l'attentat : **Patmos**) et il s'est associé à l'initiative. Pendant deux ans, plusieurs opérateurs, dont Pasolini, vont fabriquer des images sur la base de ce voyage dans l'Italie ouvrière. Sa préoccupation, celle de retrouver dans les gestes et les visages de ses contemporains une *préhistoire* du capitalisme, rejoint paradoxalement l'urgence exprimée par Lotta Continua : produire un film de

R. V. : Pasolini, c'est évidemment une figure incontournable, à laquelle il est impossible d'être

contre-information pour dénoncer les manœuvres du pouvoir et les accusations de terrorisme portées contre le mouvement après l'attentat de la Piazza Fontana. Il s'agit donc pour Lotta Continua de fabriquer un outil de lutte immédiat, à diffuser dans les réunions et les meetings. Pasolini semble en revanche chercher une image irrécupérable de la révolte, presque une icône. C'est Pasolini qui parle de "la force révolutionnaire du passé". Il insiste auprès des opérateurs pour qu'ils prêtent attention à des détails matériels (visages, habits, gestes, etc.), sans inscription militante directe. Lorsqu'il s'empare de la caméra, il préfère les gémissements de colère d'un ouvrier napolitain ou les images silencieuses de la construction d'une barricade par des enfants aux explications face caméra des militants. Plus que d'engagement poétique ou militant, il est question d'un dilemme entre l'urgence du présent et celle du témoignage, un dilemme d'importance qu'il ne faut peut-être pas chercher à résoudre dans l'absolu.

R. V. : Un artiste, un cinéaste, est quelqu'un qui ne sépare pas le présent de son œuvre. De ce point de vue, je n'en suis pas un, je ne fais des films que par intermittence. La question de l'engagement peut se résumer pour moi à la manière de retrouver un espace de résistance. J'ai le sentiment que nous n'avons pas pu traduire politiquement la transformation de la société, alors même que nous avons provoqué une bonne part de ses changements nécessaires. Maintenant, je peux clore une histoire, la mienne, qui est aussi une page de l'histoire italienne, en finir avec les *années de plomb*, mais je ne sais peut-être plus d'où regarder l'Histoire qui est en train de se faire, ou en tout cas, je ne sais pas encore comment la montrer.

Vous êtes chacun à des stades différents de votre projet. Est-ce qu'un film s'élabore et change à mesure qu'on s'approche de sa réalisation ou est-ce qu'il est déjà totalement présent à l'esprit avant d'être écrit ? Peut-on dire que le film est là pour détruire le scénario ?

R. V. : En écrivant *Histoire d'une photo*, je me suis confronté à la difficulté de revenir sur des souvenirs parfois douloureux. Comment leur donner une forme ? Comment partager cela avec d'autres ? J'ai toujours eu l'idée, depuis que je m'intéresse à cette photo, d'en faire un jour un film, mais c'est en écrivant et en construisant cette boucle scénaristique autour de l'interrogatoire que j'ai compris que le film fonctionnerait. À partir de cette structure, je pouvais poser un cadre, pas seulement pour convaincre une commission, mais pour faire évoluer le film en pensant à ceux qui le verraient. Surtout, le scénario était essentiel pour le tournage en Italie, où je ne peux toujours pas me rendre. C'est le lien entre moi et l'équipe qui travaillera là-bas, une façon d'imaginer ma caméra portée par d'autres épaules.

J.-B. L. : Dans le cas d'*Appunti*, l'écriture est la mise en forme d'une recherche. Un dossier d'aide à l'écriture, c'est peut-être seulement cela. Et puis vient encore l'écriture. Pour ce projet, les notes prises au fil des jours et les recherches ont formé des hypothèses de récits, en l'occurrence une série

d'histoires autour de la fabrication de **12 décembre**. Tout cela produit des trajets, et donc des occasions de regarder la ville aujourd'hui, comme dans une *concordance* des temps. C'est pourquoi le paysage contemporain, celui de la ville de Milan notamment, est presque le premier sujet de ce travail. Filmer pour détruire le scénario ? En tout cas, il s'agit d'écrire et de construire des images. De trancher entre des hypothèses. Mais au-delà de ces questions d'écriture, de scénario et de méthode, je n'aurais tout simplement pas commencé cette recherche sans avoir vécu à Milan et avoir pris part à cette ville.

R. V. : Il y a des sujets qui sont là, tout de suite, et qui ne sont pas déterminés par un autre temps que celui du tournage. Quand on se cache dans un coffre de voiture pour entrer chez Peugeot en 1989 et filmer les grèves*, il n'y a pas besoin d'écrire. Je sais que c'est là que quelque chose se passe et que je dois le filmer. La question est donc plutôt de trouver le coffre dans lequel il va être possible de se mettre pour voir et montrer quelque chose de ce qui se passe aujourd'hui.

Propos recueillis par Amélie Benassayag et Catherine Merlihot, mai 2008.

1. *En 1969, l'Italie est traversée par un vaste mouvement de contestation. Le 12 décembre, une bombe explose dans le hall de la Banque de l'Agriculture, Piazza Fontana, à Milan, provoquant 16 morts et une centaine de blessés. La police accuse immédiatement l'extrême gauche. Il s'avèrera qu'il s'agissait d'une manipulation de l'extrême droite, avec des ramifications au sein de l'État, inaugurant ce qu'on appellera la stratégie de la tension. Le 15 décembre, le cheminot anarchiste Giuseppe Pinelli qui avait été arrêté, meurt dans les locaux de la Préfecture de Police. L'organisation d'extrême gauche Lotta Continua accuse l'État d'être responsable de sa mort. La veuve de Pinelli portera plainte en 1971 pour homicide. L'affaire sera classée en 1975, en imputant à un malaise actif le décès de Pinelli.*

2. *Lotta Continua était alors un des principaux mouvements d'extrême-gauche italien (autodissous en 1976). Le procès de son principal dirigeant, Adriano Sofri, accusé par un repentir d'avoir commandité l'assassinat du commissaire Calabresi (soupçonné d'être responsable de la mort de l'anarchiste G. Pinelli) a donné lieu à un mouvement d'opinion en Italie dans les années 1990. La version du film 12 décembre qui figure au Fonds Pasolini à Bologne est celle qui a été montrée au Festival de Berlin en 1972 dans un montage de 104', avec la mention "d'après une idée de Pier Paolo Pasolini".*

3. *Éditions Feltrinelli, 2004.*

4. *Jacques Rancière, L'Inoubliable, in Arrêt sur histoire, Jean-Louis Comolli et Jacques Rancière, BPI, Centre Georges-Pompidou, 1997.*

5. *Le 1^{er} mars 1968 à Rome, dans le quartier de Valle Giulia, 4000 manifestants tentent de réoccuper l'université investie par la police après l'expulsion du 29 février. Les affrontements se concluent par de nombreux blessés, dont 478 parmi les manifestants et 148 parmi les policiers. La citation est extraite du poème *Il PCI ai giovani !!* de Pier Paolo Pasolini.*

6. *Cf. Catalogue Images de la culture : Voyages au pays de la Peuge, de Samir Abdallah, Maurizio Lazzarato, Angela Melitopolos et Raffaele Ventura, 1990, 60'.*

Le Fonds d'Aide à l'Innovation Audiovisuelle du CNC à Lussas en août 2008

Monsieur M, 1968, projet documentaire écrit par Isabelle Berteletti et Laurent Cibien, produit par Christian Pfohl (Lardux Films) a obtenu l'aide à l'écriture et l'aide au développement du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle documentaire du CNC et fera l'objet d'un atelier de réflexion autour du travail de développement en présence des auteurs et du producteur lors du 20^e anniversaire des États Généraux du documentaire de Lussas, du 17 au 23 août 2008.

Monsieur M, 1968

Un petit agenda noir, retrouvé, avec d'autres, dans la cave d'une maison après le décès de son propriétaire. Sur cet agenda, celui de l'année 1968, une fine écriture : jour après jour, Monsieur M, 41 ans, vieux garçon vivant chez ses parents, employé de bureau à l'Institut géographique national, raconte, sans passion ni sentiment, les événements de sa vie : les promenades avec sa mère au supermarché, les travaux dans la ville, les rues qu'il prend pour aller travailler, les départs en vacances ou en retraite de ses collègues de bureau, ses bouts de chemins avec Joëlle, sa voisine d'atelier, le frigo qui tombe en panne, le compte en banque... Et la télé, tous les soirs ou presque, sur la chaîne unique : Pierre Sabbagh, Georges Descrières, Michel Droit, *5 colonnes à la Une, Les Chevaliers du Ciel...* Une vie bien réglée, dans une période où tout se dérègle. Sous la mine du crayon à papier de Monsieur M, des échos de plus en plus forts d'une révolte en train de naître, d'un monde en train de changer, se font entendre... Une réflexion sur l'ordre et le désordre.

"C'est un essai cinématographique et musical sur notre histoire, notre quotidien, sur nous. C'est un travail de dialogue entre un réalisateur, un historien et journaliste de formation, et une artiste-musicienne, qui nourrit sa recherche des dimensions poétiques de ce carnet." *Laurent Cibien et Isabelle Berteletti à propos de Monsieur M, 1968.*

Le Fonds d'Aide à l'Innovation Audiovisuelle du CNC Documentaires de création - Aide à l'écriture et Aide au développement

10 commissions par an
Direction de la création, des territoires et des publics

Service de la création
01 44 34 36 82
amelie.benassayag@cnc.fr
01 44 34 34 39
michele.bergevin@cnc.fr

L'objectif du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle documentaire est d'accompagner les auteurs et les producteurs de projets de création cinématographiques et télévisuels ambitieux qui nécessitent une écriture élaborée, un important travail de développement, et qui proposent une approche innovante au regard des programmes audiovisuels.



richard copans le cinéaste de fond

En 1968, élève de l'IDHEC, il sort les caméras de l'école pour aller filmer les luttes. En 1978, après dix ans d'expérimentations pédagogiques et de cinéma militant, le cinéaste se mue en producteur de films documentaires et fonde Les Films d'Ici. Trente ans plus tard, l'entreprise a su profiter des vents favorables et survivre aux crises financières ; elle est devenue une PME de quinze salariés produisant en toute indépendance trente films par an. L'esprit de 68 y souffle-t-il encore ? Richard Copans retrace pour **Images de la culture** un itinéraire dont il ne renie rien. Entretien avec Éva Ségal.

En 1968, vous étiez déjà un militant actif ?

Richard Copans : Dès 1961, à 14 ans, j'entre aux Jeunesses communistes mais d'emblée en désaccord sur la question anti-colonialiste. À l'époque, le PCF défend le mot d'ordre *Paix en Algérie* alors que ceux qu'on appellera plus tard "gauchistes" disent *Indépendance de l'Algérie*. Bien que je sois encore lycéen je participe aussi aux activités du Front universitaire antifasciste et à celles de la JCR (trotskyste) sans en faire partie. Par ailleurs, je n'ai alors qu'une passion dans la vie, le cinéma. J'entre à l'IDHEC en 1966 ; les études y durent deux ans, je dois donc rendre mon mémoire en 1968. L'IDHEC n'était pas un milieu très politisé. Au début de mai, je suis le seul à aller à toutes les manifs. Avec Daniel Edinger et Dominique Chapuis, nous sommes les seuls à avoir une culture politique. L'IDHEC ne se met en grève que vers le 20 mai.

Ce qui se passe à l'IDHEC en 1968 peut-il se comparer à la Sorbonne ou aux Beaux-Arts ?

R. C. : Nous ne sommes là que deux promotions de quarante élèves, quatre-vingts en tout. L'enseignement à l'époque est très académique, livresque, enfermé à l'intérieur des studios de l'école. Notre première revendication est de rencontrer des gens qui font du cinéma. En même temps, nous voulons sortir le matériel et le mettre au service de toutes sortes de tournages. Et renouveler complètement la pédagogie du cinéma. Voilà ce qu'a été mai 68 à l'IDHEC. Notre mouvement nous portait vers le "réel", vers le documentaire, mais à cette époque nous ne le formulions pas dans ces termes. De tous

ces films réalisés à l'IDHEC en 1968, le seul qui est resté est **La reprise du travail aux usines Wonder**, tourné par Jacques Willemont et Pierre Bonneau.

Vous avez donc commencé par révolutionner l'IDHEC ?

R. C. : La réorganisation de l'enseignement du cinéma a pris deux ou trois ans. J'en ai fait partie dès le début. En 1968, je deviens prof et même responsable du concours dès octobre 1968, je n'avais pas encore 21 ans. L'ancien concours comportait une douzaine d'épreuves écrites (histoire du cinéma, histoire du théâtre, histoire de la peinture...) ; on le préparait au lycée Voltaire. Nous voulions instaurer des épreuves où il faudrait manier des images et des sons, non de l'écrit. Ce nouveau concours, créé avec le soutien de la profession, a d'abord été un joyeux bordel. Mais il en est resté quelque chose et l'épreuve de base, le dossier d'enquête, subsiste jusqu'à maintenant à la Fémis. Un nouveau directeur a été nommé, Louis Daquin, un homme assez ouvert, et je suis devenu son assistant jusqu'en 1973. Sur le plan politique, cette alliance PC-gauchistes a tenu jusqu'en 1973.

