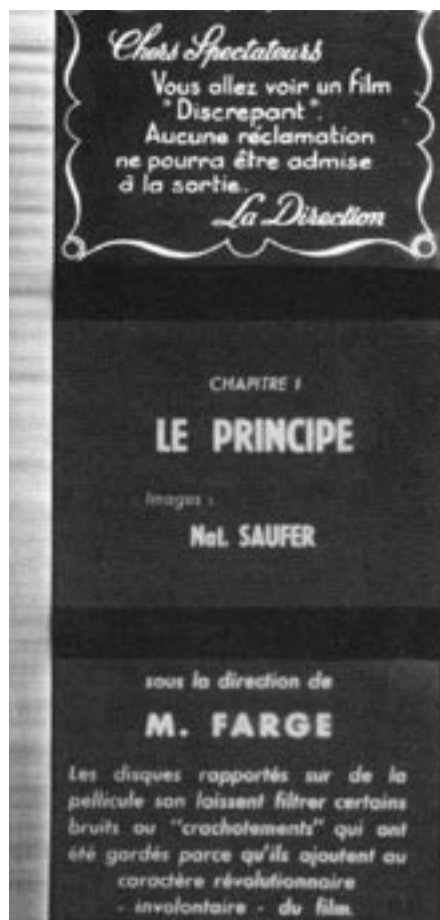


“Lorsque vous voyez quelqu’un entrer dans une salle, vous ne savez jamais s’il utilisera les sorties de secours habituelles ou s’il est outillé pour pratiquer un trou dans le brouillard blindé des signes.” Isidore Isou



écran parallèle : écrivains à l'écran

A propos de «Marguerite, telle qu'en elle-même»
De et par Dominique Auvray

29.06.03



J'ai rencontré Marguerite Duras au détour d'un couloir, en 1974.

J'étais alors assistante-monteuse d'un film de Benoît Jacquot et nous étions en train de mixer à Antégor, un endroit où je croisais le grand Orson Welles et ses houppelandes de cachemire marine. Marguerite Duras était désemparée, elle était seule avec son film, *India Song* et voulait rectifier le générique, le chant de la Mendiante et le plan du soleil couchant. Benoît Jacquot avait été son assistant sur ce même *India Song*, Benoît m'a donc demandé si je voulais bien aider Marguerite.

Je l'ai aidée, toute une journée.

Ce fut le début d'une collaboration qui allait durer plus de dix ans, et d'une amitié qui dure toujours.

Ce furent *Baxter*, *Vera Baxter* en 1976, *Le Camion* en 1977, *Le Navire Night* en 1978, trois films que j'ai montés avec elle.

Nous ne nous quittons pas ou à peine. Elle parlait, de tout, de ses lectures, de la cuisine que nous faisons ensemble, enfin je l'assistais, elle aimait faire seule ou en compagnie. Elle m'emmenait avec elle dans les soirées, au théâtre, dans les festivals. Elle était curieuse de tout, vous écoutait ou plutôt vous obligeait à répondre, ne laissait jamais une pensée incomplète et finissait pour vous rendre intelligent.

Elle était impatiente, autoritaire, jalouse, possessive et c'était bien.

Nous ne cessons jamais de nous parler même quand je faisais autre chose.

Elle fut enchantée de la naissance de mes jumeaux qu'elle appelait «les petits Börg».

Elle partageait ma vie simplement.

Notre dernière collaboration fut le film *Les Enfants*. J'étais présente au tournage comme pour *Le Navire Night*, comme scripte-assistante, elle était heureuse que nous soyons à nouveau réunis, Bruno Nuytten, son équipe et moi-même.

Elle venait dîner souvent dans nos maisons, passait me voir dans les salles de montage, quand je travaillais avec Claire Denis, pour humer l'odeur de la pellicule à un moment où elle savait qu'elle n'avait plus l'énergie de tourner elle-même.

Et puis ce fut *L'Amant de la Chine du nord*, qu'elle m'a dédié ainsi :

«Pour mon amie Dominique Auvray, pour mon Paul et André et Alexandre, en souvenir d'une merveille entre toutes : celle d'un passé récent encore : quand on travaillait



au Cinéma».

J'ai eu envie de faire «mon» portrait de cette femme telle que je l'avais rencontrée, «telle qu'en elle-même, riieuse et sérieuse, vraie et provocatrice, attentive et catégorique mais avant tout jeune, libre, généreuse et révoltée».

J'ai souhaité rendre la lumière de son visage, de son sourire, sa drô-

lerie et son impertinence.

Détourner les idées fausses que les gens avaient d'elle. Marguerite aimait parler, aimait bavarder, aimait se mêler de tout. Aussi bien de votre vie privée que de la vie du monde, de la marche des choses, du quotidien.

Cette magnifique liberté qui était la sienne, elle l'exprimait en privé certes, mais aussi en public. Le ton des entretiens qu'elle donnait à la radio, à la télévision, dans les articles était le même. Il y avait urgence de dire, sur tout.

Sur les enfants, sur son enfance, sur la politique et l'injustice, sur la cuisine et les maisons.

Cette façon d'aborder l'écrivain qu'est Duras, sans aborder frontalement le contenu de l'œuvre, est celle que j'avais éprouvée personnellement.

