

Entretien avec Agnès Varda

à propos de YDESSA, LES OURS ET ETC...

Quelle est la genèse du film ?

Passant par Munich, début février 2004, j'ai découvert une exposition qui m'a intéressée, amusée, intriguée, questionnée et agitée au point d'avoir le désir immédiat de faire partager ces impressions diverses. Cette installation, "Teddy Bear Project", couvrait trois grandes salles. En entrant, j'ai vu des Teddy Bears par centaines, un ou même deux apparaissant dans chacune des quelque 2000 ou 3000 photographies exposées du sol au plafond. Mais je n'ai pas tout de suite compris le "projet". Impressionnée par la quantité d'images offertes et touchée, je sentais bien aussi que tout était faussement naïf. Puis je me suis laissée aller au parcours proposé, et j'ai réagi. Donc, vite : filmer l'exposition avant qu'elle ferme, trouver un financement, rencontrer la femme qui a collectionné ces images et les a présentées "comme ça." Ce parti pris est aussi impressionnant que la collection elle-même. Ydessa habite Toronto. Je me suis envolée pour aller la filmer. La genèse d'un film est souvent ce qu'il y a de plus mystérieux dans un projet car elle est liée à un hasard, à une émotion, à une surprise, à une rencontre, etc. Tout de suite après, le désir s'impose à moi de faire partager et de donner à voir ce que j'ai senti et ce que j'ai vu. Pour Les Glaneurs et la glaneuse - qui avait ouvert le Festival à Marseille en l'an 2000 -, ce sont des personnes penchées sur les restes du marché pour ramasser des nourritures avant que les balayeurs viennent nettoyer le sol, oui ce sont ces personnes qui m'ont émue et troublée, qui m'ont posé la question. Que reste-t-il du glanage d'autrefois, à la campagne et en ville ? Pour y répondre, j'ai commencé un documentaire. D'autant que le sujet du glanage n'était pas évoqué dans les journaux et à la télévision, ni au cinéma.

Vous avez débuté comme photographe, comment concevez vous la photographie par rapport au cinéma ?

C'est une question vraiment complexe. Je ne peux y répondre en quelques mots, sinon que, quand j'étais photographe, je n'ai jamais pensé à faire du cinéma. Et quand je suis devenue cinéaste, j'ai cessé de prendre des photos sans jamais cesser de penser à la photographie. Il me semble que les photos appellent commentaire ou



3.07.04



analyse du regard, ou rejet, ou etc. La photo n'existe que par celui qui la regarde. Même les photos les plus chargées de sens ne sont qu'une représentation du sujet. Le film, lui, est la présentation en continuité, pendant le temps de la vision, d'un projet de l'auteur et du réalisateur. Un film est fait d'images, mais aussi de dialogues, de musique, d'informations et de rebondissements. Le spectateur est entraîné par cette proposition continue. Et ce n'est qu'après la vision

qu'il y a réflexion, compréhension ou pas et commentaire etc. Cette différence m'intéresse et m'a poussée à faire des films "sur" des photos.

Vous avez réalisé plusieurs films autour de la photographie, Salut les Cubains (1963), Ulysse (1982) et la série Une minute pour une image (1982) pour la télévision. Comment s'inscrit Ydessa, les ours et etc. par rapport aux autres ? Il s'agit encore de la série Quand des photos ont déclenché des films. C'est le sous-titre du programme qui sort dans une salle à Paris dès le 7 juillet. Il comprend Ydessa, les ours et etc., Ulysse et Salut les Cubains. Titre : CinéVarda Photo.

Vous partez d'un sujet anodin en apparence, une exposition de photographies de familles avec des ours en peluche, pour interroger la mémoire et l'Histoire.

C'est le film qui montre cela. Chaque spectateur est plus ou moins sensible aux assauts de l'Histoire et j'ai laissé parler des visiteurs qui expriment bien les différentes façons de voir cette exposition qui fait éprouver des émotions et susciter des pensées. Et en même temps : "les petits nounours sont si mignons..."

Le film est d'abord un portrait d'Ydessa Endeless, collectionneuse, commissaire d'exposition et artiste, un personnage de cinéma.