C'est à ce moment que commence pour vous l'aventure de Cinélutte ?

R. C. : Au moment de la mobilisation de la jeunesse contre la loi Debré en 1973, la rupture est consommée à l'IDHEC entre le PC et les gauchistes. À la rentrée, nous ne sommes pas réengagés et je quitte définitivement l'école. Un des premiers films de notre groupe est **Chaud, chaud, chaud**, titre inspiré

Deux sociétés de production, Les Films d'Ici et Iskra, ont été fondées dans l'esprit des luttes militantes qui ont suivi mai 68. Parcours de leurs fondateurs, état des lieux quelques décennies plus tard ; mémoires et projets.

du slogan le plus populaire cette année-là, un film d'une heure et demie que nous commençons aussitôt à diffuser. Le groupe Cinélutte se constitue sur cette base-là avec Jean-Denis Bonan, Mireille Abramovici et moi du côté des enseignants, Guy-Patrick Sainderichin, François Dupeyron côté étudiant.

Quels principes défendiez-vous en termes de cinéma ?

R. C. : Depuis les États généraux du cinéma, il y avait un débat entre deux courants. Les premiers faisaient des films d'agitation autour de l'idée *tout ce qui bouge est rouge*, les seconds voulaient faire des films *d'éducation communiste*. À travers les grands mots, c'était déjà une rupture entre le reportage et le documentaire. Nous revendiquions avec Jean-Pierre Thorn l'idée que le film est une construction, qu'il assume un point de vue. Nous voulions une réalisation collective sans hiérarchie, sans division du travail. Évidemment, dans la pratique, c'était faux. Il y avait des opérateurs, des monteurs – et, dans Cinélutte, une suprématie des monteurs sur les opérateurs. Mais pendant très longtemps, il n'y a eu aucun générique. Le premier où figurent les noms de tous les participants est le film sur Lip [**À pas lentes**], achevé en 1979. À ce moment-là, le gauchisme est fini.

De 1973 à 1978, vous vous êtes donc entièrement consacré au film militant ?

R. C. : Au cours de cette période, deux groupes de personnes se succèdent dans Cinélutte. Je suis le seul à rester du début à la fin. En 1974, nous faisons deux films pour soutenir les immigrés. Au moment des élections présidentielles, nous décidons de faire un film pour montrer que l'issue, ce n'est pas le bulletin de vote, c'est la lutte. Nous filmons la grève du Crédit Lyonnais où Arlette Laguiller apparaît, nous filmons dans une imprimerie en lutte qui s'est mise comme Lip en coopérative, nous filmons aussi un comité Giscard de quartier. Nous réalisons un long métrage **Bonne chance la France!** qui passera à Cannes dans *Perspectives du cinéma français* en 1976. Cela correspondait bien à notre projet : exprimer un point de vue politique construit, accompagner de grandes luttes ouvrières, en faire du cinéma. On a fait un autre film important en 1974, **Petites têtes, grandes surfaces**, avec les caissières d'un supermarché. Six ou sept copies ont circulé. Dans le cinéma militant, la diffusion est très importante. On expédie des copies par le train, des projections militantes suivies de débats sont organisées. Notre force jusqu'en 1976, c'est qu'il y a une place pour ces films avec un public qui veut les voir et s'en servir. Ce qui est fondateur, c'est la réception collective par une communauté de gens. À l'époque, notre mot d'ordre était *la diffusion commande à la production*.

Comment s'est fait votre passage vers la production ?

R. C. : Avec Éric Pittard et Alain Nahum, anciens élèves de l'IDHEC qui viennent de rejoindre Ciné-

lutte, nous allons à Lip en 1976. Nous parvenons à faire accepter par l'assemblée générale un projet de film sur le groupe Femmes et, début 1977, nous tournons là deux mois. Malheureusement, aucun plan n'était synchrone ; et nous n'avions pas l'argent pour le labo. C'est à ce moment-là que nous créons Les Films d'Ici et faisons notre première demande d'aide au court-métrage. Avec les 30 000 francs obtenus, je finis le film en 1979. Mais à ce moment-là, plus personne ne veut le diffuser. Ce film, **À pas lentes**, est donc le premier film produit par Les Films d'Ici (il n'en existe donc qu'une seule copie. Heureusement, il est réédité cette année par les éditions Montparnasse). À la fin des années soixante-dix, nous essayons de repartir dans une autre direction, celle du court-métrage politique. J'en fais un, Alain Nahum un autre. Puis, tout le monde se disperse et je reste avec Les Films d'Ici. Un peu d'argent rentre dans la société grâce aux formations que nous donnons à la Fnac.

Au départ, vous entrez donc dans la production par accident ?

R. C. : Oui. Jusque-là, j'avais une image très négative du producteur. Les choses vont prendre une autre dimension en 1982. Ariel Sharon envahit le Liban sud, ça me met très en colère politiquement. C'est à ce moment-là que Nurith Aviv, une ancienne de l'IDHEC, me parle d'Amos Gitai. Le jeune réalisateur israélien avait besoin d'argent pour développer ses bobines. Nous payons le labo et produisons son **Journal de campagne**. Et là, pour la première fois, je me suis dit que produire c'était bien, car cela permettait de faire exister les films qu'on jugeait importants. À cette époque, je gagnais bien ma vie comme assistant sur des longs métrages et le reste du temps, je militais. C'était une forme de schizophrénie. Mais à partir de 1982, je deviens vraiment producteur.

Où sont allés vos engagements militants durant les années soixante-dix ?

R. C. : Avec Jean-Pierre Thorn, j'ai été dans des groupes très dogmatiques, Ligne rouge, Drapeau rouge. Après, je suis passé à Révolution, un groupe qui était sorti de la LCR, dont les trotskystes pensaient qu'ils étaient d'affreux maoïstes, et inversement, car nous étions des trotskystes qui soutenions que la Révolution culturelle chinoise c'était la révolution permanente prônée par Trotsky. Un groupe formidable, mais qui a explosé en 1978. Je n'ai aucun regret de cette période.

Ces idées, vous les avez conservées dans votre activité de producteur ?

R. C. : Les Films d'Ici était un lieu de production collectif, ce n'était pas "ma boîte". Yves Jeanneau est venu, puis Serge Lalou, puis Frédéric Chéret : à chaque fois, on a transformé la structure *capitalistique* afin que tous les producteurs soient à égalité. L'important pour nous était d'avoir un outil de production. Depuis, j'ai produit près de deux cents films, et malgré le foisonnement parfois ébouriffé, il y a une cohérence, celle d'un projet

"Souvent on nous demande : Ici avec ou sans majuscule ? Et toujours nous répondons : Ici avec majuscule. Ici, c'est un pays, pas très loin, pas là-bas, pas ailleurs. Ici, c'est un territoire dont nous élargissons chaque année les frontières, avec des rencontres, des réalisateurs, des films. Depuis 1984 nous avons produit plus de 450 films : des longs, des courts, des séries, des collections, des diffusés à la télévision, des sortis en salles, des primés dans les festivals, des distribués à l'étranger, Ici... et ailleurs."

(Extrait de la présentation des Films d'Ici sur leur site : www.lesfilmsdici.fr).

documentaire très fort. C'est ce que j'ai trouvé avec Amos Gitai. Au fond, j'aime le cinéma dans une certaine radicalité d'écriture : Robert Kramer, Claire Simon, des gens qui portent une certaine culture cinématographique. En même temps, j'ai besoin de chercher du sens dans le monde. J'ai fait trois heures de film avec Norman Mailer et j'ai conclu comme lui que, à défaut de pouvoir transformer le monde, c'était déjà pas mal de le comprendre. Le comprendre pour le travailler. Il y a bien un fil politique que je tire depuis 68, qui se retrouve dans le film sur Lip, dans **La Reprise** d'Hervé Leroux ou dans **Ernesto Che Guevara : le journal de Bolivie** de Richard Dindo.

Cette mue du cinéma militant vers le documentaire se fait donc dans les années 1980 ?

R. C. : Nous avons été aidés en cela par des décisions politiques importantes : la création de la Sept-Arte, la création du compte de soutien à la production indépendante au CNC. Cela nous a poussés, nous les producteurs qui venions du cinéma militant (Les Films du Grain de sable, Les Films du Village, Iskra...). On avait l'impression que le documentaire, c'était notre genre. Nous avons créé une association, La Bande à Lumière. Cette opposition est un peu dépassée mais à l'époque, nous nous définissions ainsi, nous partagions tous une vision politique et activiste. La Bande à Lumière est à l'origine des États généraux de Lussas¹. Elle s'organise pour faire pression sur les chaînes et jette les bases d'un certain paysage documentaire. Le 6 juin 1986, nous organisons une grande manifestation, Le documentaire débarque, avec trois cents projections partout en France et l'édition d'un catalogue. À cette époque, la Sept démarre et Thierry Garrel, qui porte une vision d'avenir pour le documentaire, y tient une place essentielle. Au départ, la Sept est une société d'édition de programmes de télévision, sans aucune contrainte d'audience ni de programmation ; un moment de liberté formidable. Nous avons littéralement explosé en 1987.

Les Films d'Ici ont explosé en quantité ou en qualité ?

R. C. : Les deux. Nous produisons alors **La Ville Louvre** de Nicolas Philibert, **Route One USA** de Robert Kramer et **Transantarctica** de Laurent Chevallier. Chaque film est très important, très différent. Notre vraie richesse, ce sont les réalisateurs, leurs projets et leur désir d'inventer un cinéma. Mais nous bénéficions d'un environnement très favorable pour la production : la Sept, le compte de soutien, l'appui de Dominique Paini au département audiovisuel du Louvre. Nous sommes passés de quatre à quinze films par an, avec de gros films destinés autant à la salle de cinéma qu'à la télévision. Nous ne nous sommes jamais considérés comme des producteurs de télévision, mais comme des éditeurs.

De 68 à aujourd'hui, c'est pour vous un fil continu ?

R. C. : Quand je produis **Lip** ou le dernier film de Claire Simon, **Les Bureaux de Dieu**, sur le planning

familial, c'est totalement cohérent avec ce que je faisais il y a 35 ans. Avec d'autres moyens, une ambition cinématographique plus affirmée... mais sur les préoccupations et les exigences, j'ai l'impression d'être le même. Ce n'est pas de ma part une posture héroïque, c'est tout simplement que je ne sais pas faire autrement.

Certains cinéastes ont-ils tenu pour vous la place de maîtres ?

R. C. : Très jeune, j'ai eu un accès très libre au cinéma, à la cinémathèque. Mon panthéon était très vaste. J'aimais Chris Marker, Godard. À l'époque, j'étais très proche de **Positif** et je n'aimais pas tellement le cinéma américain. De ce point de vue, mon goût s'est presque totalement inversé ! Medvedkine, on ne l'a découvert que dans les années soixante-dix. Jean Rouch, bien sûr. Mais j'aimais tout le cinéma, et pas seulement les auteurs de documentaires ou de films politiques. **Pierrot le fou** est un des films que je préfère au monde. Il me bouleverse à chaque fois. Après, nous nous sommes construit notre propre panthéon avec les cinéastes que nous produisions. Robert Kramer a été une idole dès que j'ai vu **Milestones** en 1976. Nous nous sommes rencontrés en 1979 et plus quittés. Avec Kramer, je crois que ce qui nous a rapprochés, c'est fondamentalement une éthique. Le tournage de **Route One USA** a duré cinq mois : un moment dont je n'ai pas fini d'épuiser tout le sens. Il y avait chez lui un appétit du monde, l'idée qu'on doit chercher la forme à travers un travail acharné, incessant, jusqu'à la toute fin du film. Cet appétit du monde, c'est un appétit de le transformer, il ne suffit pas de le proclamer, c'est la démarche cinématographique qui doit le porter. Tous les films que j'ai fait avec Robert portaient cela, d'une façon ou d'une autre. Jusqu'au dernier, **Cités de la plaine**. Il me l'a appris et je l'ai partagé. Pas dans un rapport maître-élève, mais dans des rapports d'amitiés, de vie. La rencontre avec Fernand Deligny dans les années soixante-dix aussi a beaucoup compté. Deligny m'a fait réfléchir sur des questions essentielles pour le cinéma : qu'est-ce qui fait de l'humain quand il n'y a pas de parole ?

Avec cette culture politique, vous êtes devenu patron. Ça n'a pas dû être simple ?