J'ai passé trois ans à ses côtés, fascinée, sans jamais avoir lu une ligne de ses romans ou de ses pièces. J'y suis venue après. J'avais peur de l'étiquette «nouveau roman» qui dans ces années-là lui collait à la peau.

J'avais rencontré une femme exceptionnelle qui me donnait envie de vivre, de regarder, de comprendre le monde, et cela me suffisait.

Quand j'ai lu pour la première fois un de ses textes, que

j'ai découvert la Suzanne du *Barrage contre le Pacifique*, j'ai redécouvert cette petite femme joyeuse, je l'ai vue et mon intérêt pour elle n'en a été que plus grand.

C'est cette expérience que j'ai voulu faire partager à travers ce film pour donner envie aux spectateurs de devenir les lecteurs de son œuvre.

Eclairer la personnalité de Duras dans ces moments où le talent EST son intelligence, son acuité, son ouverture au monde.

Une femme magnifiquement vivante qui rendait le monde présent, qui parlait du Christ, cet homme en colère, comme d'un ami proche, de l'amour de Titus et Bérénice comme du nôtre.

Marguerite Duras parlait juste et sa parole rayonne encore aujourd'hui de la liberté qu'elle portait en elle et qu'elle donnait en partage.

Nathalie Quintane

Je m'appelle Nathalie Quintane / Hello my name is Na-tha-lie-quin-ta-ne / je suis née le 8-3-64 / I was born in 1964 in Paris, France / j'habite à Digne-les-Bains / I live in the south near the Côte d'Azur / j'écris souvent des phrases simples / my style is simple, but sometimes complicated / j'ai publié mes premiers textes dans des revues / I published my poems in avant-gardists, or less avant-gardists, reviews / je fais des lectures à voix haute dans des bibliothèques ou des salles publiques / I can read on my lips or in my head if you want.



TABLE RONDE 17:45

avec
Dominique Auvray,
Pascale Bouhénic,
André S.Labarthe,
Nathalie Quintane,
Hubert Colat.
Modérateur:-
Stéphane Bouquet



Entretien avec Arnaud Des Pallières à propos de *Is dead, portrait incomplet de Gertrude Stein*

matographique. Les images fixes, les photos, tuent le côté organique, vivant, bougeant, d'un film. Je voulais que le film palpate comme un

petit corps d'écriture vivant.

8 D'autres contraintes? Pas de son direct sur le tournage. Je suis parti seul avec Julien Hirsch, l'opérateur, et nous avons tout filmé à deux, sans ingénieur du son, comme pour un petit film de vacances d'autrefois.

9 Pourquoi? Par économie, d'abord. Pour la souplesse et la rapidité de tournage, aussi. Et puis j'aimais l'idée de me contraindre à réinventer tout le son au montage, pour briser le naturalisme obligé de la télévision. D'habitude, on filme une voiture, bon, et au montage on met le son de la voiture. Là, si je n'ai pas d'idée, je ne mets rien. Et c'est étonnant, parfois, comment ces irrégularités de son excitent l'oreille et mettent le texte en valeur. Enfin, il me semble... Donc, pas de son direct au tournage, à l'exception, bien sûr, des plans où Micheline Dax parle à la caméra, et qui ont bien sûr été tournés en son direct.

10 C'est une actrice qu'on n'a pas l'habitude de voir au générique d'une émission culturelle de ce genre. Qu'est-ce qui a motivé votre choix?

J'ai écrit en pensant à elle. D'un pur point de vue de la ressemblance physique, elle est une Alice Toklas très convaincante. Même sa voix est très proche de celle d'A. Toklas, qui était une grande fumeuse, et avait une voix grave, rocailleuse. J'étais par ailleurs certain qu'il fallait une actrice à très forte «présence», puisque le travail consisterait essentiellement à lire un livre face caméra, ce qui risquait d'être ennuyeux avec une actrice plus «transparente». Elle m'aiderait, j'en étais convaincu, à éviter le côté «messe culturelle», respectueux, qu'implique souvent la notion d'émission littéraire à la télévision.

11 Et Michaël Lonsdale? Pour Gertrude, au départ, c'était difficile car j'avais sa voix très présente à l'esprit grâce aux enregistrements qui existent, et qu'en plus j'utilise dans le film. Je disais autour de moi que je cherchais l'équivalent de Michaël Lonsdale «en femme». Et j'ai cherché longtemps, jusqu'au jour où je me suis dit que Lonsdale irait très bien. Qu'il ferait très bien Gertrude. Maintenant, quand je relis du Stein, j'entends la voix de Lonsdale. Une voix qui allie une grâce extrême à une précision quasi chirurgicale. Un vrai miracle.

12 D'où vient l'idée de la séquence des vaches? Dans le film, tout peut-être n'importe quoi, et tout le monde peut être autre chose. Les toiles de Matisse sont des fleurs du jardin. Le Boulevard Raspail est une allée de châtaigniers. Gertrude est une paysanne, T.S. Eliot et Pound sont des paysans. Pourquoi Charlie Chaplin et Gertrude Stein ne pourraient-ils pas être des vaches le temps d'une séquence? Et puis ça faisait un peu l'Amérique, le Far-west, au fond d'une petite campagne française. Car j'ai oublié une contrainte, qui n'était pas la moindre. Tout filmer dans le petit périmètre de la maison de campagne de Gertrude et Alice, à Bilignin. Et conjuguer le petit monde de Stein dans cet unique lieu.