Je dirais : le film est en même temps une visite guidée de l'exposition "Teddy Bear Project" et une rencontre avec Ydessa Hendeles auteur-artiste du projet né de sa collection de photographies récoltées en 15 ans. C'est vrai que la personnalité d'Ydessa en fait un "personnage de cinéma." Mais elle existe, je l'ai rencontrée !

Le film est également une réflexion, presque proustienne, sur la photographie, et une interrogation sur le sens de l'image, l'interprétation que chacun peut en faire.

Ce n'est pas une question, mais une belle phrase qui résume bien les possibilités offertes par mon documentaire. Permettez-moi d'y ajouter : le film est aussi une mise en parallèle du "temps des souvenirs de famille", ce temps figé par les photos, qui se superpose au "temps de l'Histoire", toujours en mouvement.

Propos recueillis par Olivier Pierre à Marseille le 29 juin 2004.



n'ai que peu gardé de ce matériau, parce que j'avais fait ce choix de l'évocation plus que du reportage. Les histoires sont celles qu'elle a vécues, mais j'ai élargi le propos par mon commentaire, car je ne voulais pas centrer sur elle.

D'où est issue la chanson du début ? De son histoire ?

Cette chanson, je la lui donne en italien. Elle présente l'histoire : partir à l'aventure - ici à la recherche de travail - pour une femme, c'est aller loin, c'est dangereux. Je voulais aussi introduire un contrepoint avec la dernière chanson, celle de Jenny des Pirates de Bertold Brecht où, moins qu'une défaite, c'est une libération qui est contée. La petite servante de l'hôtel va se venger, partir avec les pirates. En insistant sur le fait que l'on va peut-être faire naufrage mais qu'il faut y aller quand même...

Cette revanche du féminin est aussi dans la scène de la chambre, où elle lit avant de s'endormir.

Cette scène a été décidée ensemble, pour aller vers la fin du film. Comme un bref moment de calme, personnel, loin de ces démarches de recherche d'emploi. C'est tourné très simplement : elle allait s'endormir, elle lit un livre de Bertold Brecht. Va-t-elle rêver du bateau qui s'en va ? C'est une chose toute petite, simple, mais d'une grande force. Ce qui est drôle, c'est qu'elle s'endort vraiment ! Elle me fait aussi ce beau sourire et je me suis dit que c'était, d'une certaine manière, pour elle une belle façon de me dire au revoir.

Propos recueillis par Stéphanie Nava à Marseille le 25.06.04

Devenir

Entretien avec Loredana Bianconi

L'origine du film ?

Je suivais une amie dans ses démarches à la recherche de travail depuis quelque temps. Je la suivais de façon proche. Et en même temps, son expérience comportait une autre dimension. Les questions qu'elle faisait naître reflètent celles de beaucoup d'autres femmes autour de 45, 50 ans, qui se retrouvent dans la situation de recherche d'emploi. Suivre une amie dans ce rapport intime était important pour moi : cela permettait une histoire moins sociologique. Elle n'est ni une héroïne, ni une femme particulièrement spéciale. De son parcours émergent des questions qui sont le miroir de ce qui arrive à beaucoup d'autres femmes de cet âge-là. Ensuite, le projet s'est élargi à la question du travail de manière plus générale.

Des lieux filmés aux histoires racontées, quel rapport ?

Le projet initial était de suivre les démarches de cette amie, mais il a fallu deux ans et demi pour commencer à tourner. Et deux ans et demi de plus pour terminer le film. Avec le temps, des événements s'étaient déjà produits que nous n'avions pas filmés. Comment raconter ces choses-là, après-coup ? Sans reconstruire ni rejouer l'histoire. J'ai décidé de prendre le parti de l'évocation. Je suis retournée sur les lieux qu'elle a traversés pour les filmer. Décider d'évoquer à l'image rendait difficile d'inclure son témoignage, donc j'ai pris le parti de raconter son histoire en voix off. Cela fabrique une distance qui rend l'histoire plus générique, plus universelle. Au final, elle apparaît dix minutes alors qu'on a tourné un très grand nombre d'heures. Je

Entretien avec

Lisl Ponger

à propos de PHANTOM FREMDES WIEN

Quelles étaient vos intentions lorsque vous avez commencé à tourner les premières séquences de votre film ?