R. C. : Je suis très pragmatique. L'idée de départ était d'avoir un outil de production et un collectif militant. Nous avons commencé par voler la pellicule, voler les caméras et fait toutes sortes de choses illégales pour faire les films auxquels nous croyions. Puis, c'est devenu une société de production sous la forme d'un GIE, ce qui veut dire que le gérant est responsable. Avec les films d'Amos Gitai, je commence par faire de très mauvaises affaires. En 1984, je dois plus de 500 000 francs de dettes sociales. Comme gérant, je dois rembourser l'URSAAF, les Assedic, les congés spectacle, etc. Je l'ai fait. Nous avons immédiatement recréé une petite SARL avec d'autres personnes ; elle a grandi, montée en puissance en produisant de gros films. Et à la fin des années 1980, tous les investisseurs viennent nous voir car notre catalogue est considéré

comme une source de valeur et de profits. L'audio-visuel est perçu comme un eldorado. La Caisse des dépôts, Hachette, l'IFCIC (Institut de financement des industries culturelles) entrent au capital d'une société qui est devenue anonyme. Les trois gros investisseurs représentent 50 % du capital. Notre directeur financier est alors un vieux monsieur expérimenté. Pour nous, c'est un peu un conte de fées. D'autres sociétés ont refusé d'avoir des investisseurs avec l'idée de créer un îlot de communisme productif. Je n'y crois pas. Je préfère avoir le diable à la maison que croire qu'on est protégé parce qu'on a fermé la porte. Les investisseurs sont entrés sur des bases strictement financières, sans jamais intervenir sur le choix des films. Puis, un des trois a racheté les deux autres et nous sommes restés en face de Lagardère. À la suite de pactes d'actionnaires et d'accumulation de dettes, Lagardère s'est trouvé à un moment donné à 84 % du capital. Nous n'étions plus chez nous. Nous voulions revenir à 50-50. D'un autre côté, certains essayaient de nous convaincre de vendre nos 16 % et de devenir leurs employés. Nous avons refusé. Peu à peu, on est revenu à 50-50. Il n'y avait aucune intervention des investisseurs sur le choix des films, la seule contrainte était d'avoir en fin d'année des comptes équilibrés. Nous ne sommes jamais rentrés dans une logique schizophrène qui aurait consisté à produire des films publicitaires pour pouvoir ensuite se payer trois *danseuses* magnifiques. Nous avons élargi le spectre, mais sans jamais aller vers des films que nous ne pourrions pas assumer. En janvier 2007, Lagardère a décidé de regrouper toutes ses sociétés de production dans un seul lieu avec des services communs... Nous avons refusé. Nous avons racheté leurs parts. Maintenant, nous sommes à nouveau 100 % chez nous. Notre chance est que les banques ont continué à nous soutenir parce que, grâce à Frédéric Chéret, notre gestion est devenue impeccable. Les investisseurs nous ont sauvé trois fois de la faillite, nous avons appris à faire des plans de sauvetage, à négocier, à étaler les dettes. Sinon, nous serions morts trois fois. Nous avons appris à être rigoureux sur le plan économique. De ce point de vue, l'outil que nous avons mis au point est absolument performant. À l'intérieur de l'entreprise qui emploie maintenant une quinzaine de permanents en CDI, l'esprit est de donner tout pour les films. Nous en produisons entre vingt-cinq et trente par an, de format très varié. Il y a entre nous un certain esprit de partage mais aussi une hiérarchie. La hiérarchie des salaires n'est que de 1 à 2 et certains intermittents qui viennent travailler ici gagnent plus que nous, les gros salaires de la boîte ! Nous avons toujours été conscients de l'extraordinaire plaisir de faire ce qu'on a envie de faire. Cette liberté est donnée à peu de gens. Pas une liberté pour nous, mais pour produire les films que nous aimons et que nous estimons importants.

On reproche souvent à la génération de 68 d'avoir bloqué la voie aux plus jeunes, d'avoir refusé de partager...

R. C. : Aux Films d'Ici, à chaque étape, on a mis tout le monde à égalité de manière que la voix de chacun ait le même poids. Nous avons des règles très

simples pour que les outils soient communs. Nous sommes dans un espace large où il y a beaucoup de films à faire. Chacun a ses préférences : j'aime produire certains films, Serge Lalou en aime d'autres, Martine Saada, Agathe Berman ont leurs domaines. Nous n'avons pas de programme politique où l'on se dirait qu'on va produire tant de films sur l'écologie, les relations hommes/femmes... Ni de modèle de films : nous aimons beaucoup de films différents et souvent nous sommes en désaccord. Chaque semaine, nous tenons une réunion de direction, Serge Lalou, Frédéric Chéret et moi ; nous tentons d'évaluer les risques financiers de chaque film, les risques de production, la viabilité économique de l'entreprise, car il faut que l'outil tienne. Sans cet outil, sans cette confrontation directe avec le marché, les diffuseurs, avec le réel, il n'y a pas de films !

Propos recueillis par Éva Ségal, mars 2008.

1. Voir entretien avec Jean-Marie Barbe et dossier sur Les États généraux du film documentaire à Lussas in **Images de la culture** n° 20, août 2005.

biographie sélective

Richard Copans est né le 25 novembre 1947. Il a été directeur de la photographie des films suivants : **Ce gamin-là** et **Le Meilleur de la vie** de Renaud Victor ; **Les Amants terribles** de Danielle Dubroux ; **La Bête noire** de Patrick Chapus ; **Guns, A toute allure, Doc's Kingdom, Route One USA** *, **Walk the Walk** et **Cités de la plaine** de Robert Kramer ; **Genèse d'un repas, Ma première brasse** et **La Comédie du travail** de Luc Moullet ; **Transit** de René Allio ; **Sinon, oui** de Claire Simon ; et de longs métrages documentaires réalisés par Marc Huraux, Stan Neumann et Nicolas Philibert.

Il a réalisé les films suivants :

L'Heure du laitier (1981) ; **Soleil noir** (1983) ; **Vida Nova** (1985) ; **Lubat musique père et fils** (1985) ; **Charles Sterling, un chasseur dans la nuit médiévale** * (1990) ; **Faire du chemin avec...** **René Char** (1991) ; **Les Frères des Frères** (1992) ; **Au Louvre avec les maîtres** (1993) ; **Festival d'Edimbourg mille et un théâtres** (1999) ; **Norman Mailer – Histoires d'Amérique** * (1999) ; **Vilnius** (2000) ; **Chicago** (2002) ; **Racines** (2002) ; **Les Disques de Rivka** (2005) ; **Paris périph** * (2004) ; **Quai Branly, naissance d'un musée** (2006) ; **Les Fantômes d'Amérique** (2006).

Depuis 1984, il est fondateur et PDG des Films d'Ici. Il a produit les films suivants :

Les Amants terribles de Danielle Dubroux ; **La Comédie du travail** de Luc Moullet ; **Je t'ai dans la peau** de Jean-Pierre Thorn ; **Le Bruit, l'odeur et quelques étoiles** * d'Eric Pittard ; **Passions** de Gérard

Courant ; **Les Métamorphoses du chœur** * et **Couleurs d'orchestre** de Marie-Claude Treilhou ; **Lip, l'imagination au pouvoir** de Christian Rouaud ; **Coûte que coûte** *, **Récréations** * et **Les Bureaux de Dieu** de Claire Simon ; **Route One USA** *, **Point de départ** * et **Cités de la plaine** de Robert Kramer ; **Rimbaud, Ernesto Che Guevara : journal de Bolivie, Une Saison au paradis** et **Genet à Chatila** de Richard Dindo ; **Si bleu, si calme** d'Eliane de la Tour ; **Et la vie** *. **La vie est immense et pleine de dangers, Grands comme le monde, Le Voyage à la mer, Après et Marseille(s)** de Denis Gheerbrant ; **Check the Changes** de Marc Huraux ; **Mémoires d'Ex** * de Mosco ; **Prove di stato** * et **A scuola** de Leonardo Di Costanzo ; **Au village** de Jacques Reboud ; **Algérie, la vie quand même** *, **Algérie la vie toujours** * et **Et les arbres poussent en Kabylie** de Djamilia Sahraoui ; **La Véritable Histoire du bus 402** d'André Van In ; **Salade Maison** de Nadia Kamel ; **Bania** et **La Vie ailleurs** de David Teboul ; **Paris, roman d'une ville, Une Maison à Prague, Apparatchiks et Businessmen, La langue ne ment pas** * de Stan Neumann...

Depuis 1992, il dirige avec Stan Neumann la collection **Architectures** sur Arte, dans laquelle il a réalisé : **La Gare Saint-Pancras** *, **Les Thermes de pierre** *, **Le Musée juif de Berlin** *, **Le Couvent de la Tourette** *, **Le Centre municipal de Säynätsalo** *, **La Saline d'Arc et Senans** *, **La Médiathèque de Sendai** *, **Les Gymnases olympiques de Yoyogi** *...

* Diffusion au catalogue **Images de la culture**.





iskra, un atelier de cinéma militant

Iskra s'apprête à fêter ses quarante ans. Le petit navire a pris la mer sous le souffle puissant de 1968, avec Chris Marker à la proue. Porté par les hautes eaux du militantisme jusqu'au milieu des années 1970, il a subi son terrible reflux au cours de la décennie suivante et n'a tenu que grâce à la belle obstination de quelques-uns, de quelques-unes surtout. Rencontre avec l'équipe dans ses locaux d'Arcueil, par Éva Ségal.

Commençons par vos débuts. Comment cette société de production a-t-elle vu le jour ?

Iskra : Après *Loin du Vietnam*¹ en 1967, s'est posée la question de la diffusion de ce type de films. Il y avait à l'époque une vraie censure au cinéma et l'ORTF n'accueillait que très rarement des films critiques sur le système en place. Le petit groupe qui entourait Chris Marker à l'époque vivait sur l'illusion qu'il suffisait de trouver des amis producteurs ayant pignon sur rue pour diffuser les films. Chacun travaillait dans un but politique, l'important, c'est bien entendu de diffuser. Comme pour un tract, il faut que le film atteigne son public. Au moment où *Loin du Vietnam* est sorti, nous nous sommes rendu compte que la maison de production, très honorable par ailleurs, avait des vues très classiques sur la diffusion. Le groupe informel qui entourait Chris Marker à l'époque s'appelait SLON, ce qui correspond à la première syllabe du nom de l'opérateur de Medvedkine qui travaillait sur le Ciné-Train – "slon", par ailleurs, signifie en russe éléphant. Chacun comprenait qu'il ne suffisait plus de travailler gratuitement à cent cinquante pendant des mois ; il fallait contrôler les moyens de production. C'est à ce moment-là que Chris Marker et le groupe ont décidé de créer une structure. Personne n'avait de capital de départ. Nous étions une bande d'amis et de professionnels autour de Chris qui était l'homme-orchestre et le poète de la bande. Quand les États généraux du cinéma ont volé en éclats après 1968, chacun a repris ses bouts de pellicule. Pendant ces deux ou trois mois, il y a eu l'illusion que tout le monde allait travailler en collectif pour réaliser un grand cinéma politique. Mais ça n'a pas duré. Les conflits entre maoïstes, trotskystes... ont fait éclater les États généraux du cinéma. SLON avait la réputation d'être proche de la CGT et du PC,

mais en même temps, nous étions leurs brebis galeuses. Les gauchistes nous traitaient de *révisos* et les *révisos* de gauchistes. Notre position était inconfortable mais intéressante, stimulante. Cette indépendance vis-à-vis des partis et groupes politiques était une chose assez rare qui a dû nous permettre de continuer tandis que le sectarisme a conduit beaucoup d'autres dans des impasses.

Donc, avant Iskra, il y a eu Slon ?

Iskra : Oui, la création date de novembre 1968. Nous avons décliné le signe SLON en Société de Lancement des Œuvres Nouvelles et c'est en Belgique que nous l'avons fondée. Là-bas, il n'y avait pas de censure et la création d'une société n'exigeait aucun capital. Grâce à l'entremise d'Antoine Bonfanti, le cinéaste André Delvaux a accepté la gérance qui a ensuite été reprise par Donald Sturbelle. Pendant cinq ans, SLON a donc travaillé entre la France et la Belgique. Mais ce système avait ses inconvénients : c'était lourd en termes de voyages et d'organisation ; SLON ne pouvait pas bénéficier du remboursement de la TVA et des aides du CNC. Au départ, l'équipe était entièrement bénévole car nos amis chefs opérateurs, ingénieurs du son, monteurs ou réalisateurs gagnaient leur vie ailleurs, dans le cinéma dit "commercial". SLON, et ensuite Iskra, ont été autofinancés jusqu'en 1986-87. Depuis le début en 1969, Inger faisait tous les ans des voyages en voiture en Europe, le coffre rempli de films qu'elle vendait aux chaînes de télévision étrangères.

Et puis il y avait, depuis 1967, l'aventure du Groupe Medvedkine, ces ouvriers de Besançon qui ont su formidablement prendre Marker au mot quand au cours du débat qui suivit la projection d'*À bientôt j'espère*, il leur proposa de prendre la caméra, le

Nagra, et de faire eux-mêmes les films dont ils rêvaient sur la classe ouvrière. Entre le groupe de Besançon, puis celui de Sochaux, quatorze films ont été réalisés, dont l'intérêt est encore d'actualité lorsque l'on voit l'accueil reçu par le DVD édité en 2005 par les éditions Montparnasse.

Pourquoi en 1974 êtes-vous revenus officiellement en France ?