13 Pourtant, l'image que l'on a de Gertrude Stein est plutôt celle d'une citadine...

C'est vrai. Il existe cependant beaucoup de photos (même de films, puisque je les montre) de Gertrude et Alice à Bilignin. Preuve qu'elles y passaient du temps. En fait, elles y vécurent presque six mois par an pendant quinze ans. Les six mois du printemps et de l'été. Et ces six mois par an étaient toujours pour Gertrude des périodes très productives. Beaucoup de ses livres y ont été écrits. Mais la question n'est pas là. Ce n'est pas ça la vraie raison. La raison, c'est qu'en allant au 27, rue de Fleurus ou au 5, rue Christine, même un fétichiste maladif n'y aurait pas retrouvé les siens. Les rues sont différentes. Les appartements refaits. Ça n'avait aucun sens. Je me suis dit, puisque je cherchais un lieu «habité» par les fantômes d'Alice et Gertrude, que c'était certainement ce hameau de 70 habitants, Bilignin, qui risquait d'avoir le moins changé depuis 50 ans. Et en effet. Les paysans sont toujours des paysans. Les paysannes des paysannes. Les vaches, les fleurs, le ciel, la vallée, les maisons. Tout ressemblait. Très peu avait changé. Et donc, la contrainte, l'idée, est devenue ceci : s'amuser à conjuguer les événements de la vie de Gertrude Stein, au gré des choses, des plantes, des animaux et des gens rencontrés dans le village et la campagne environnante. Et à la fin du montage, j'ai appris que l'*Autobiographie d'Alice Toklas* avait été écrit là, à Bilignin, en six semaines. Ça voulait dire qu'en écrivant sa vie, comme je tentais de le faire à mon tour 50 ans après avec une caméra, Gertrude Stein avait, elle aussi, eu sous les yeux ces poules, ces vaches, ces fleurs, cette vallée, et ces gens. Mon intuition n'était sans doute pas si mauvaise, et la discipline imposée par la contrainte avait eu du bon.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak

1 Pourquoi avoir choisi Gertrude Stein? D'abord par goût. De quelque côté qu'on aborde son œuvre, on est toujours surpris. Chacun de ses textes est l'occasion pour elle d'inventer une forme. Elle a une phrase qui dit : «Si on peut le faire, pourquoi le faire?» De ce point de vue G. Stein est un modèle, et il faudrait appliquer une telle exigence en cinéma. Il y a chez elle un amour de la technique qui confine à l'artisanat. On ne sent jamais la souffrance de l'artiste. Joyeux, volontaire, têtu, son art est un véritable «jeu d'enfant». Et si, comme dit Baudelaire, «Le génie c'est l'enfance retrouvée à volonté», alors c'est sûr, Gertrude Stein est un génie (ce qu'elle admettait d'ailleurs assez volontiers...).

2 Comment expliquer alors qu'elle soit si peu connue?

Historiquement, Gertrude Stein a été flouée. A l'époque, les ténors de l'avant garde littéraire étaient Joyce et Pound. Tous deux détestaient Gertrude Stein. Ils ont tout fait, soit pour la ridiculiser, soit pour ignorer son existence. Il faut y voir une évidente misogynie, mais ce n'est pas tout. Joyce et Pound sont du vieux monde, et leur modernité puise ses racines dans la plus ancienne tradition. Ce sont des écrivains très «culturels», qu'il est difficile d'apprécier sans une profonde connaissance de la littérature. Stein est Américaine. Sa modernité est plus inattendue, plus immédiate, plus «moderne» en fait. Chez elle, aucun mot compliqué. Elle travaille sur la base d'un vocabulaire volontairement pauvre. Ce n'est ni un écrivain à «palette», ni un écrivain complexe. Stein, c'est l'enfance de l'art. Elle découpe des formes simples, se soucie parfois peu du sens («qui viendra de toute façon») et fabrique ses objets.

3 N'y a-t-il pas d'autres raisons? Si, bien sûr, il y a cette réputation de collectionneuse de peinture moderne, d'amie des Picasso, Matisse, et Apollinaire, de mondaine qui tient «salon», tout ça a fini par se retourner contre elle, et par éclipser l'œuvre. Il y a de sa faute, remarquez, puisque la plus grande part de l'immense succès de l'*Autobiographie d'Alice Toklas*, et de l'*Autobiographie de tout le monde* tient aux «mondanités» qui y sont racontées. J'ai d'ailleurs beaucoup fait le film contre tous ces sempiternels clichés de mondanités, attachés à son nom. Gertrude Stein n'est pas à proprement parler inconnue, elle est méconnue. Au fond, son nom est familier, mais c'est à peine si on sait qu'elle écrivait.

4 Si on se réfère à la façon dont la télévision traite habituellement de littérature, votre film est atypique. Avez-vous dérogé au «cahier des charges» de la série «Un siècle d'écrivains»?