J'ai commencé à tourner en 1991-1992 pour le projet photographique *Fremdes Wien / Foreign Vienna*. Cela devait fournir le matériau de base pour produire des agrandissements de photogrammes de ces super-8. J'ai choisi cette méthode pour réfléchir à la représentation, en prenant la décision de ne pas produire directement de photographie documentaire.



Comment êtes-vous entrée en contact avec les différentes communautés présentes dans le film ? À certains moments, vous expliquez n'avoir pas toujours été la bienvenue. Comment avez-vous géré la question des autorisations ? Étiez-vous contrainte d'expliquer votre projet aux protagonistes, en quels termes ?

Lorsque j'ai entrepris ce travail, les "communautés d'immigrés" n'était pas un sujet très commun, ni dans le milieu du cinéma, ni dans l'art. J'ai décidé de ne prendre d'images que lors d'événements publics, pour essayer d'éviter un regard de type exotique ou voyeuriste. Ce qui, bien sûr, s'est avéré impossible. Je suis donc partie en quête d'annonces via prospectus et affiches dans Vienne. Je ne me suis rendue à des événements

que sur invitation, en contactant les organisateurs. En échange je proposais une photographie et une interview publiées dans la gazette municipale viennoise "Falter" où paraissait chaque semaine une de mes chroniques.

Vos rush ont été tournés entre 1991 et 1992, mais montés plus de dix ans plus tard. Pourquoi ce délai ? Comment ce retard a-t-il modifié certaines de vos intentions premières ?

En 1992, j'ai produit une série de 25 photographies nommées "*Fremdes Wien / Foreign Vienna*" ainsi qu'un livre éponyme qui comprend des interviews. C'est le résultat de ce "voyage autour du monde" effectué en restant dans ma ville natale, Vienne. J'ai ainsi "visité" 70 pays ou communautés religieuses en deux ans. En 2003, le Musée de Vienne m'a demandé de montrer ces images à nouveau, pour sa réouverture. Pendant des années, j'ai été réticente à montrer ces photographies sans commentaires, à cause des changements politiques, la différence entre la compréhension interne à ces communautés et le propre développement de mon travail. "*Fremdes Wien / Foreign Vienna*" a été conçu et peut être lu comme une célébration du multiculturalisme, un concept fortement remis en cause depuis. Du coup, j'ai ressenti la nécessité de reformuler ce projet, de refléter certains des discours que j'avais expérimentés alors.

Comment avez-vous choisi les catégories qui organisent les séquences ?

Ces catégories sont un mélange d'ethnologie et de termes liés au montage filmique. Depuis plusieurs années, mon travail se situe à la croisée de l'ethnologie et de l'art. L'ethnologie me paraît être un modèle très adéquat pour expliquer de quelle manière nous, occidentaux, voyons et gérons l'"Autre", à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de nos propres pays. La méthode qui consiste à nommer, à revendiquer et à classer en catégories, semble parfois être l'essence même de la pensée occidentale. Comme le suggère le titre "*Phantom Fremdes Wien / Phantom Foreign Vienna*" (Fantôme Étranger Vienne) je fais ici un lien avec le livre de Michel Leiris "L'Afrique fantôme", qui décrit non seulement l'expédition ethnologique de 1931-33, dont Leiris était le secrétaire et archiviste officiel, mais est de plus un commentaire très personnel sur ce qu'il a ressenti alors ainsi qu'une critique très dure du champ ethnologique.

Vos commentaires en voix off expliquent le processus de montage. Était-ce planifié ou est-ce apparu au cours de l'organisation des séquences ?

Le concept du film était de questionner mon propre regard sur les communautés immigrées. Ce qui laissait place à une discussion autour de ma position d'artiste blanche et son ambivalence. En la revendiquant avec bonheur tout en essayant de mettre en perspective ces images bariolées, exotiques devant mes yeux.

Une partie du son a été rajouté a posteriori. Pourriez-vous décrire le processus qui vous a permis de combiner son et images pour connecter différents types d'espaces en une séquence unique ? Comme vous l'indiquez dans le commentaire de la séquence de la Pagode de la Paix : l'image est prise à Vienne, mais le son provient de Londres. Cela, d'une certaine manière, rappelle la construction même du film : construire des relations entre différentes communautés venues du monde entier au sein d'une ville unique.