Iskra : Pour l'anecdote, en 1973 ou 1974 des envoyés du Congo Brazzaville sont venus nous acheter un stock de films. Cette vente inespérée pour un montant de 50 000 francs nous a permis de fonder Iskra. Je revois encore cet hôtel porte d'Orléans, la valise de billets et la pile de bobines que nous avons montée dans leur chambre ! C'est donc en 1974 que nous avons fondé Iskra en France, comme société de production de courts métrages. Entre-temps, la censure s'était un peu adoucie et le panorama du cinéma avait changé. Des cinéastes s'emparaient du cinéma pour parler du nucléaire, des femmes, du Chili. La vidéo démarrait et beaucoup de militants se lançaient, avec plus ou moins de talent ou de réussite. Sur ces thèmes, nous avons aussi accueilli plusieurs films étrangers. À partir de 1974, beaucoup de Latino-américains, de réfugiés chiliens notamment, nous ont sollicités. Mais ils avaient tendance à nous prendre pour la Metro Goldwin Mayer de gauche ! Nous avions aussi un ciné-club régulier et, avec notre projecteur 16 mm, on pouvait débarquer n'importe où pour projeter tous les films militants qui nous arrivaient de partout.

Et Chris Marker dans tout ça ?

Iskra : Vers la fin 1972, il a commencé à parler du projet du *Fond de l'air est rouge*. Il pensait faire un film politique à partir des chutes, des images rejetées, des fonds de poubelle. Il a commencé à trier dans nos chutes et dans celles des autres. Très vite, ce projet a pris de l'ampleur. De toute évidence, il s'orientait vers un long métrage, et Iskra était une société de courts métrages ; nous avons donc coproduit avec la société Dovidis, qui a obtenu l'avance sur recettes au CNC. Mais à Iskra, nous avons gardé de fait la production exécutive car ce film représentait un enjeu très important pour nous. L'INA qui fonctionnait à l'époque selon l'esprit de Pierre Schaeffer, le fondateur du Service de



la recherche, a fourni environ trente minutes d'archives.

Comment avez-vous réussi à garder votre indépendance ?

Iskra : Nous avons toujours été intransigeants. Au moment où nous croulions sous les dettes, certains ont proposé de produire des publicités. Nous avons refusé. Si nous entrions dans cet engrenage, rapidement nous ne ferions plus rien d'autre. Chaque fois qu'on nous a suggéré de nous rapprocher d'institutions riches, nous avons refusé. Notre association avec Dovidis a duré jusqu'en 1976, puis nous avons repris toute notre indépendance, à un moment où nous avons pu augmenter notre capital et devenir une société de longs métrages.

Grâce à Chris Marker, nous avons eu dès le début un réseau d'amis dans le monde entier, des liens forts avec le Japon, la Corée, Cuba et toute l'Amérique Latine. Ce qui nous a aussi permis de tenir, c'est le bénévolat et les moyens mis à notre disposition gratuitement par les amis. Très tôt, nous avons acquis une table de montage et une caméra Coutant 16 mm, ce qui nous permettait aussi de donner des coups de main, d'héberger des gens. En échange, les réalisateurs nous confiaient leurs droits. Vers 1978, il y a eu un certain essoufflement. Des collectifs militants ont disparu. Dès que la gauche est arrivée au pouvoir en 1981, les gens ont dû penser que c'était gagné, qu'il n'y avait plus besoin de se battre. Nous avons alors été en grand danger de disparaître. Iskra a vivoté pendant cinq ou six ans, avec un petit loyer, des charges réduites et quelques primes du CNC. Inger a passé deux ans entre Paris et Londres. Nous avons juste réussi à maintenir la structure en vie avec des ventes à des télévisions étrangères. Cette traversée du désert a duré jusque vers 1985-86. C'est la loi Lang qui a bouleversé la donne.

Concrètement, qu'est-ce qui a changé pour Iskra à partir de 1986 ?

Iskra : La loi Lang obligeait les chaînes de télévision françaises à s'impliquer dans la production et la diffusion. Grâce aux financements des chaînes et à la création du compte de soutien [COSIP du CNC], les films ont eu enfin de vrais budgets. Et ils ont pu enfin être vus à la télévision. Jusque-là, l'ORTF nous était pratiquement fermée. Les films que nous

avons diffusés à l'antenne se comptaient sur les doigts d'une main : **À bientôt j'espère**, **On vous parle du Chili** (1973, un montage réalisé par Marker avec les images de Miguel Littin) et **Patriot Game** d'Arthur Mac Gaig sur le conflit en Irlande du Nord. En vingt ans, c'est peu ! Dire que bon nombre de nos films sont maintenant considérés comme faisant partie du patrimoine cinématographique français ! Nous travaillions avec des réalisateurs chevronnés qui venaient d'être lâchés par l'ORTF et dont nous étions proches depuis longtemps ; mais, au moment où les outils vidéos sont devenus plus accessibles, les métiers de l'image ont suscité un véritable engouement et nous avons vu arriver beaucoup de nouveaux. Jusque-là, la profession était assez fermée : pour figurer sur un générique, il fallait produire au CNC son numéro de carte professionnelle. Nous étions obligés de déposer au CNC des génériques fantaisistes contenant uniquement des professionnels dûment répertoriés.

Quels sont vos projets en cours ?

Iskra : En termes de production, nous sommes dans une nouvelle époque. Pendant une quinzaine d'années, la Sept Arte a régulièrement accompagné notre travail. Aujourd'hui, il faut réinventer une nouvelle manière de produire. On produira encore avec les télévisions, mais de plus en plus il nous faudra trouver des financements ailleurs. Avec les télévisions, nous produisons des documentaires comme **Il était une fois... le salariat** d'Anne Kunvari (France 5) ou **La Guerre du Rif** de Daniel Cling (Arte). Cet intérêt des chaînes pour l'histoire et les archives que confirme apparemment l'audimat tient peut-être au vieillissement du public, les jeunes se tournant de plus en plus vers d'autres modes de diffusion. Beaucoup de films sont en développement avec TV10 Angers, TV8 Mont-Blanc. **Les Horizons** d'Édie Laconi, par exemple, est tourné près d'Annecy dans un institut médico-éducatif pour handicapés préparant l'insertion de jeunes adultes. Pour l'équilibre d'Iskra, il faut produire au moins deux ou trois films par an avec les chaînes hertziennes et de vrais financements (qui n'ont d'ailleurs pas bougé depuis quinze ans). Les chaînes s'engagent de moins en moins en amont et de plus en plus fréquemment, nous montrons des prémontages. On est souvent déjà loin dans la production quand les chaînes nous rejoignent. Il arrive aussi qu'une chaîne finance un film mais ne le diffuse pas. C'est la situation dans laquelle se trouve **Le Lait sur le feu** de Raphaël Girardot et Vincent Gaulier. Le film suit sur plusieurs années un éleveur dont le troupeau a été abattu à la suite d'un unique cas de "vache folle" et qui décide de changer de vie. France 3 Ouest nous a d'abord encouragés à en faire un 90 minutes. Maintenant le film est, paraît-il, trop long, ennuyeux et pessimiste. Ces arguments ne tiennent pas, d'autant que ce film a rencontré beaucoup de succès auprès du public dans les festivals.

Quel genre de projets recevez-vous en ce moment ?

Iskra : Nous en recevons beaucoup, mais ceux qui nous intéressent sont souvent des projets difficiles

à produire. Nous travaillons actuellement sur **Sans foi ni loi** de Luc Victot et Frédéric Vassort. Luc Victot a suivi des prisonniers pakistanais qui sont passés par Guantanamo. Il veut retracer leur itinéraire. La plupart ne se sont pas battus mais ils ont dû prendre la place en prison de barons qui ont réussi à fuir au Pakistan. L'auteur cherche à comprendre ce qui les a poussés à prendre part au conflit, la propagande, la foi islamique. Comment peut-on parler avec eux lorsqu'on est un Occidental ? Cela fait deux ans que nous travaillons sur ce projet. Nous avons aussi un projet sur le Liban, **Le Pays rêvé** de Jihane Chouaib, dont le tournage est prévu fin 2008, mais nous ne savons pas encore s'il sera produit pour le cinéma ou la télévision. La plupart des films que nous entreprenons sont pleins d'incertitudes en termes de financement.

Y a-t-il eu des films "faciles" dans l'histoire d'Iskra ?

Iskra : Depuis que structurellement Iskra a dû modifier ses méthodes de production liées à l'évolution du métier, le film le plus "facile" à produire a été **Louise, son père, ses frères et ses sœurs** de Stéphane Mercurio et Catherine Sinet. Un film "exemplaire" ! Tourné en sept jours à Paris, avec un partenariat France 3 qui s'est engagé dès le départ. Le film aborde la thématique de l'homoparentalité. Le projet était bien écrit, le thème était dans l'air du temps : une coproduction s'est montée avec le Forum des images. Nous travaillons souvent avec eux, cela rend la relation aisée. La confiance, c'est essentiel. C'est ce qui nous a permis de tenir. Avec notre banque aussi, c'est une affaire de confiance ! **Il était une fois... le salariat**, finalement, s'est monté facilement, car France 5 a été partenaire dès le départ. À l'origine, il y a eu un appel d'offres pour le centenaire du Ministère de l'Emploi, en 2007. Les financements étaient solides : une chaîne de télévision nationale, le CNC et un ministère. Mais c'est un film d'archives avec des droits très élevés à payer à l'INA et à d'autres ayants droit. La série doit se continuer selon le même dispositif avec l'histoire du patronat, l'histoire du syndicalisme (patronal et salarial) et l'histoire de la fonction publique. Le coût des archives est parfois insurmontable. C'était la première fois qu'Iskra répondait à un appel d'offre d'un ministère. À partir du moment où notre projet est retenu, c'est nous qui en assumons toute la responsabilité. Évidemment, cela repose sur une relation de confiance entre nous et l'équipe du Ministère, qui connaissait déjà bien la réalisatrice Anne Kunvari, notre manière de travailler et notre point de vue à respecter.

Comment vous répartissez-vous les rôles au sein de l'équipe ?

Iskra : On nous a souvent vu comme un matriarcat car à l'origine, c'était souvent des femmes qui venaient présenter les films SLON au public. Avant l'essor de la vidéo, il n'y avait quasiment pas de femmes dans le cinéma, pas ou très peu de réalisatrices, de productrices ou de chef opérateurs. Les femmes étaient surtout au montage. C'est tout de même grâce à la ténacité de femmes que SLON,

puis Iskra ont résisté. Peut-être parce que leur ambition est moins orientée vers le pouvoir ? Venue de Norvège, Inger avait déjà une bonne expérience du collectif : le sens civique, le souci de laisser la place à l'autre. Ici, tout le monde a la possibilité et le droit absolu d'intervenir, de donner son maximum. Dans le passé, il est arrivé que se produisent certains heurts avec des hommes qui cherchaient à imposer leur pouvoir. Dans la plupart des sociétés de production, ce sont des hommes qui prennent la décision de faire un film, puis ils passent le projet à des directrices de production. À Iskra, tout le monde fait vivre la boîte. Viviane est arrivée à la fin des années 1980, après une période où Inger pensait devoir fermer. Le monde de l'audiovisuel vivait un bouleversement.

Concrètement, chacun dans l'équipe lit tous les projets. Nous nous réunissons pour en parler, puis nous rencontrons l'auteur, le réalisateur. Nous sommes aujourd'hui deux à produire, Inger prenant sa retraite cet été. Une troisième personne, assume des fonctions très polyvalentes d'assistante réalisatrice et de directrice de production et est responsable de la distribution des quelque deux cents films du catalogue. La décision d'accepter un projet et de faire le film est tout à fait collégiale. Ensuite, la manière dont nous nous répartissons le travail dépend de la charge de chacun. C'est aussi une question d'affinités avec une écriture, un sujet ou la personne qui le porte. Nous veillons à ne pas produire trop, pour avoir suffisamment de disponibilité pour chaque production. Temps pour l'écriture, temps pour des échanges avec le réalisateur pendant le tournage, pour le visionnement des rushes, temps pour les discussions au montage. L'équipe s'est formée petit à petit, par cooptation. Les gens qui ne s'adaptent pas à notre manière de travailler s'en vont. Beaucoup de stagiaires passent. Ceux qui restent, c'est une question d'engagement. Matthieu est entré ici il y a douze ans pour venir chercher le Revox d'une copine. Il était tout jeune, sortait de l'école et pensait aller vers la réalisation. Viviane venait du théâtre et de la radio, elle venait d'avoir un enfant et voulait passer à autre chose. C'est son voisin chef opérateur qui travaillait alors sur un film produit par Iskra qui nous l'a présentée. Elle n'avait pas de formation en production. Léna, elle, avait fait de la régie sur de grosses productions de fiction et des publicités, elle avait vraiment envie d'autre chose.

Y a-t-il à Iskra des "auteurs maison", des auteurs qui ont produit l'essentiel de leur œuvre ici ?