Au contraire. Et je peux tout aussi bien vous raconter comment ça s'est passé. Bernard Rapp avait vu et défendu mon précédent film (Drancy Avenir), qui faisait une large part à la littérature, et m'a proposé de faire un film pour la série «Un siècle d'écrivains». Depuis longtemps, je rêvais de me trouver en situation de «commande», d'avoir à en découdre avec la contrainte. J'ai immédiatement tanné son secrétariat pour me

faire envoyer très vite le fameux «cahier des charges». Lorsque je l'ai reçu, j'y ai lu avant tout ceci : le film doit être une biographie; il doit mêler étroitement la vie et l'œuvre, et donner envie de découvrir l'écrivain. C'est là que j'ai pensé à Gertrude Stein (j'étais un peu inquiet car elle ne figurait pas sur la liste jointe des écrivains à traiter). Je pensais à elle, bien sûr, pour la part essentielle de l'autobiographie dans son œuvre, et j'ai tout de suite imaginé ne pas avoir recours à un commentaire mais à un montage de ses textes. Je pensais : «non seulement je vais donner envie de la lire, mais je vais la donner à entendre directement au spectateur sans qu'il le sache».

5 Vous saviez à l'avance exactement ce qu'allait être le film? Non. Je n'en avais aucune idée. Et je me suis même inventé des contraintes supplémentaires pour commencer à écrire.

6 Quel genre de contraintes? D'abord, je vous l'ai dit, pas une ligne ne devait être prononcée dans le film qui ne fut prélevée dans les œuvres de Stein. Ensuite, pas une image fixe. Ni photo, ni manuscrit filmé en banc-titre...

7 Pourquoi? Parce qu'en cinéma, cette forme de fétichisme me semble vaine. En plus, ça contrarie le mouvement ciné-

«Ça m'a toujours ennuyée qu'on s'intéresse plus à moi qu'à mon travail. S'il n'y avait pas mon travail on ne s'intéresserait pas à moi alors pourquoi ne s'intéresse-t-on pas plus à mon travail.»

Gertrude Stein

Le film sur un écrivain qui m'a le plus marquée est sans doute celui de Sarah Powell Hart sur John Barton Wolgamot. J'ai pu le voir, tout à fait par hasard, lors d'un séjour bref, ni vraiment professionnel ni vraiment touristique, aux Etats-Unis. La télé était déjà allumée quand j'entraï dans ma chambre d'hôtel, et des images en noir et blanc fébrile tranchaient avec les habituels récits apocalyptiques en couleurs grâce auxquels j'avais à peine perfectionné mon anglais. Sarah Hart s'attachait assez conventionnellement aux mains de Wolgamot, filmées dans toutes les situations de la vie courante: les mains tour à tour tenaient un livre, s'accrochaient au bras d'un fauteuil, écrivaient une carte postale, essuyaient une table de cuisine à l'aide d'un torchon à carreaux. L'image sautait beaucoup, n'était pas bien cadrée; en fait, on ne voyait pas grand chose. Quant à savoir s'il s'agissait réellement des mains de Wolgamot, seul un intime (la femme aimée: Sarah Powell Hart elle-même ?) aurait pu le confirmer. De temps à autres, un morceau de nez jaillissait dans le plan, un quart de tête, un œil mais flou; assurément, c'était un écrivain énigmatique. Le documentaire arriva rapidement à sa fin: sur un fond noir et de musique un brin pompière (Beethoven ?), j'appris que Wolgamot était mort en 1989. Les yeux me brûlaient, à force d'avoir tressauté avec les images. Heureusement, il y avait belle lurette qu'on ne filmait plus les écrivains ainsi - même les poètes.

Nathalie Quintane

Derniers livres parus :

Formage, 2003, *Les Quasi-Monténégrins*, 2003
Saint-Tropez - Une Américaine, 2001, éd. POL

«Nous avons besoin d'une bouffée d'air à la fenêtre de notre prose, et il est urgent que nous l'obtenions pour nous mettre à repenser correctement. Il faut revenir aux mots, aux mots tout frais lavés. Tant que nous n'aurons pas récupéré le pouvoir de la pensée par une fraîche émission de mots, nous sommes perdus. C'est un problème moral, mais c'est d'abord un problème technique. Aujourd'hui, chaque fois que qu'on tente d'utiliser un mot, c'est comme si on cherchait à arracher les clous d'une vieille boîte pour la réparer. Il faut tout réduire en miettes, prendre et redresser. Ceci n'est pas une très bonne comparaison, mais les comparaisons ne sont jamais très bonnes. Quand on écrit on ne peut jamais arracher les mots au bois brisé. Ils emportent tout avec eux. A moins que... Stein s'est mise systématiquement au travail, réduisant en miettes les connotations des mots pour qu'ils redeviennent propres et nets. On n'y peut rien s'il faut démolir toute la maison. Cela a été prouvé cent mille fois. Il faut la démolir parce qu'il faut la reconstruire. Et il faut la reconstruire avec une pensée nouvelle. Et une pensée nouvelle doit être pensée avec des mots bien droits, bien aigus. Disons que ce sont les clous qui maintiennent les joints de cette nouvelle architecture.»