La totalité du son a été rajouté a posteriori et provient de sources différentes. 1. Le son d'origine, qui a été enregistré en temps réel, durant les événements. Mais, comme je travaillais seule, il n'est que très rarement synchrone avec l'image. 2. Des sons, des ambiances fabriqués en studio. 3. Des textes issus de mon journal de 1991 / 1992, et des commentaires récents. Mais la scène que vous évoquez ne parle pas seulement de la manière dont est construite une réalité filmique, mais expose aussi comment "*Fremdes Wien / Foreign Vienna*" est une fabrication géographique et culturelle en même temps qu'une élaboration personnelle.

Propos recueillis et traduits par Stéphanie Nava à Marseille le 23.06.04

Aurélie Filippetti

Dès demain, le journal du FID proposera dans le cadre du partenariat avec *Les Cahiers du Cinéma*, une carte blanche à Aurélie Filippetti, écrivain, pour une chronique quotidienne de « son » festival. PORTRAIT et ENTRETIEN.



Née en 1973, fille et petite fille de mineurs d'origine italienne, enseignante, militante écologiste, Aurélie Filippetti a publié l'an passé un premier « roman », *Les derniers jours de la classe ouvrière*, aux éditions Stock. C'est en réalité un livre très proche de ce qu'ont vécu sa famille et les habitants des cités minières de la Lorraine, de Villerupt à Longwy, d'Audun-le-Tiche à Thionville. Ce pays adopté, bon gré mal gré, par des milliers d'immigrés italiens ou polonais, est

devenu à la fin du XXe siècle une terre de poussière, un territoire-mouroir pour toute une population sacrifiée par le laminoir des plans sociaux et des fermetures d'usines.

Ce lent sacrifice voulu par des patrons et des gouvernements honteux, elle le raconte avec des mots aussi tranchants que des lames d'acier, aussi implacables qu'un coup de grisou au fond de la mine. Il en surgit pourtant beaucoup d'humanité et une description émouvante de la solidarité d'un monde d'hommes. Des hommes soutenus sans faille par leurs femmes et leurs enfants, et dont la culture italienne et communiste éclate de vie à chaque page. Des hommes qui ont affronté les adversités de l'histoire, de la guerre aux corps recrachés régulièrement par les mines, avec dignité et courage. Un homme surtout surgit du récit d'Aurélie Filippetti, très proche de celui qui fut son père : Angelo, ouvrier mineur pendant trente ans, devenu maire de sa ville, symbole de lutte et de ténacité. Symbole d'une certaine défaite aussi, puisque le livre s'ouvre sur son enterrement... Mais avant tout, c'est d'une culture ouvrière dont Aurélie Filippetti nous parle, celle d'une classe qui lui paraît être vouée à la disparition, malgré les six millions d'ouvriers qui demeurent en France, et « dont personne ne raconte l'histoire ». À ces héros du quotidien, elle souhaitait redonner la parole. Et « une petite part de justice ». Alors, malgré les doutes et les échecs, son livre décrit une victoire, car c'est désormais avec respect que le lecteur se souviendra de ces hommes et de ces femmes.

Quelles sont les raisons pour lesquelles vous avez accepté de tenir cette chronique quotidienne pour le Festival International du documentaire ?

Cette idée est venue par l'intermédiaire d'Emmanuel Burdeau des *Cahiers du cinéma*. Effectivement, le documentaire est un genre qui m'intéresse depuis longtemps. C'est un peu ce que j'essaie de faire en littérature : comment exprimer le réel, comment rendre le rapport au réel, particulièrement social, mais plus largement à toute forme de réel. Cela fait écho en moi et me touche profondément. J'ai d'ailleurs tendance à préférer un bon documentaire à un bon film de fiction, et cela depuis très longtemps ! J'ai donc été ravie de cette proposition, et accepté tout de suite.

Votre livre est classé parmi les « romans » alors qu'on s'attendrait plutôt à le trouver intitulé « récit ». Vous-même, faites-vous un rapprochement entre l'écriture que vous pratiquez et le « genre » documentaire ?

En littérature, le genre « récit » donne l'impression ne pas être sur le terrain de la littérature, comme si l'auteur n'avait pas aussi travaillé cela ! Le « roman » est un terme plus plastique, on peut, du coup, aussi y aborder la question du réel et s'interroger sur cette notion. Je souhaitais en intitulant mon livre « roman », que le lecteur s'interroge également sur cette frontière floue entre réel et fiction en littérature. Au cinéma, le genre « documentaire » est plus fort, le vocabulaire me paraît lui donner plus d'importance.