Iskra : Chris Marker évidemment, Emmanuel Audrain à un moment, Dominique Cabrera, Stéphane Mercurio, Anne Kunvari... Beaucoup ont fait ici plusieurs films. La fidélité, c'est forcément un désir réciproque, une confiance qui joue dans l'intérêt du film. Dominique Cabrera nous a rejoints au début des années 1990 pour **Chronique d'une banlieue ordinaire**. C'était un long travail sur Mantes-la-Jolie. Tel qu'elle l'avait écrit, le documentaire répondait à une attente à ce moment-là et la politique de la ville bénéficiait de budgets pour le soutien à ce type de production. Le générique est d'ailleurs impressionnant et serait tout simplement impossible

à réaliser aujourd'hui. Dans la foulée, nous avons produit de Dominique **Rêve de ville, Réjane dans la tour**, puis en 1994, **Une Poste à la Courneuve**, sur une idée de la sociologue Suzanne Rosenberg rencontrée à Mantes-la-Jolie.

La production d'un film s'étale souvent sur plusieurs années ?

Iskra : Oui, nous avons eu beaucoup de projets qui se sont produits dans la durée : le film de Luc Decaster, **Le Rêve usurpé**, ou encore celui de Laurent Hasse, **Sur les cendres du vieux monde**. À côté de Stéphane Mercurio est l'aboutissement d'un travail de presque quatre ans. Ce film sur les familles de détenus vient d'être primé à Belfort, à Créteil, à Rennes et sortira en salles à l'automne. Et n'oublions pas **Le fond de l'air est rouge** de Chris Marker qui s'est produit sur quatre ans, de 1973 à 1977. Pendant les années 1970 les films étaient produits sur des coups de cœur et indépendamment de toute institution, en autofinancement, mais avec beaucoup de risques.

Avez-vous une politique éditoriale avec des soucis d'équilibre entre différents axes ?

Iskra : Non. Quand on a le coup de foudre pour un projet, on ne se demande pas si ça va plaire aux télés. Si ça nous plaît, à tort ou à raison, on s'engage sans faire au préalable la "tournee des popotes" dans les télés. Si le projet ne plaît pas du premier coup aux télévisions, on le reproposera six mois plus tard, peut-être un peu différemment. Par exemple, **Nos jours à venir** d'Anne Kunvari, sur une maison de retraite de Bonneuil dans le Val-de-Marne, nous étions sûrs qu'il était important d'aborder un tel sujet. Il y six ou sept ans, toutes les chaînes ont refusé : "Un film sur les vieux ! Vous n'y pensez pas !" Mais après la canicule de 2003, nous avons représenté le projet et quinze jours plus tard nous avions l'accord de France 2. On rencontre beaucoup de préjugés chez les programmeurs obsédés par l'audimat. La force d'un documentaire de société, c'est qu'il est unique, qu'il surprend par une mise en œuvre spécifique du sujet. Mais on sent bien que les chaînes cherchent avant tout à fidéliser les spectateurs avec des objets aisément repérables, "formatés", d'où le succès de certaines séries. Le DVD deviendra peut-être une nouvelle façon de produire des films sans les chaînes. Cela peut convenir à des projets qui ne demandent pas des financements énormes. Mais ce qui risque d'être sacrifié, ce sont les temps de montage, et plus largement, la durée du travail à toutes les étapes de la fabrication d'un documentaire, ce temps si essentiel pourtant.

Quarante ans de production, un catalogue de deux cents films ; Arte rediffuse cette année **Le fond de l'air est rouge** et le film est édité en coffret DVD. Iskra a de quoi être fier, non ?

Iskra : Il y a un grand décalage entre l'image que les gens ont de nous et la modestie de nos moyens. Le succès du **Fond de l'air est rouge** laisse imaginer que nous sommes riches. Mais pour ce film, nous

nous sommes battus une vingtaine d'années. Lorsqu'il a commencé à marcher au début des années 1990, on s'est aperçu que le négatif était mort. Il nous a fallu deux ans pour réunir les 140 000 francs nécessaires à la restauration pour compléter l'apport des Archives du film du CNC et du Ministère des Affaires étrangères, somme que nous avons mis ensuite plusieurs années à amortir. Les derniers travaux en vue de l'édition DVD viennent de nous coûter 35 000 euros, dont une partie seulement est financée. Nous sommes loin d'avoir fini de rembourser le CNC pour ses avances à la production et à la distribution. Trente ans plus tard ! Après un tel délai, vous ne croyez pas qu'on devrait être dispensé de rembourser l'avance sur recettes ? La demande de certains titres de notre catalogue peut servir de baromètre politique. L'année précédant les grèves de 1995, nous avons reçu beaucoup de demandes, à mesure que l'intérêt pour la chose politique et le social se ranimait. Cela nous a permis de reprendre courage après le désert qu'a été pour nous les années 1980. En ce moment, nous avons évidemment beaucoup de demandes sur 68, est-ce un signe ?

Propos recueillis par Éva Ségal, mars 2008.

1. *Loïn du Vietnam, 1967, 115'* Pour affirmer leur soutien au peuple vietnamien en lutte contre les USA et ouvrir une réflexion sur cette guerre impérialiste, Alain Resnais, William Klein, Claude Lelouch, Joris Ivens, Agnès Varda et Jean-Luc Godard réalisent chacun une partie. Les points de vue sont rassemblés par Chris Marker.

À noter :
www.iskra.fr

Voir au catalogue général

@ <http://www.cnc.fr/idc>

À bientôt j'espère

de Chris Marker et Mario Marret, 1967, 44'.

Le fond de l'air est rouge

de Chris Marker, 1977, 2 x 90'.

Chronique d'une banlieue ordinaire

de Dominique Cabrera, 1992, 58'.

Une Poste à la Courneuve

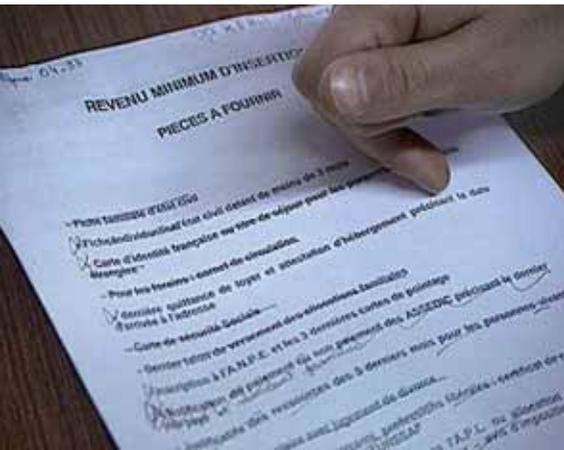
de Dominique Cabrera, 1994, 54'.

Le Rêve usurpé

de Luc Decaster, 1994, 60'.



Chronique d'une banlieue ordinaire de Dominique Cabrera



Une Poste à la Courneuve de Dominique Cabrera



in situ

Deuxième édition de **Des cinés, la vie !** à la Cinémathèque française ; les dispositifs européens d'éducation à l'image ; la commission de sélection de films d'Images en bibliothèques ; deux études du CNC sur la place du cinéma dans les maisons d'arrêt et dans les hôpitaux.

des cinés, la vie ! ou comment renouer du lien par le cinéma

Compte-rendu de la deuxième édition de l'opération **Des cinés, la vie !**, par Doucha Belgrave.

Il est à peine la demie de 9h ce 28 mars 2008 et la Cinémathèque française de Paris est déjà en pleine effervescence. Le personnel – familiarisé avec l'accueil des scolaires et des enseignants et avec les programmations pour jeunes publics et familles – est à pied d'œuvre. Aujourd'hui, grande journée festive et point d'aboutissement de l'opération **Des cinés, la vie !**. On attend, venus de toute la France (métropolitaine et Dom) quelque 220 invités : 170 adolescents et leurs éducateurs.

Les ados, sous la férule des accompagnateurs, s'attourent aux comptoirs derrière lesquels officient patiemment l'équipe de la Cinémathèque et celle de l'association Kyrnéa International qui a coordonné toute l'opération. Le hall majestueux retentit d'appels, d'exclamations, de noms de villes et de groupes, de consignes sur les hébergements et sur le déroulement de la journée. Certains ados arborent un air affranchi en déambulant seuls. Mais le gros du peloton, plus circonspect – ou plus intimidé par le prestige du lieu et l'importance de l'événement – se tient au plus près des copains et des éducateurs. Une réserve qui se libérera peu à peu, au cours de la journée.

C'est la deuxième édition de l'opération **Des cinés, la vie !**, lancée à titre expérimental en 2006-2007 à l'initiative de la Direction de la Protection Judiciaire de la Jeunesse (PJJ) du Ministère de la Justice, de la Délégation au développement et aux affaires internationales (DDAI) du Ministère de la Culture, et du CNC. Le public concerné est celui des jeunes pris en charge par la PJJ : des adolescents *sous main de justice*, placés en structures éducatives ouvertes ou fermées (*cf. Infra*). Ce public spécifique transforme les objectifs de l'initiative en un véritable challenge puisqu'il s'agit, rien de moins, de le

sensibiliser à l'image, de favoriser chez ces jeunes une approche critique du cinéma, d'élargir leurs connaissances sur le cinéma et ses techniques, de permettre, surtout, le débat autour de thèmes de société.

Dès 2006, les personnels des services se mobilisent. Aux référents qui se sont portés volontaires à l'intérieur des structures PJJ se joignent des correspondants régionaux chargés de la culture de la PJJ, des conseillers culture/justice, des conseillers cinéma des DRAC, les correspondants régionaux de l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances (L'Acsé), les coordinateurs régionaux de Passeurs d'images et les représentants des Pôles régionaux d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel. Au total, 58 services PJJ se porteront preneurs de cette expérience inédite, 26 de ces services (soit 243 jeunes) participeront au vote et l'on comptera 89 participants – dont 39 jeunes – à la journée de remise du prix de l'an passé.

La qualité du film élu par les jeunes lors de l'édition 2006/2007 – et les retours positifs sur le caractère convivial et éducatif de l'opération – vont amener les équipes à la reconduire en 2007-2008. Comme le soulignent les coordinateurs de Kyrnéa International dans leur bilan de la première année "il ressort que l'initiative offre un cadre pertinent pour développer une réflexion autour du cinéma et des images". Une pertinence que confirme Isabelle Gérard-Pigeaud, en charge au CNC du développement d'actions en direction des publics empêchés. "Dans ce cadre, précise-t-elle, nous n'agissons pas seulement pour tenter d'amener du culturel – en l'occurrence du cinéma – dans les foyers d'hébergement, les hôpitaux ou les prisons. Nous agissons

Les 12 films en compétition

- . **À tes amours**, d'Olivier Peyon, 7', 2000.
- . **Allan**, de Frédéric Azar, 8', 2006.
- . **Bonne nuit Malik**, de Bruno Danan, 15', 2006.
- . **Du soleil en hiver**, de Samuel Collardey, 17', 2005.
- . **Histoire tragique avec fin heureuse**, de Regina Pessoa, 7', 2005.
- . **Jean Farès**, de Lyes Salem, 10', 2001.
- . **La Pelote de laine**, de Fatma Zohra Zamoum, 14', 2005.
- . **La Traversée**, de Maëva Poli, 12', 2006.
- . **Les Pincés à linge**, de Joël Brisse, 23', 1997.
- . **Les Volets**, de Lyèce Boukhitine, 12', 2005.
- . **Nyaman' Gouacou**, de Laurent Sénéchal, 19', 2006.
- . **Sous le bleu**, de David Oelhoffen, 21', 2004.

Bonne nuit Malik, de Bruno Danan. Le réalisateur primé.



© Catherine Millet pour Kyméa.





© Catherine Millet pour Kyrnéa.

Djamel Bensalah, parrain de Des cinés, la vie !

Déroulement de la journée du 28 mars 2008 à la Cinémathèque française à Paris

Le matin :

• Accueil par Michel Romand-Monnier, directeur général adjoint de la Cinémathèque française et Frédéric Phaure, responsable de **Des cinés, la vie !** à la Direction de la protection judiciaire de la jeunesse du Ministère de la Justice. Présentation de la journée par Gabrielle Sébire de la Direction du service pédagogique de la Cinémathèque française et par Cécile Flaugère, coordinatrice **Des cinés, la vie !** à Kyrnéa International.

• *Derrière les images*

Dans les salles Eisner, Franju et Epstein, les groupes sont répartis pour une activité d'analyse d'extraits de films autour du thème de *la rencontre amoureuse*, animée par des conférenciers du service pédagogique de la Cinémathèque.

• *Parlons d'amour avec...*

Rencontre avec Djamel Bensalah, parrain de l'opération **Des cinés, la vie !** et réalisateur de **Le Ciel, les oiseaux et... ta mère !, Il était une fois dans l'Oued** et **Big City**.

L'après-midi :

• *Remise du prix*

Présentation par Catherine Hascoet, chef du Pôle de l'Action éducative à la Direction de la Protection Judiciaire de la Jeunesse, Ariane Salmet, chef de Mission pour le développement des publics de la Délégation au développement et aux affaires internationales du Ministère de la Culture et de la Communication, Emmanuel Bertin, responsable du Pôle intégration et lutte contre les discriminations à l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances (l'Acse), Anne Durupt, directrice générale adjointe du Centre national de la cinématographie. Remise du prix par des élèves du Centre d'action éducative et d'insertion (CAEI) de Montpellier. Le trophée a été réalisé par l'ensemble des jeunes de l'atelier de l'Unité éducative (UEAJ) de Poissy). Projection du film primé, **Bonne nuit Malik**, de Bruno Danan, et échanges avec l'équipe du film.