William Carlos Williams



Screaming Men

Entretien avec Mika Ronkainen

1 Comment est né Screaming Men ? L'histoire du film remonte au début des années 90, lorsque j'ai quitté mes parents qui vivaient à la campagne pour m'installer en ville. A ma descente du bus, l'ami qui devait m'accueillir m'a emmené directement avec tous mes bagages au concert des Screaming Men. Bien sûr, j'avais déjà entendu parler d'eux. A l'époque, ils étaient une sorte de phénomène en Finlande. A la fin des années 80, leur premier disque s'était placé directement dans le top ten finlandais. Par la suite, ils ont enregistré un concert et quelques albums, mais le leader du groupe n'a jamais été satisfait de leurs enregistrements : il préfère la dimension live des performances. D'ailleurs, il a détesté le film la première fois qu'il l'a vu. Mais après une deuxième projection, il m'a avoué : c'est le meilleur film que j'ai jamais vu. Je ne sais toujours pas s'il se moquait de moi.

2 C'est lui qui écrit ou arrange l'ensemble des morceaux? Oui, c'est lui le dictateur. Il fait tout. Ce qui n'a pas facilité le tournage, puisqu'il essayait de tout contrôler. Quand j'ai vu ce concert, j'ai été très impressionné. Leurs prestations sont incroyables, au-delà de ce que peut retranscrire un film, un reportage, ou un CD. Pendant le concert, j'ai décidé qu'un jour je ferais partie du groupe. Et, effectivement, je les ai rejoints en 1994. Je n'ai pas passé d'entretien de recrutement tel qu'on le voit dans le film. Les choses ne se passent pas tout le temps de cette manière, et à l'époque le groupe était moins autoritaire. On m'a simplement demandé de fournir des enregistrements de voix afin qu'ils décident quelle section – baryton, basse... – je pourrais intégrer. J'ai débuté des études de cinéma lorsque j'étais membre du groupe. J'ai commencé par emporter une petite caméra avec moi lors de nos déplacements à l'étranger. Le matériau s'accumulant, j'ai décidé de réaliser un film. J'ai commencé à tourner en 1997, pour les dix ans du groupe. Je réalisai d'autres films à l'époque et il m'a fallu du temps pour réunir un budget, et plus encore pour terminer le projet. Si j'ajoute aux années de tournage celles

où j'ai fait partie du groupe, on peut dire que le projet s'est étalé sur une dizaine d'années.

J'ai quitté le groupe au moment où le projet a réellement pris forme et trouvé un financement. C'était trop délicat de tenir la caméra et de crier en même temps !

3 Le nationalisme est présent par contre-point, via de courts extraits de défilés militaires. Bien sûr, il y a quelque chose dans la façon d'être du groupe qui rappelle avec ironie des comportements plus ou moins fascistes, une sorte de pouvoir totalitaire du leader. J'ai voulu insister sur cet aspect en insérant des archives de mâles se livrant à des activités stupides comme les défilés.

4 On les voit interpréter un morceau pour l'ouverture d'un match de hockey. C'est fréquent ? Ils le font de temps en temps. Un des aspects les plus importants de leur art est de se moquer du nationalisme. N'est-ce pas dans le sport et les matchs entre nations que celui-ci se manifeste le mieux ? En 95 ou 96, ils ont même fait l'ouverture d'un championnat européen. Ça a été un grand scandale à l'époque.

5 Comment s'est déroulée la réalisation de la première scène : le brise-glace, la banquise... ? Cette scène a été organisée spécialement pour le film. L'idée m'en est venue à partir d'une très ancienne interview, au moment de leurs débuts, où ils mentionnaient qu'un de leurs plus chers désirs serait de crier sur un brise-glace. Je leur ai suggéré la possibilité de le réaliser dans le cadre du film, et on a organisé ensemble le déroulement de la scène. En même temps, ce n'est pas si exceptionnel. Au début des années 90, ils avaient loué un bus pour les conduire tout au Nord, sur la banquise, à environ 700 km d'Helsinki. Il n'y avait pas de public, rien. Ils ont crié dans le vent, puis sont remontés dans le bus et sont rentrés à la maison.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

3cm less

Entretien avec Azza El Hassan

Quel est votre parcours ?

Je suis née en Jordanie, j'ai vécu une partie de mon enfance au Liban puis au moment de la guerre du Liban ma famille s'est à nouveau installée en Jordanie. Après des études de film documentaire en Angleterre et en Ecosse, j'ai décidé de m'installer en Palestine, à Ramallah, où je n'étais encore jamais allée.

Il est très difficile de faire des images d'un conflit qui occupe depuis si longtemps, l'espace médiatique. Au départ, je me suis surtout concentrée sur l'espace, je faisais de longs plans du paysage. J'avais besoin de m'approprier cette terre que j'avais si longtemps rêvée avant de l'habiter. C'était comme une célébration de ma présence en Palestine. Ensuite seulement je me suis attachée aux personnes, je suis partie à la rencontre des habitants de cet espace.

Comment trouver encore à dire sans tomber dans les pièges des images usées et abusées par les uns et les autres ?