Ce qui me semble proche en littérature et dans le documentaire cinéma aujourd'hui, c'est la question du point de vue. Cinéma et littérature mettent en avant cette question : d'où est-ce qu'on parle ? C'est un point de convergence.

J'aime bien aussi que les auteurs ou les réalisateurs mettent en avant des personnages qui sont de « petites gens », ceux qui ne sont pas forcément des héros. Ou qui font de ces oubliés-là des héros ! Souvent, je retrouve dans les documentaires une dimension épique dans le traitement du quotidien, ce que j'ai essayé de rendre dans mon texte.

Avez-vous déjà des envies particulières, parmi l'ensemble des films proposés ?

Parmi les films que j'ai repérés, j'ai envie de voir *Les Hommes le Dimanche*, de Robert Siodmak et Edgar Ulmer, sur les loisirs de la classe ouvrière, parce qu'évidemment c'est un sujet qui me parle. Ou encore le film chinois *White Tower*. Il y a beaucoup de choses innovantes dans le documentaire chinois. Et *Mur* ou *Soraida, une femme de Palestine*, des films sur la thématique Israël-Palestine. Mais aussi l'écran parallèle *La Fabrique du cinéma*, dont la réflexion m'est proche, et les tables rondes en général. Bref, beaucoup de choses : je ferai au jour le jour !

Propos recueillis par Pascal Jourdana

Le Miroir cinéma La Vieille Charité

10:00-12:00

Secteur 545 de Pierre Creton - France - 2004 - 130' - N&B - Beta SP Première Mondiale

12:30-14:00

Nissim dit Max de Pierre et Vladimir Léon - France - 2003 - 83' - couleur - Beta SP Première Mondiale

14:15-15:30

Faibles Amusements Première Européenne de Jean-Claude Rousseau - France - 2004 - 36' - couleur - Beta SP

16:00-17:15

Sylvia Kristel - Paris Première Mondiale de Manon de Boer - Pays-Bas - 2003 - 40' - couleur - DVCam Phantom Fremdes Wien

17:30-19:00

Première Française de Lisl Ponger - Autriche - 2004 - 27' - couleur - 35mm

19:30-20:30

24 passions de Gérard Courant - France - 2003 - 72' - couleur - 35mm Première Mondiale

The Yes Men Première Française de Chris Smith, Dan Ollman et Sarah Price - Etats-Unis - 2004 - 91' - couleur - Beta SP

la fabrique du cinéma (Auto-)portraits en action **Cinéastes à Tout Prix** de Frédéric Sojcher - Belgique - 2004, 60' - couleur - Beta SP

Entretien avec Jean-Claude Rousseau

Comment ce documentaire, qui a l'apparence d'une fiction en train de se faire, a-t-il été conçu ?

Il n'y a pas eu de projet pour ce film, comme il n'y en a jamais eu pour mes autres films. Il n'y a pas d'intentions, mais il y a des prises qui s'imposent, indépendamment d'un projet, en rapport au cadre qui se présente. C'est ce qui amène à faire la prise et d'abord à poser la caméra sur son pied. A cela qui ne se rapporte à rien, si ce n'est à l'instant présent, s'ajoute d'autres prises. Et l'on peut reconnaître qu'elles établissent des correspondances, des relations. Et c'est déjà, sans que l'on sache de quoi il s'agit, par ces rapprochements, l'annonce d'un film. Le sujet, ou autrement dit l'histoire, n'est pas avant. Elle ne peut pas être avant et c'est en cela qu'il n'y a pas de projet possible parce que cela voudrait dire que les images existent dans la tête et que l'on part sur l'intention d'y faire correspondre des prises de vue. Ce ne serait jamais dans ce cas qu'une représentation plus ou moins proche d'images mentales.