• *Découvrons un film*

Projection de **Edward aux mains d'argent** de Tim Burton et présentation de la séance par Charlotte Garson, rédactrice aux **Cahiers du cinéma**.

• Clôture de la journée et visite guidée de l'exposition **Passion cinéma** à la Cinémathèque française.

aussi pour ces 80 % de la population qui ne rentrent jamais dans un musée ou dans une salle de cinéma. Pour chacun de ces publics, nous essayons de nous adapter aux différents contextes. Ainsi, pour **Des cinés, la vie !**, plusieurs services PJJ n'avaient pu l'an passé diffuser la totalité des films proposés au vote, cela notamment par manque de temps pour le visionnement mais aussi en partie à cause du *turn over* rapide de ces jeunes dans certains établissements."

Conscients de ne pouvoir influencer sur cet état de fait relatif à la situation spécifique de ce public placé en institutions, les organisateurs de **Des cinés, la vie !** tinrent compte cette année des réticences de bon nombre d'éducateurs sur les documentaires (issus du catalogue **Images de la Culture**) proposés lors de la première édition de l'opération. Des films jugés de prime abord "trop longs" ou "trop difficiles d'accès" (de prime abord seulement car, à la grande surprise des référents, les documentaires reçurent des jeunes un accueil plus que favorable dans près de 80 % des cas). Quoi qu'il en soit, pour l'édition de cette année, le choix a donc porté sur douze courts-métrages de fiction (de 6 à 23 minutes), sélectionnés dans le catalogue de l'Agence du court-métrage¹, organisme soutenu par le CNC et qui diffuse un fonds de quelque 10 000 films.

Cette année, ce sont 93 services PJJ qui ont répondu à l'appel (3577 visionnements et 373 jeunes votants). Le 1^{er} octobre 2007, leurs représentants ont participé à une journée nationale de formation, qui a permis de remettre à chacun les films sur support DVD, d'informer les services et les équipes d'éducateurs de la PJJ sur le déroulement de l'initiative, sur les différents interlocuteurs et sur les films sélectionnés.

Dès novembre, les séances de projection se sont organisées un peu partout, à raison d'un film par semaine ou toutes les deux semaines. Elles ont eu lieu le plus souvent dans les structures éducatives mais – à la grande jubilation des jeunes – des projections ont été également organisées dans des salles de cinéma ou des médiathèques ayant décidé d'accompagner cette initiative peu commune. De nombreux partenariats locaux se sont d'ailleurs tissés autour de l'opération ; ainsi de l'unité éducative (UEAJ) de Fort-de-France en Martinique, dont les responsables ont su s'appuyer sur le réseau associatif local et le mécénat privé.

Mais c'est aux éducateurs de la Protection judiciaire de la jeunesse que revient, pendant cinq mois, la lourde tâche de visionner préalablement les films, de préparer des questionnaires pour alimenter la discussion qui suivra les projections, d'inviter éventuellement des intervenants en rapport avec les thèmes traités, puis, tâche ardue, de montrer les films aux jeunes, en débattre avec eux et – au final et après des mois où beaucoup d'eau passe sous les ponts – les amener à voter pour le film de leur choix.

Pour les initiateurs du projet, projections, débats et vote conduisent à *penser le film*, à en comprendre les principaux aspects, à dépasser la simple notion de spectacle pour en appréhender le sens. Mais il y a loin de la coupe aux lèvres. "La grande affaire, explique un éducateur du Morbihan, est d'amener les jeunes à prendre des notes sur chaque film et

d'en faire une synthèse pour pouvoir voter en tout état de cause, même s'il est vrai que devenir ainsi juré d'un prix est valorisant pour eux." C'est bien l'avis d'une éducatrice de Bourgogne qui évoque elle aussi "une prise en considération de leurs goûts" et "un apprentissage de la démocratie et de la citoyenneté par le fait de devoir tenir compte de l'opinion des autres, voire d'accepter que l'avis des camarades l'emporte au moment du vote".

Mais aujourd'hui, à la Cinémathèque, c'est l'union sacrée. Les ados applaudissent fiévreusement la proclamation du résultat : **Bonne nuit Malik**, de Bruno Danan, remporte la palme de la jeunesse ! Ce film met en scène un jeune immigré élevant seul son petit frère et qui doit accepter, pour assurer leur subsistance, un travail de videur dans une boîte de nuit refusant les "bronzés" ; un sujet douloureux évoquant l'exil, la solitude et le racisme, qui semble avoir touché particulièrement ces jeunes dont bon nombre sont issus de l'immigration.

Avant la remise du prix, les commentaires sur les extraits de films autour du thème de *la rencontre amoureuse*, pourtant sollicités avec compétence par les conférenciers de la Cinémathèque, se font rares. Même écoute silencieuse quand le parrain de l'opération, le réalisateur Djamel Bensalah, parle de ses films. Mais avec Bruno Danan, réalisateur d'un film qu'ils ont vu et primé, les ados sont là en plein pays de connaissance et osent commentaires et questions : "C'est difficile de devenir réalisateur ?" ; "Il joue bien le petit garçon !" ; "Pourquoi il n'y a pas de parents ?" ; "Ça coûte combien, un film comme ça ?" ; "Qu'est-ce que vous imaginez pour l'avenir ?" L'avenir ? Pour le cinéaste, c'est continuer à faire des films. Pour les organisateurs de l'opération **Des cinés, la vie !** c'est préparer l'édition de l'an prochain. Et pour les jeunes, c'est... la vie devant soi !

Doucha Belgrave

1. Agence du court-métrage : www.agencecm.com



Point de chute

Des cinés, la vie !, une opération multipartenariale

Aux commandes :

• **La Direction de la protection judiciaire de la jeunesse du Ministère de la Justice** Frédéric Faure
Bureau des méthodes et de l'action éducative
13 Place Vendôme - 75042 Paris cedex 01
01 44 77 70 00

frederic.faure@justice.gouv.fr

• **Le Centre national de la cinématographie**

Isabelle Gérard-Pigeaud
Service de la diffusion culturelle - Département
développement des publics
11 rue de Galilée - 75016 Paris - 01 44 34 35 03
isabelle.gerard-pigeaud@cnc.fr

• **La Délégation au développement et aux affaires
internationales du Ministère de la Culture
et de la Communication**

Isabelle Dufour-Ferry
Programme Culture/Justice
182 rue Saint-Honoré - 75033 Paris cedex 01
01 40 15 78 22

isabelle.dufour-ferry@culture.gouv.fr

• **L'Agence nationale pour la cohésion sociale
et l'égalité des chances (Acsé)**

Sabine Montout
Direction de la citoyenneté et de la prévention
de la délinquance
209 rue de Bercy - 75585 Paris cedex 12
01 40 02 77 27

sabine.montout@lacse.fr

A la jonction :

• Le réseau **Passeurs d'images**

Dispositif interministériel national d'éducation à l'image créé en 1991 (plus de 2000 structures couvrant 26 régions) qui s'adresse à tous publics présentant des difficultés d'accès au cinéma. Le dispositif propose, en multipartenariat avec les structures culturelles, les collectivités territoriales et les services publics, quelque 2000 actions par an touchant plus de 300 000 participants, qui vont des projections et rencontres avec des cinéastes à des formations et ateliers pratiques encadrés par des professionnels. Une bonne part de ces actions sont en direction des quartiers difficiles, des milieux ruraux, des hôpitaux, des prisons.
www.passeursdimages.fr

• **Kyrnéa International**

Créée en 1989 pour promouvoir les échanges interculturels autour de l'image et du spectacle vivant, cette association gère aussi un centre de ressources sur l'action culturelle cinématographique et l'éducation à l'image (vidéothèque, collection de films d'ateliers, revue, formation des publics). Elle coordonne aux niveaux national et international, les projets et actions du réseau *Passeurs d'images*.

80 rue du Faubourg Saint-Denis - 75010 Paris
01 47 70 71 71

coordination@kyrnea.com et www.kyrnea.com

• **Les correspondants culture des Directions régionales de la Protection Judiciaire de la Jeunesse** qui nouent les partenariats en régions et déclinent les orientations de la PJJ et du Ministère de la Culture.

• **Les conseillers culture/justice des Directions régionales des affaires culturelles (DRAC)** qui font le lien entre les DRAC et les projets culturels du Ministère de la Justice.

• **Les conseillers cinéma-audiovisuel des DRAC** qui assurent l'information et le conseil dans le secteur de la sensibilisation à l'image.

Des enfants sous main de justice

La Protection judiciaire de la jeunesse assure le suivi de toutes les structures d'accueil et de toutes les activités des mineurs dont elle est chargée. Des jeunes, scolarisés ou non, délinquants ou placés sous protection judiciaire pour cause de déscolarisation ou de parents défaillants :

• des adolescents placés en milieu ouvert, en familles d'accueil ou/et services éducatifs du secteur public ou associatif sous partenariat PJJ/Éducation nationale : foyers d'action éducative (FAE), centres d'action éducative et d'insertion (CAE et CAEI), unités éducatives d'activités de jour (UEAJ).

• des adolescents placés en milieu fermé : en centres pénitentiaires ou en quartiers des mineurs en Maison d'arrêt ou encore – alternative à l'incarcération – en structures CEF, centres éducatifs fermés (cf. ci-contre le film **Point de chute** d'Adrien Rivollier).

Point de chute

2005, 52', couleur, documentaire

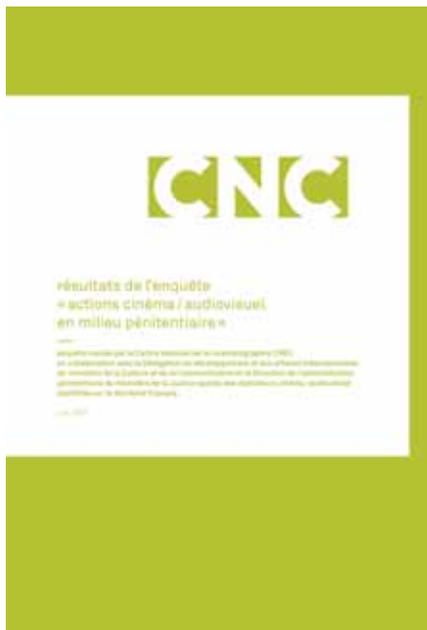
Réalisation : Adrien Rivollier.

Production : Cocottesminute productions, KTO.

Participation : CNC, CR Rhône-Alpes, Macif Rhône-Alpes.

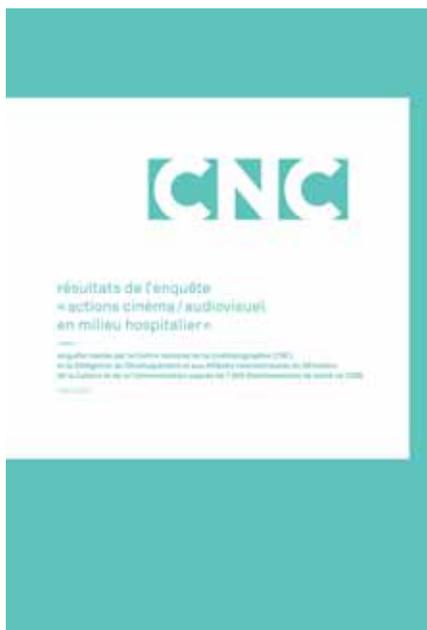
Ni verrous ni miradors, dans cette bâtisse enserrée de forêts, mais un emploi du temps rigoureux pour les jeunes envoyés ici comme une alternative à l'incarcération. Pendant quelques semaines, Adrien Rivollier suit le quotidien du centre éducatif fermé (CEF) de la Plaine du Forez (Loire), où sont placés par les magistrats de la Protection judiciaire de la jeunesse (PJJ) dix mineurs délinquants de 13 à 16 ans, au déjà lourd passé pénal.

Centre *éducatif fermé* : l'ambiguïté existe sur cette dualité et la question qu'elle pose de pouvoir, pour les adolescents placés là, renouer un lien avec la société quand on les en éloigne. Pour le chef d'établissement, le CEF est tout simplement un outil supplémentaire permettant de s'occuper de jeunes en difficulté, "un lieu pouvant apporter un contenu et une sécurité à certains ados ayant eu besoin, dans leur parcours, qu'on les arrête dans leur spirale de délinquance et de toute-puissance". Cours scolaires, bricolage et entretien des lieux, équitation et autres sports, rencontres avec le psychologue, relaxation obligatoire, groupe de paroles où se posent les problèmes et où les choses se disent vertement... le planning des activités est dense. Si, pour certains *éduc*, la marge de manœuvre est mince et qu'il faut aussi travailler avec l'échec d'une reconduite d'un jeune en maison d'arrêt, il reste visible qu'ici peut s'amorcer l'acceptation d'un système de règles sociales à respecter. *D. B.*



quelle place tient aujourd'hui le cinéma dans les prisons et les hôpitaux ? publication de deux enquêtes

Dans le cadre de sa mission de développement des publics, le Service de la diffusion culturelle du CNC a lancé en 2006 deux enquêtes portant sur les actions cinéma/audiovisuel en milieu hospitalier d'une part et en milieu pénitentiaire d'autre part. Retour sur ces études réalisées par Camille Dauvin, publiées en 2007.