C'est en me concentrant sur les gens, sur la vie quotidienne, sur mon entourage proche que j'essaie d'échapper à ces pièges. Ce sont avant tout les trajectoires personnelles qui m'intéressent. Et là, on s'aperçoit très vite que la sphère familiale, l'intimité ne parvient pas à s'isoler de la sphère publique. Depuis cinquante ans, les Palestiniens sont continuellement confrontés à cette irruption de l'histoire dans leur vie quotidienne. Ils ne peuvent y échapper.

Dans 3cm less, vos personnages remettent en cause l'engagement de leurs parents. Pensez-vous que cela est révélateur d'une certaine crise de la société palestinienne ?

Lorsque j'ai montré le film à un public arabe, il a été mal perçu à cause de cette remise en cause. Pour le monde arabe, les Palestiniens sont des héros, ils doivent se battre et il leur est très difficile d'accepter qu'on puisse non pas refuser cet engagement mais en tout cas le mettre en question. Pour les Palestiniens au contraire, c'est une discussion qui a lieu dans beaucoup de famille. Habituellement, c'est après une guerre



qu'on discute éventuellement de ses conséquences sur la vie des uns ou des autres. Nous sommes dans cette situation de lutte depuis tellement longtemps qu'on est obligé de laisser surgir ces questions.

Comment parvenez-vous à une telle proximité avec vos personnages ?

D'abord, la plupart du temps, je suis seule avec une caméra DV et puis surtout, ce sont les personnages qui sont à l'origine de ce film et dans le cas de Reada, c'est une amie d'enfance, elle était donc très en confiance.

Quels sont vos projets ?

Je travaille en ce moment sur un film pour lequel je tourne dans les trois principaux pays d'exil des Palestiniens : en Syrie, en Jordanie et au Liban.

Propos recueillis par Charlotte Le Bos

3 cm less de Azza El-Hassan, Palestine, 60'
Dimanche 29 juin, grande salle, 11h30
Mardi 1er juillet, grande salle 11h

Montévidéo

Créations contemporaines, théâtre, musique, écritures
Direction Hubert Colas et Jean-Marc Montera

Montévidéo est le lieu de résidence et de travail de Diphthong cie, compagnie théâtrale et du GRIM, Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales.

Ouvert en janvier 2001, Montévidéo est dédié à l'écriture contemporaine et aux musiques improvisées et se conçoit

comme un centre favorisant la création, la recherche et le décloisonnement entre les différentes formes d'expression artistiques par la mise en place en place d'accueil et de résidences d'auteurs, de musiciens, d'acteurs, de metteurs en scène...

A ce titre, Actoral, festival sur les écritures contemporaines proposé pour la deuxième année consécutive, est l'illustration du travail mené à Montévidéo depuis sa création par l'ouverture des champs d'expression et la liberté laissée aux auteurs du choix des textes et des formes de représentation en adéquation avec leurs préoccupations artistiques – mise en espace, performance, spectacle, simple lecture...

Pour la partie consacrée aux musiques improvisées, le studio musique ouvre un véritable champ d'expérimentation qui permet de couvrir le cycle complet de la création d'œuvres, de l'enregistrement à la diffusion phonographique en proposant aux musiciens des périodes de travail réellement adaptées aux besoins de la création musicale.



Ateliers d'écriture

Entretien avec Pascale Bouhénic

1. Pourquoi avez-vous voulu monter cette série d'Ateliers d'écriture ? Est-ce par souci d'archivage du contemporain ? En 1993, moment où je commençais à réaliser, aucun documentaire n'exposait

la littérature de la génération d'écrivains et de poètes que je lisais. Comme je les lisais beaucoup et que j'en étais imprégnée, je me posais souvent la question de la représentation de l'écriture (et non de l'écrivain) dans un film. Alors j'ai essayé quelque chose. J'ai voulu en effet capter la littérature en train de se faire. Mais non avec un «souci d'archivage» comme vous le dites, plutôt, avec une certaine conscience de la valeur que peut avoir un document. Quand je regarde certains entretiens des années 50, Céline cadré serré et de profil, comme une fiche anthropométrique (je crois que c'est Dumayet), c'est un document extraordinaire. Mais c'est l'idée du cadre qui est juste et donc géniale. Il y a des documents plus ou moins précieux et l'idée d'archive écrase un peu la notion de valeur, non ?