Ce n'est pas comme cela que se présente l'image. L'image survient et s'impose par le cadre qui fait qu'on déclenche la prise et c'est de ces images que peut surgir l'histoire ou le sujet. Lorsque les choses se mettent en place, comme si elles s'accordaient d'elles-mêmes, il suffit qu'elles se positionnent comme quelques points sur une même ligne de cercle, sur la même orbite, pour qu'on devine le cercle entier et que le film se révèle. Assez vite, il y a une exigence qui se présente et qui laisse deviner le film, qui fait que des choses seront automatiquement refusées, qui n'entreront pas en accord et d'autres qui au contraire tiendront à leur place sur l'orbite sans avoir besoin de les lier, par une sorte d'effet de gravité. Il m'est difficile de dire cela autrement.

Le sujet ne peut pas être au début. Il ne peut être qu'au bout. C'est en fait la raison même du film. Si on connaît le sujet, il n'y a aucune raison de faire un film. Lorsque le sujet se voit, le film existe, il a sa loi et on la découvre après.

Dans une séquence, le garçon dit « Y avait pas de scénario, mais je voulais, après coup, arriver à faire des images et... à faire quelque chose comme un montage. » Cette phrase pourrait s'appliquer à votre film ?

Ce rapport que vous établissez de vous-même entre le film tel qu'il existe et ces paroles du garçon, c'est cela l'exemple d'accord, de concordance, de justesse. Ça dit le film. Si ça dit quelque chose, ça ne fait jamais que dire la même chose. Tout est mis en résonance. Tout converge vers le film et pour reprendre cette idée de cercle, d'orbite, les éléments d'ordre visuels ou sonores tiennent en place dans une sorte de gravitation autour de ce qu'on pourrait appeler la « raison » du film.

Le film donne l'impression d'une structure assez lâche, fragmentée et en même temps très réfléchi.

C'est la nature même du film qui permet cette impression à la fois de rigueur, d'une précision extrême, et en même temps de liberté. Parce que les éléments consentent à tenir en place, à être où ils sont. Et cette liberté qu'ont les éléments, qu'ont les plans d'établir ces correspondances sur l'ensemble du film, elle existe justement parce qu'ils ne sont pas liés et définis comme dans le montage traditionnel, c'est-à-dire un raccord avec l'image qui précède et celle qui suit. Je ne sais plus qui a fait un film sur Matisse dans son atelier qui montre comment la main, dans un geste très gracieux, ni direct, ni brutal, comme imprévisible, va poser la touche là et pas ailleurs. Ce n'est pas du tout un geste produit par l'intelligence, volontaire, ça va se poser là où ça doit aller, mais on ne le sait pas. Raccorder, comme le montage se fait couramment, c'est nier le caractère élémentaire du plan. C'est l'idée aussi que lorsque l'image est saisie de cette manière, est ainsi forcée à dire, alors que les images n'ont rien à dire, elle se rétracte, elle disparaît.

Quand vous parlez de structure « lâche », je dirais plutôt que le film flotte. Et ça me plaît bien de relier cela à sa fluidité propre autant qu'à l'élément aquatique qui est très présent. Et en même temps je peux dire que c'est très serré. Ce n'est pas chaotique : c'est orienté.

Il y a un travail important sur le hors-champ dans le film.

Pour ce qui est des paroles que l'on entend en voyant la personne parler, c'est difficile à utiliser si on est dans

cette forme de composition. Entendre la parole et voir celui qui parle ce n'est pas cela qui facilite la libération des éléments. Cela se produit au début du film, quand je suis au café sans que l'on me voie parler, mais que l'on voit le garçon en face disant les paroles que l'on entend, à cet endroit-là. Quand on finit par deviner l'histoire, on réalise que ce passage est comme une introduction, c'est « l'invitation au voyage » justement. Cela, c'est tout à fait impossible que ce soit dans le corps du film. Ce qui se dit sur la mort de Bresson, par exemple, je ne peux pas imaginer, je ne peux pas avoir dans ma tête une image où l'on verrait celui qui parle et disant cela. Parce que justement, cela plombe ce qu'il dit sur l'image même et cela rend difficile la relation avec le reste. Cela empêche la résonance.



Vous citez Quatre nuits d'un rêveur de Robert Bresson dans le film, un cinéaste avec lequel vous semblez partager une certaine approche du cinéma.