Réalisées dans le cadre des programmes interministériels Culture à l'hôpital et Culture/Justice développés dans des précédents numéros de notre revue (dossier Culture et Hôpital, **Images de la culture** n° 21, et dossier Des images en prison, **Images de la culture** n° 17), les enquêtes *actions cinéma/audiovisuel en milieu pénitentiaire* et *actions cinéma/audiovisuel en milieu hospitalier* ont été menées en partenariat avec la Délégation au développement et aux affaires internationales (DDAI) du Ministère de la Culture et de la Communication et, pour celle consacrée au milieu pénitentiaire, avec la Direction de l'administration pénitentiaire (DAP) du Ministère de la Justice.

Chacun des travaux présente, tout d'abord à travers des graphiques, les données sur les différentes actions proposées dans le milieu en question (projections, formations, accueil de tournages, etc.), les conditions de leur mise en place, les bénéfices qui en sont tirés, leur fréquence et leur éventuelle pérennité. Ces études s'attachent également aux degrés d'implication des différents acteurs : personnels des établissements, grand public, professionnels du cinéma et de l'audiovisuel et, suivant le cas, personnes détenues ou personnes hospitalisées. Enfin, sont évoqués les moyens utilisés et les difficultés rencontrées sur le terrain. Si ces enquêtes ont été réalisées pendant la même période et portent sur des questions similaires, elles ne peuvent néanmoins être comparées. D'abord parce que les échantillons sont très différents. Pour la première, il s'est agit d'interroger un échantillon de 1000 établissements de santé et, en leur sein, les personnes chargées de la culture. Les résultats de cette enquête mettent donc en évidence la mise en œuvre dans quelques établissements d'une véritable politique culturelle dans laquelle le cinéma et l'audiovisuel tiennent une place importante ; les

autres se désintéressant du cinéma ou ne proposant que des activités cinéma très ponctuelles, sans toujours respecter les droits de projection encore souvent méconnus.

Pour ce qui est de l'enquête *prison*, le questionnaire a été adressé uniquement aux opérateurs culturels préalablement identifiés par la DAP après interrogation des services pénitentiaires d'insertion et de probation (SPIP). Ainsi, l'enquête reflète le travail (généralement de qualité) de ces professionnels de la culture et non l'ensemble des actions cinéma des 188 établissements pénitentiaires ; les éventuelles opérations cinéma mises en place directement par le personnel pénitentiaire sans intervention de professionnels du cinéma n'ayant été ni recensées ni appréciées.

Pour ces deux enquêtes, les enjeux sont très distincts entre un milieu où la sécurité et la réinsertion des personnes sont des priorités et l'autre où ce sont la guérison et le bien-être des patients qui sont mis en avant.

À la lecture de ces deux enquêtes, beaucoup diront que le cinéma a déjà fait ses premiers pas dans les établissements pénitentiaires et hospitaliers mais qu'il reste encore beaucoup à faire. En effet, le passage dans ces lieux est souvent l'occasion de proposer du cinéma à des personnes qui, pour des raisons sociales et/ou économiques, n'y ont pas accès même à l'extérieur et de faire découvrir à tous des programmations différentes.

Ces enquêtes sont en ligne sur le site du CNC : www.cnc.fr ou disponibles gratuitement en version papier : camille.dauvin@cnc.fr.



l'éducation au cinéma en europe

La France, qui dispense depuis le début des années quatre-vingt une éducation au cinéma dans le secteur scolaire, s'est souvent considérée comme une exception, les autres pays européens privilégiant plutôt, selon elle, une éducation strictement limitée aux médias, dont le cinéma ne serait qu'une des nombreuses composantes. La réalité n'est pas aussi tranchée ni aussi figée qu'il n'y paraît. Et si la Commission européenne, à travers le programme **Media Literacy**, semble effectivement privilégier l'étude des médias, plusieurs pays militent pour que le cinéma "en tant qu'objet d'étude artistique" ne devienne pas le parent pauvre des futurs programmes européens.

L'éducation au cinéma en France s'est considérablement développée grâce à l'action conjointe des institutions, des associations et des professionnels du cinéma qui ont inventé, à côté des dispositifs nationaux de sensibilisation à l'image initiés par le CNC (*École et cinéma*, *Collège au cinéma*, *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Passeurs d'images*) des opérations locales nombreuses et originales. Cependant, des pays comme l'Allemagne, le Royaume-Uni, la Suède ou la Belgique ont non seulement développé des dispositifs d'éducation au cinéma de qualité mais également engagé avec leurs partenaires culturels français des projets européens. Ces projets comprennent notamment un programme d'échange de jeunes avec un contenu pédagogique allant de l'analyse de films à la réalisation de courts-métrages, avec pour enjeu la transversalité des regards ; c'est-à-dire la prise de conscience que mon voisin anglais, allemand ou suédois... est proche de ma culture, tout en étant aussi autre. On remarque toutefois que toutes ces actions peinent à se pérenniser. En effet les appels à projets que l'Union Européenne lance régulièrement pour susciter des initiatives susceptibles de favoriser la construction de l'Europe prennent rarement en compte l'éducation au cinéma en tant que telle. Ainsi, si la Direction Générale Éducation et Culture ou la Direction Générale Société de l'Information et Médias de la Commission européenne financent des projets plutôt liés à la citoyenneté, elles ne disposent pas encore de ligne budgétaire spécifique pour l'éducation au cinéma.

Les choses pourraient changer dans les années à venir. En effet, la Direction Générale Société de l'Information et Médias a mis en place, en 2007, une

antenne intitulée *Media Literacy* (qu'on traduit généralement par "éducation aux médias"), chargée de réfléchir, avec un groupe d'experts européens, sur la façon dont l'éducation à l'image pourrait s'affirmer dans les nouveaux programmes européens qui se mettront en place à partir de 2013. Dans cette perspective, les experts de cinq pays (France, Allemagne, Grande-Bretagne, Pays-Bas, Suède) œuvrent conjointement pour que le cinéma soit effectivement pris en compte et qu'il bénéficie, à l'instar des nouveaux écrans, de financements communautaires. D'autres initiatives devraient contribuer à renforcer les défenseurs du septième art au sein de *Media Literacy*. Le thème de l'éducation au cinéma en Europe a été ainsi abordé lors de la rencontre des 25 CNC européens qui se déroule chaque année dans le cadre du festival de Cannes. Par ailleurs, plusieurs pays souhaitent relancer l'idée d'un grand projet cinématographique européen qui pourrait s'inspirer du défunt programme *Cinedays* (élaboré avec l'association Europa cinéma), qui proposa deux années durant de faire découvrir aux jeunes européens une sélection de films issus des pays de la communauté européenne.

Perrine Boutin et Florian Torrès

Pour en savoir plus :

www.europe-education-formation.fr/docs/Agence/SOLEO

www.enfants-de-cinema.com

www.passeursdimages.fr

www.yeff.net

www.euromedialiteracy.eu

perrine.boutin@free.fr

florian@ricprod.com

la commission de sélection d'images en bibliothèques

Année de changements pour Images en bibliothèques : le départ en retraite de Dominique Margot, qui a œuvré avec passion pendant douze ans au poste de déléguée générale et qui a largement contribué au développement de l'association (création du volet formations pour les bibliothécaires, mise sur pied de toute l'organisation du **Mois du film documentaire**, création du site internet) ; bienvenue à Sonia Jossifort qui lui succède ; au poste de président(e), Estelle Caron (Espace Histoire-Image, médiathèque de Camponac à Pessac) succède à Emmanuel Aziza (ancien directeur de la Médiathèque d'Issy-les-Moulineaux). L'occasion de préciser un des rôles d'Images en bibliothèques : les commissions de sélection de films qu'elle organise. C'est de ces commissions que sont extraits les avis (signalés tels quels) que nous publions tout au long de cette revue.

La commission de sélection animée par Images en Bibliothèques représente l'avis d'un large réseau de vidéothécaires vis-à-vis de la production récente de films documentaires. Cette commission a été mise en place en 1992 à la demande de la Direction du Livre et de la Lecture du Ministère de la Culture et de la Communication afin d'enrichir les collections de films documentaires des bibliothèques publiques, en proposant au catalogue national, géré par la Bpi, des films sélectionnés directement par des vidéothécaires. En 2006, une convention précisant le fonctionnement de cette activité a été signée entre Images en Bibliothèques et la Bpi. Par la forte implication de médiathèques situées dans des régions très diverses, le label "film retenu par la commission IB" est représentatif de l'avis du réseau de vidéothécaires sur l'ensemble du territoire. En effet, une importante équipe de visionneurs (plus de 60 vidéothécaires responsables de fonds audiovisuels) s'est peu à peu constituée partout en France. Un tiers d'entre eux compose la commission de sélection, qui se réunit quatre fois par an à Paris et sélectionne une fine partie de l'actualité documentaire, en fonction de tous les avis transmis. Les vidéothécaires de la commission interrogent les films en fonction de leur intérêt à intégrer un fonds de films en bibliothèque publique. En 2007, 91 films ont été retenus. Œuvre de création ou de facture classique, chaque film est évalué de manière singulière, sans critères prédéfinis. Mais tous les documentaires choisis ont interpellé les vidéothécaires par l'intelligence de leurs propos ainsi que par le regard singulier qu'ils portent sur le monde. Cette liste de films figure sur le site www.imagenbib.com, elle permet aux vidéothécaires de suivre l'actualité documentaire à travers la sélection de leurs collègues.

Images en Bibliothèques

Contact : Marianne Palesse
01 43 38 19 92
commission@imagenbib.com
<http://www.imagenbib.com>

Les visionneurs :

Alain Carou, BNF, Paris
Anne Lagune, Bibliothèque de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris
Anne Pambrun, Médiathèque Yourcenar, Paris
Aurélia Robert, Bibliothèque Georges Brassens, Drancy
Brigitte Luche, Médiathèque Départementale du Nord, Hazebrouck
Caroline Fisbach, BNF, Paris
Catherine Blangonnet, Bpi, Paris
Catherine Bourguet, Vidéothèque de l'École Nationale Supérieure d'Architecture, Paris
Catherine Chastan, BDP de Loire-Atlantique, Carquefou
Cécile Courbet, BDP de l'Oise, Senlis
Céline Paugam, Médiathèque de Norville
Christian Magnien, BDP de la Nièvre, Varennes-Vauzelles
Christine Cecconi, Médiathèque de Cannes
Christine Micholet, Bpi, Paris
Christine Puig, BMVR José Cabanis, Toulouse
Claire Girard, BM de La Croix-Rousse, Lyon
Claudette Carré, BDP du Loire et Cher, Blois
Denis Gasiglia, Médiathèque de la Communauté d'Agglomération des Portes de l'Eure, Vernon
Dominique Quéré Le Ven, BDP du Loire et Cher, Blois
Dominique Rousselet, BM de Villepinte
Emmanuel Callant, BM de Montpellier
Emmanuelle Fredin, BMVR José Cabanis, Toulouse
Fabienne Moineaux, BDP de Meurthe et Moselle, Laxou
Florence Loiseau, BM de La Part-Dieu, Lyon
Françoise Bordonove, Bpi, Paris
Frédéric Pandolfi, Médiathèque de la Communauté d'Agglomération de Sophia-Antipolis, Antibes
Geneviève Renou, Médiathèque François Mitterrand, Pontault-Combault
Gilles Barthélémy, Médiathèque Départementale du Territoire de Belfort
Gisèle Burda, Bpi, Paris
Henri-Noël Théophile, BDP de la Dordogne, Périgueux