2. Quels principes ont orientés votre mise en scène ? votre montage ? En commençant la série des Ateliers d'écriture, j'avais en tête de trouver un rapport, un juste rapport à l'écriture dans un film. Mais surtout, j'étais agacée de voir toutes les images d'écrivain en Monsieur tout le monde, écrivain marchant dans la rue, écrivain lisant le journal, écrivain à sa table en train d'écrire (bien que j'aie en tête des moments de grâce de cette vie quotidienne des écrivains, comme Colette croquant un oignon à sept heures le matin alors que sa bonne revient du marché, dans un film de Yannick Bellon. C'est presque un «biographème», comme le dirait Barthes, un accès direct à ce qu'est Colette. Mais pour un détail de ce prix, combien d'images insignifiantes !). Donc je ne voulais pas de l'écrivain en homme ou femme de tous les jours mais je le voulais face aux questions qu'il peut se poser dans son travail. Sa cuisine, quoi (c'est sans doute pourquoi j'aime tant cette image de l'oignon) ! Quand je lis un texte, je suis toujours frappée par les signes sur la page dans un premier temps. Après je vais vers la construction ou l'histoire s'il y en a une, après, vers la personne. Mais ma première surprise va toujours vers les choix de style que l'écrivain a pu faire : pourquoi des mots aussi simples ou pourquoi une syntaxe aussi compliquée, pourquoi des gros pavés de texte etc. C'est cela que je veux montrer, c'est-à-dire que le style de l'écrivain procède d'un choix, même si c'est l'intuition et non la théorie qui le met sur cette voie. C'est donc du travail tout cela, du travail et du goût. C'est le travail de l'écrivain que je veux montrer (et le travail au bout du compte nous renseignera sur tout ce que l'on n'a pas abordé frontalement dans l'entretien, sauf peut-être, la vie amoureuse. Et encore !). Donc à partir du moment où l'écrivain accepte de parler de son travail, le plus simple est qu'il soit à l'aise, assis face à la caméra, avec le regard dirigé sur son interlocuteur. Pourquoi serait-il debout ou en train de marcher ? Ensuite, au montage j'essaie de construire cet entretien pour que le spectateur entre progressivement dans l'écriture, le plus facilement mais le plus profondément possible. Le montage repose donc essentiellement sur la construction du discours. Et sur l'alternance d'éléments qui pour moi sont inséparables de l'écriture : le texte, la voix, le corps. Le corps est la partie la plus imaginaire, la plus fictive de l'écriture. En même temps que la partie la plus vraie car la plus exposée, qui enveloppe l'écriture.

3. Les films les plus réussis de la série parviennent à rendre compte par leur forme de l'écriture propre des écrivains interrogés. Avez-vous cherché à trouver des équivalences formelles ? J'ai essayé bien sûr de trouver des équivalences et de bien monter les textes. Je n'avais pas envie que les textes soient de simples plans de coupe ou de bêtes illustrations. Le texte doit être aussi présent pour le spectateur à l'image qu'il peut l'être pour le lecteur par son sens et par sa matérialité. J'ai misé sur les effets de surprise : mots infiniment grossis, virgule monstrueuse, texte défilant en néons de couleurs. À la fin je me suis laissée prendre et aurais aimé réaliser un film entièrement fait de textes. J'y pense encore. Toutefois, j'ai deux réserves : d'une part, je trouve que les textes très simplement filmés ont une grande force (et je regrette un peu le maniérisme de certaines de mes mises en scène, mais bon, il fallait essayer). D'autre part, une personne filmée, en train de parler, dont le visage est relié à ce qu'elle dit me semble être une des choses les plus belles à voir. Donc à filmer.

Propos recueillis par Stéphane Bouquet

Ecran parallèle Ecrivains à l'écran

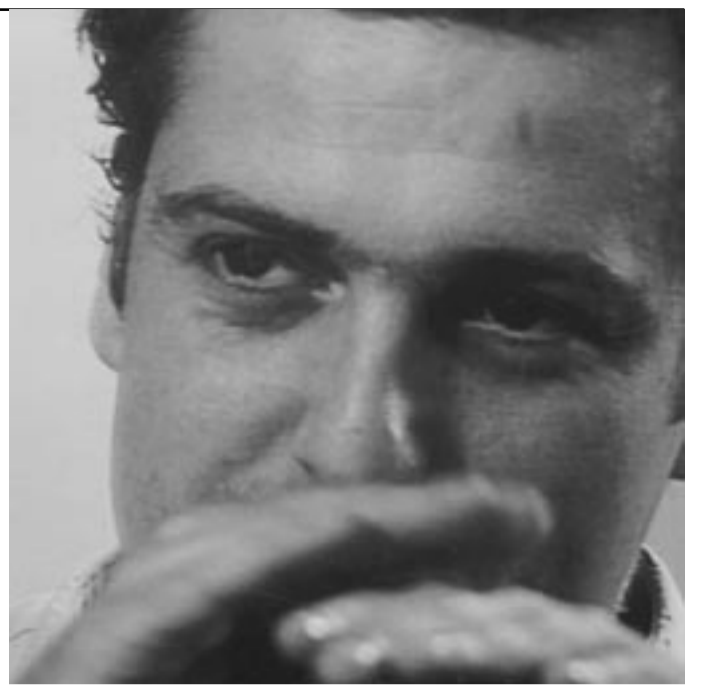
Entretien avec Stéphane Bouquet

1. Votre parcours ? Assez compliqué. Disons qu'il y a un axe dans mon travail et que tout s'est organisé, presque naturellement, autour de ça. Cet axe est l'écriture, l'écriture sous toutes ses formes. Bien sûr, je dirais qu'au cœur de ma pratique, il y a l'écriture poétique, à laquelle je suis arrivé assez tard mais qui me semble vraiment être un centre et un moteur désormais. Et puis autour il y a tout le reste : tout ce qui fonctionne comme un système de signes apte à produire du sens. Vraiment, j'ai une passion pour le langage. A partir du moment où il y a des organisations de signes à construire ou à décoder, ça m'intéresse. C'est sans doute pourquoi j'ai beaucoup pratiqué la critique dans ma vie, avant de me consacrer à mon propre travail.