Il y a une des Notes sur le cinématographe de Bresson qui a un rapport avec ce que je disais, sur les éléments qui s'accordent parce qu'ils se plaisent et non pas parce qu'ils sont raccordés, qui dit que les objets doivent donner l'impression d'être là où ils veulent bien être, autrement dit que ça leur chante d'être là. Et si ça leur chante, ça chante. Cela est important. J'ai envie de dire « sans avoir l'air d'y toucher ». Plus concrètement, je dirais que les éléments n'aiment pas qu'on les touche. Ils ne supportent pas d'être saisi et pas même d'être surpris. C'est comme une timidité au monde. Ce genre de choses ne peut se faire que dans le secret et les éléments ne bougent qu'hors de la vue, ce qui veut dire travailler en aveugle. Au sujet de Bresson, les techniciens et les modèles étaient souvent déçus par son incertitude et le tournage et le montage se passaient parfois mal parce qu'ils n'étaient pas en face de celui qu'ils attendaient, connaissant la précision et la rigueur de ses films. Bresson ne semblait pas savoir ce qu'il voulait. Il était à l'écoute ou dans l'attente que quelque chose se passe ou se révèle.

Vos premiers films, Les Antiquités de Rome (1989), La Vallée close (1995), étaient tournés en super-8. Vous continuez à filmer avec une caméra légère, en vidéo, est-ce que cela a modifié votre rapport à l'image ?

Il y a des choses que cela a rendu possible et par ailleurs, il y a les limites de la vidéo. Ce en quoi cela ne fait pas de différence, c'est qu'on peut aussi bien voir un cadre avec une caméra vidéo numérique qu'avec une caméra super-8. Pour le cadre temporel, la durée, le super-8 ne permet jamais que de faire des prises de 2'30". C'est comme ça que mes films se sont constitués, avec cette unité de 2'30". C'est important qu'il y ait ce caractère élémentaire, accentué par l'amorce conservée dans les prises en super-8. Pour la vidéo, il n'y a pas cette limite qu'impose la cartouche super-8, le cadre temporel doit s'imposer de lui-même. Ce n'est pas le matériel qui fait que cela s'interrompt au bout de trois ou six minutes. Pour Juste avant l'orage, il y a deux plans. Le premier dure quatorze minutes. Ce film aurait été impossible en super-8. Je n'ai pas cherché à faire un plan de quatorze minutes, mais le cadre temporel est allé jusqu'à son bord qui était de cette durée-là. Par contre, aussi petit et pauvre que soit le film en super-8, c'est de l'argentique et il restitue la lumière, ce qui n'est pas le cas en vidéo. Comme la lumière c'est le film même, on peut se demander si un film peut exister en numérique. Ce qui est important également, c'est la légèreté du matériel. Quand je tourne, la caméra est toujours sur son pied. Si le matériel était plus lourd, il serait difficile de le transporter et ce serait très voyant, ce qui fausserait tout. J'ai commencé à faire des images en numérique avec une caméra que l'on m'a prêtée. C'est seulement quand j'ai su que le numérique se conservait dans le temps autant que l'argentique qu'il a été possible pour moi de faire de la vidéo. Dans la mesure où je ne sais pas ce que les prises vont devenir, pouvant rester en attente très longtemps, parfois plusieurs années et comme oubliées. Le film se fait dans cette attente incertaine.

Propos recueillis par Olivier Pierre, le X. 06. 04

Entretien avec Manon de Boer



Pourquoi avoir choisi de faire un portrait de Sylvia Kristel, comédienne devenue une icône dans l'imaginaire cinématographique pour son rôle d'Emmanuelle ?

C'est un ami qui m'a un jour présenté Sylvia Kristel et tout de suite, j'ai été frappée par la manière dont elle racontait les histoires. Une autre chose qui m'a plu dans ces histoires est qu'elles peignent les années 70, qui me sont proches parce que ce sont les années de mon enfance.

Ce portrait des années parisiennes de Sylvia Kristel adopte un parti pris significatif : elle n'apparaît que dans trois brèves séquences. Comment avez-vous envisagé ce portrait ?

J'ai conçu ce portrait autant comme un portrait de Sylvia Kristel que comme un portrait de son image dans la mémoire collective, c'est-à-dire celle que les spectateurs ont gardé d'elle comme actrice du film Emmanuelle. Elle apparaît seulement trois fois dans le film, comme elle est aujourd'hui, plus âgée, différente. Ne pas la montrer davantage était pour moi un moyen de laisser le spectateur projeter l'image qu'il a gardée d'elle en mémoire sur le récit qu'elle raconte aujourd'hui. Si je l'avais filmée en train de raconter son histoire, je crois qu'il y aurait moins d'espace pour cette projection. La montrer peu était un moyen de laisser se juxtaposer ces images différentes, passées et présentes.