Hervé Curtenaz, Médiathèque Jean-Jacques, Chambéry
Ismail Leconte, BM de Chennevières-sur-Marne
Jean-Marc Lhommeau, Médiathèque Jacques Duhamel, Le Plessis-Tréville
Jean-Paul Gangloff, Bibliothèque des Musées de la Ville de Strasbourg
Jean-Raphaël Rondreux, Médiathèque Départementale de l'Oise, Beauvais
Jean-Rodolphe Zanzotto, Médiathèque Nelson Mandela, Vitry-sur-Seine
Jeanne Rivoire, Médiathèque d'Ivry-sur-Seine
Joël Gourgues, Médiathèque Pierre et Marie Curie, Nanterre
Julien Farenc, BNF, Paris
Laurence Bourdon, Médiathèque Astrolabe, Melun
Léa Lunel, Médiathèque Louis Aragon, Le Mans
Marc Borgomano, BDP Maine et Loire, Avrillé
Marc Guiga, CNC, Paris
Marie-Hélène Walser, Médiathèque Départementale du Haut-Rhin
Marie-Josée Mallet, BDP de la Dordogne, Périgueux
Marie-Josée Turon, BM de Moissy-Cramayel
Marie-Virginie Duveillier, MDP de l'Oise, Senlis
Mathieu Eveillard, BM de Bain-de-Bretagne
Michelle Brié, Médiathèque de Drancy
Montserrat Etesse, Médiathèque Maison Pour Tous, Choisy-le-Roi
Nadine Spacagna, BM de Vaise, Lyon
Noémie Bénayoun, Espace Histoire-Image, Médiathèque de Camponac, Pessac
Paulette Trouteau-Alcaraz, BDP de la Haute-Vienne, Limoges
Renaud Lagrave, BM Jacques Brel, Sainte-Geneviève-des-Bois
Sylvie Berthon, Médiathèque Cœur de Ville, Vincennes
Sylvie Morata, BM de Martigues
Stéphanie Alexandre, Bibliothèque de la Cité Nationale de l'Immigration, Paris
Valérie Gendry, BDP de la Mayenne, Saint-Berthevin
Valérie Bétemps, BM de Solaize
Véronique Fourdrain, BDP du Cher, Bourges
Virginie Prée, BM de Pornichet
Yvette Michau, BM d'Antony

NOVEMBRE 2008

LE MOIS DU FILM DOCUMENTAIRE

9^e ÉDITION

www.moisdudoc.com

 images en bibliothèques




État • Église • Économie
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère de la Culture
Communication



CNC - Images de la Culture
Direction de la création, des territoires
et des publics

Service de la diffusion culturelle
11 rue Galilée - 75116 Paris
téléphone 01 44 34 35 05
télécopie 01 44 34 37 68
idc@cnc.fr - <http://www.cnc.fr/idc>



134 rue Legendre
75017 Paris
téléphone 01 44 61 84 98
videotheque@cnt.asso.fr

Coéditions du **Centre national du Théâtre** et du **CNC**, des publications pour mener des actions pédagogiques autour des films du catalogue **Images de la culture** sur le théâtre (documentaires ou adaptations de spectacles).

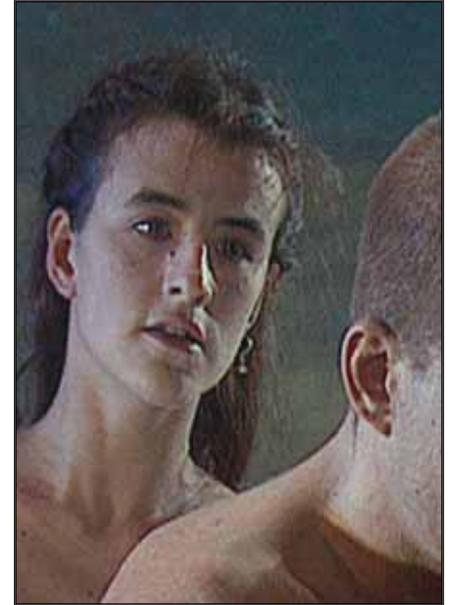
Ces quatre documents ont été conçus pour être insérés dans des boîtiers DVD. Ils sont disponibles auprès du CNC et du CnT ou envoyés directement avec la commande des DVD.

images de cinéma
édition cnc 2003, 312 pages

Plus de 200 films documentaires sur le cinéma, autant de notices qui les présentent et plus d'une centaine de textes qui les accompagnent (notes de réalisateurs, extraits d'ouvrages et de revues théoriques sur le cinéma...), **images de cinéma** est un guide pratique pour tous ceux qui œuvrent de près ou de loin à l'éducation artistique au cinéma et à l'audiovisuel, et partagent une même passion : la cinéphilie.



au soleil même la nuit
d'Éric Darmon et Catherine Vilpoux,
1997, 162'.
édition 2004, 20 pages.



roméo et juliette
de Hans Peter Cloos, 1997, 130'.
édition 2005, 24 pages.



elvire jouvet 40
de Benoît Jacquot, 1986, 42'.
édition 2006, 64 pages.



voyages en pays lointains - joël jouanneau met en scène jean-luc lagarce
d'Isabelle Marina, 2002, 52'.

journal
de Jean-Luc Lagarce, 1992, 51'.
édition 2007, 44 pages.

Ces publications sont gratuites, envoyées sur simple demande écrite (courrier électronique ou télécopie).

images de la culture

mode d'emploi



Le fonds **Images de la culture** est un catalogue de films documentaires géré par le CNC. Il s'adresse aux organismes culturels, sociaux ou éducatifs, structures très variées comme des lieux de spectacle, des établissements scolaires, des bibliothèques publiques, des musées, des lieux de formation, des écoles d'art, des festivals... tous ceux qui mènent une action culturelle en contact direct avec le public. Les films sont disponibles en format DVD et en location pour le Béta SP ; ils sont destinés à des diffusions publiques et gratuites sur le territoire français, à leur consultation sur place et au prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques.

Le fonds **Images de la culture** représente une grande partie du patrimoine audiovisuel de ces vingt dernières années en rassemblant les œuvres aidées ou acquises par les différentes Directions du ministère de la Culture et de la Communication.

Le CNC complète ce catalogue par ses propres acquisitions en particulier par le biais du dispositif **Regards sur le cinéma**.

Le site Images de la culture : <http://www.cnc.fr/idc/>

Il explicite les modalités et les conditions d'utilisation des œuvres documentaires, donne accès au catalogue avec des recherches par titres, par mots clés et par noms de personnes. Il informe des nouveautés et donne accès à une carte des lieux de consultation du fonds.



tarifs

	DVD	BETA SP
à l'unité	15€	25€ par semaine
abonnement 10 titres		200€
abonnement 20 titres	240€	
abonnement 50 titres	500€	

Les tarifs sont en euros T.T.C., port aller inclus. Les abonnements sont utilisables dans un délai de un an à dater de la première commande.

délai de commande

un mois minimum entre la date de commande et la date de réception.

cas particuliers

- **mois du film documentaire :** titres sur support Béta SP à **15€ TTC par semaine**.
- **mises à disposition groupées :** des tarifs dégressifs sont appliqués sur des listes particulières de films, proposées à un ensemble de partenaires (consulter le site, rubrique **mises à disposition**).



CNC – Images de la culture
Service de la diffusion culturelle
11 rue Galilée
75116 Paris
téléphone : 01.44.34.35.05.
télécopie : 01.44.34.37.68.
idc@cnc.fr

images de la culture

index des films et bon de commande

Vos coordonnées :

Ce bon de commande est à adresser à :

Alain Sartelet

Centre national de la cinématographie

Service de la diffusion culturelle

11, rue Galilée - 75116 Paris

téléphone : 01 44 34 35 05 - télécopie : 01 44 34 37 68

alain.sartelet@cnc.fr

La colonne **prêt** indique la possibilité pour les médiathèques du prêt aux particuliers. Les titres de série sont indiqués en **gras**. Pour les programmes longs ou les collections, le tarif s'applique au nombre de DVD précisé.

TITRE	PAGE	PRÊT	DVD
-------	------	------	-----

Les nouveaux films

26 visites guidées	9	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Alain Corneau, du noir au bleu	74	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Amants Cinéma (Les)	45	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Amour existe (L')	72	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Aux arbres citoyens	30	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Brahmane du Komintern (Le)	104	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
By the Ways, a Journey with William Eggleston	100	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Cadavre encerclé de Kateb Yacine lu par Armand Gatti (Le)	39	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Cédric Klapisch, ce qui le meut	74	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Chant public devant deux chaises électriques	27	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Cinécadre de l'esplanade Loreto reconstitué à Marseille... (Le)	24	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Cinema Novo, l'âge d'or du cinéma brésilien	63	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis (Les)	23	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Conservatoire corps et âmes (Le)	41	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Continuité 1984-2005	41	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Coop Himmelb(l)au	64	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Correspondant de guerre (Le)	30	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dans les jardins de mon père	45	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
De larges détails : sur les traces de Francis Alys	58	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
De son appartement	94	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Debout tête nue	9	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dernier Maquis (Le)	22	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Des garçons et des filles au collège	32	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dieu sait qui - Onze digressions autour de Jean-Daniel Pollet	75	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dominique Laffin, portrait d'une enfant pas sage	85	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ecoute et l'écho, un entretien avec Lucien Bonnafé (L')	31	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Enigme du deuxième tableau (L')	65	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Entre deux mondes (2 films/2 DVD)			
Entretiens avec le poème cinématographique et ses pronoms personnels...	8	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
El Otro Cristobal	10	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Enfants de Molière et de Lully (Les)	41	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Fenêtre nomade, un portrait de La Troppa	38	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Film fragmentaire avec Marcel Cohen (Un)	31	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Fils de Lip	46	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Forêt de Berbeyrolle (La)	8	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Françoise Lebrun, les voies singulières	84	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Germaine Dulac, questions de cinéma	86	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Godard, l'amour, la poésie	83	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Gens de la moitié du chemin (Les)	29	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Hervé ou la Solitude en quatre nationalités	21	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Hitchcock et la Nouvelle Vague	82	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Home Cinéma des frères Dardenne (Le) (Cinéma, de notre temps)	68	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Homme des Flandres (L')	75	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Il était une fois... Certains l'aiment chaud	81	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Il était une fois... Les Parapluies de Cherbourg	81	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Il était une fois... Rome ville ouverte	80	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Il était une fois... Tess	81	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Interrogatoire d'Armand Gatti par ses trois chats (L')	7	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Irlande terre promise	11	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

TITRE	PAGE	PRÊT	DVD
Kitano l'imprévisible (Cinéma, de notre temps)			
Jamais à Marseille le chant des oiseaux n'avait été si fraternel	9	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Jean Cavallès ou l'Inconnu n° 5	26	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
John Waters' Family	90	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Jonathan Caouette as a Film Maker	91	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Jusqu'à nouvel ordre / Paroles (2 films/1 DVD)	32	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Kateb Yacine, poète en trois langues	31	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Kinostudio, le sanctuaire aux images du pays des Aigles (Le)	63	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Larry Clark, Great American Rebel	90	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Lettre d'alphabet perdue dans le silence des camps d'extermination	25	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Lion, sa cage et ses ailes (Le) (8 films/4 DVD)	12-14	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Lucinda Childs	64	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mariage forcé (Le)	33	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Marsoulas, la grotte oubliée	65	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Maurice Pialat, l'amour existe	72	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mère fille, pour la vie	44	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Nollywood made in Nigéria	62	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Nous étions tous des noms d'arbres	11	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Nous ne sommes pas des personnages historiques	22	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Opéra avec long titre	22	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Pasolini, la langue du désir	76	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Poème et cinq films (Un)	10	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Point de chute	121	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Première Lettre (La) (7 films/4 DVD)	15-18	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Qui s'adresse à qui ?	26	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Qui suis-je ? Marseille 1990	24	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Qui suis-je ? Sarcelles 1996	26	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Raoul Coutard, de Saïgon à Hollywood	83	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Reconstitution de l'esplanade Loreto (La)	25	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
René O.	61	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Réponse à Schoenberg (La)	25	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
République des rêves (La)	38	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Réveil d'Apollon (Le)	65	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Sacha Guitry et le cinéma	87	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Scènes de chasse au sanglier	50	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Se rappeler... etc. Maurice Denis, décorateur	64	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Tête d'Or	34	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ton nom était Joie	8	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Les films cités au catalogue général

3004 P	78	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
A bientôt j'espère	116	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Abbas Kiarostami, vérités et songes (Cinéma, de notre temps)	70	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Alain Cavalier, 7 chapitres, 5 jours, 2 pièces-cuisine (Cinéma, de notre temps)	70	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Algérie la vie quand même	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Algérie la vie toujours	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bill T. Jones, été 95	78	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Boucane (La)	100	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ce qui me meut	74	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Chronique d'une banlieue ordinaire	116	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Coûte que coûte	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Encyclopédie audiovisuelle du cinéma (40 films/10 DVD)	87	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Esprit de bière	54	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Et la vie	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Fils de Jean-Claude Videau (Le)	42	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Fioretti de Pier Paolo Pasolini (Les)	78	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Fond de l'air est rouge (Le)	116	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Héros (Le) (Exhibition)	70	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Il était une fois... Le Dernier Tango à Paris	80	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Il était une fois... Tchao Pantin	80	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Klaus Rinke - Sculpture	78	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Langue ne ment pas (La)	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Lip 73	48	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mémoires d'ex (2 DVD)	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Métamorphoses du cœur (Les)	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Monique / Christiane et Monique (Lip I et V) (2 films/1 DVD)	48	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mouchoir de mon père (Le)	42	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Nestor Makhno, paysan d'Ukraine	22	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Norman Mailer - Histoires d'Amérique (3 DVD)	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Panamarenko : portrait en son absence	54	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Paris périph	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Paul Vecchiali, en diagonales	84	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Point de départ	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Poste à La Courneuve (Une)	116	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Prove di stato	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Récréations	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Rêve usurpé (Le)	116	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Route One USA	113	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Tableau avec chutes	54	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>