2. Votre intérêt pour le cinéma entre dans ce cadre ? Tout à fait. Je me souviens que j'ai commencé à aimer le cinéma par son versant disons intellectuel, les films déconstruits des années 60 et 70 sont ceux qui m'ont d'abord attiré vers cette forme d'expression : tout ce qui donnait à voir autre chose qu'une histoire ou des acteurs. C'est plus tard seulement, en côtoyant les autres critiques des Cahiers du cinéma, que j'ai compris la finesse et la subtilité du système narratif hollywoodien. D'autre part, le cinéma m'a beaucoup intéressé parce que c'est un art du corps. Le corps est sans doute un des systèmes de signes les plus compliqué, caché, retors, difficile à comprendre et qui en plus engage l'être dans toutes ses dimensions. Or le cinéma est avec la danse, un autre de mes grands centres d'intérêt, le moyen d'expression qui utilise et met en forme de la façon la plus riche ce bloc de signes qu'est un corps. Quand j'écris un scénario par exemple, ce que je fais régulièrement puisque c'est maintenant ma principale source de revenus, je me demande toujours : comment faire en sorte que le discours du film soit pris en charge par les corps plutôt que par les dialogues. Est-ce qu'un geste ne pourrait pas être autant du récit qu'une phrase ?

3. L'écriture est ce qui organise votre écran. Les deux, l'écriture et le corps. L'idée de départ est de Jean-Pierre Rehm. Elle lui est venue d'un film de Sacha Guitry que nous ne pourrions malheureusement pas projeter, du fait du refus de prêt des ayants-droit. Dans *Ceux de chez nous*, Guitry était parti filmer les grands hommes de sa jeunesse, c'était au début des années 10, et c'est grâce à lui que nous avons les seules images d'un certain nombre de très grands artistes de l'époque. Vu d'aujourd'hui, ce film fonctionne comme un recueil d'icônes. Il est incroyablement émouvant. A partir de là, j'ai essayé de bâtir une programmation idéale qui aurait rendu compte de la façon dont les écrivains ont été pris en compte par le cinéma, comment leurs corps ont été intégrés, mis en images ou mis en récits. Le portrait de Rabindranath Tagore par Satyajit Ray, par exemple, mêle habilement deux régimes d'images : une fiction pour l'enfance de Tagore qui, évidemment, n'était pas encore l'écrivain Tagore et donc n'a pas été filmé, et des documents d'archives pour sa vie adulte. L'écran voudrait brosser une sorte de parcours qui irait du pur archivage (comme dans la pratique de Marc Allégret avec André Gide) à un retravail de l'archive, comme dans les cas d'Isidore Isou ou Arnaud des Pallières où corps et voix se mêlent pour créer une véritable forme cinématographique.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak



Ateliers d'écriture

Olivier Cadiot

Olivier Cadiot fut l'un des premiers écrivains soumis à interrogation littéraire par Pascale Bouhénic dans sa série des Ateliers d'écriture. Cadiot était alors surtout qualifié de poète. Aujourd'hui, il navigue plutôt entre les genres : théâtre, poésie, roman. Ce qui fait lien d'un monde à l'autre, de l'Art poétique à Retour définitif et durable de l'être aimé en passant par Le Colonel des zouaves, c'est une certaine typicité de l'écriture : énergie, vitesse, brusque accélération et savant ralentissement. Effet que réussit à saisir le film de Pascale Bouhénic, au dire même d'Olivier Cadiot : " Sur le plan du cinéma, je ne sais pas parce que je ne connais pas l'économie de mon corps, de ma parole, de sa nervosité ou de son nervosisme ; mais je crois que Pascale est parvenue à rendre compte d'un certain énervement fidèle à la façon de se comporter quant au livre à venir. Le film dit bien l'état de ce qui est dit et qui est en même temps toujours critiqué, toujours scié comme la branche sur laquelle on est assis. Dit bien les contrariétés. Le film est ancien, c'est une façon de parler de mon travail qui n'est plus la mienne. Je n'ai plus le même rapport au savoir, ce côté volontariste, maniaco-professionnel, et puis je ne m'aime pas toujours, je me trouve parfois des allures, assis sur un fauteuil Louis XV, mais je me souviens du tournage comme d'une vraie conversation tendue et intense. Nous étions trois, avec Michel Kaptur l'ingénieur du son, dans un grand atelier, il faisait une chaleur intense, je me changeais tous les quart d'heure, et nous avons parlé pendant vingt heures. Trois personnes parlaient de littérature pendant vingt heures, c'était une situation intense, hors format, déliée de toute contrainte. Une sorte de pléiade filmée dont Pascale a gardé des traits, des flèches. "

Stéphane Bouquet

Le Conseil d'administration du FID Marseille

Président :
Michel Trégan
Administrateurs :
Laurent Carenzo
Gérald Collas
Henri Dumolié
Emmanuelle Ferrari
Solange Poulet
Dominique Wallon

Journal FID Marseille

Rédacteur en chef :
Jean-Pierre Rehm
Rédaction :
Stéphane Bouquet, Emmanuel Burdeau,
Stéphanie Nava, Nicolas Wozniak
Coordination et maquette :
Charlotte Le Bos-Schneegans
Graphisme :
Jean-Pierre Léon
Production :
Barbara Panero
Impression :
Imprimerie Soulié