Sylvia Kristel regrette à un moment que son récit soit « un peu flottant » et ne parle pas assez de « la véritable beauté de Paris ». Le film aussi semble dériver et se substitue à ses désirs en nous montrant justement la ville.

En fait, je n'ai pas vraiment cherché à instaurer un rapport de complémentarité entre le récit de Sylvia et le Paris dont elle dit n'avoir pas assez parlé. J'ai voulu que les images flottent aussi, à l'image de son récit. Elles se veulent plus un reflet du Paris mental qu'elle évoque dans ces histoires que du « beau Paris. » J'ai essayé de retrouver dans le Paris d'aujourd'hui le Paris des années 70, y compris celui de la périphérie, avec ses immeubles pas toujours beaux, en construction. Un Paris qui s'est construit pendant qu'elle y a vécu, mais qu'elle n'a pas connu.

Quelles raisons ont déterminé le choix du super-8 pour le tournage ?

Des raisons financières d'abord, mais aussi parce que le super-8 aidait à maintenir l'ambiguïté temporelle que propose le film, qui oscille entre les années 70 et aujourd'hui.

Le film est divisé en deux parties qui diffèrent sensiblement par les plans choisis et le discours de Sylvia Kristel. Pourquoi cette seconde prise ?

Pour inviter le spectateur à confronter la Sylvia Kristel qu'il a en mémoire et celle qu'il entrevoit dans le film. Mais le film interroge aussi le souvenir que Sylvia Kristel a d'elle-même. J'ai fait cette deuxième prise parce que je voulais juxtaposer deux récits différents de la même histoire par la même per-

sonne. On ne raconte jamais une histoire, y compris la sienne, de la même façon. Ces différences montrent que l'identité personnelle n'est pas fixe : elle se reconstruit à travers les récits de soi.

Le premier monologue est postérieur au second chronologiquement.

En renversant l'ordre chronologique des récits, je voulais jouer avec le souvenir que le spectateur a gardé de la première partie. La première fois que Sylvia raconte son histoire à Paris, elle est assez elliptique sur la première période de sa vie parisienne. La seconde fois, elle raconte la même histoire avec beaucoup plus de détails. Du coup, on a tendance à remplir les "trous" avec ce qu'on sait déjà, et cela invite à se questionner sur ce dont on se souvient. A l'inverse de ce qui se passe généralement : la première fois qu'on raconte une histoire, on est synthétique et ensuite, plus on la raconte, plus l'histoire devient détaillée et élaborée. Cela dit, je n'avais pas l'idée de renverser les récits avant de passer au montage. C'est à ce moment que je me suis rendue compte que je préférerais le film dans cet ordre-là.

Le film est aussi un essai sur l'impossibilité de réaliser une biographie au cinéma.

Je ne voulais pas montrer une histoire qui enchaîne les causes et les effets et qui essaie, du coup, d'expliquer la vie de quelqu'un. Je souhaitais plutôt remettre en question l'idée même du genre biographique. L'un des moyens d'y arriver était justement de montrer par la juxtaposition que l'histoire d'une personne, même racontée par elle-même, n'est jamais fixe, parce qu'elle change avec l'humeur et les circonstances qui font le moment de la narration. Si j'ai été séduite par la manière dont Sylvia Kristel raconte les histoires, c'est aussi parce que ses récits ne sont pas des récits qui enchaînent causes et effets. Elle a naturellement tendance à utiliser peu de « puis, alors, parce que... ». C'est aussi de là que vient l'impression de flottement. Elle contribue d'elle-même à remettre en question le récit traditionnel de soi.

Propos recueillis par Olivier Pierre, le X. 06.04



danse / théâtre / arts visuels / musiques / etc...
mouvement

page 52 : LE DOCUMENT TROUÉ / À l'occasion du festival du documentaire de Marseille, une analyse du rapport entre art, documentaire et fait divers. Par Léa Gauthier

n°29

festivals!
en kiosque

