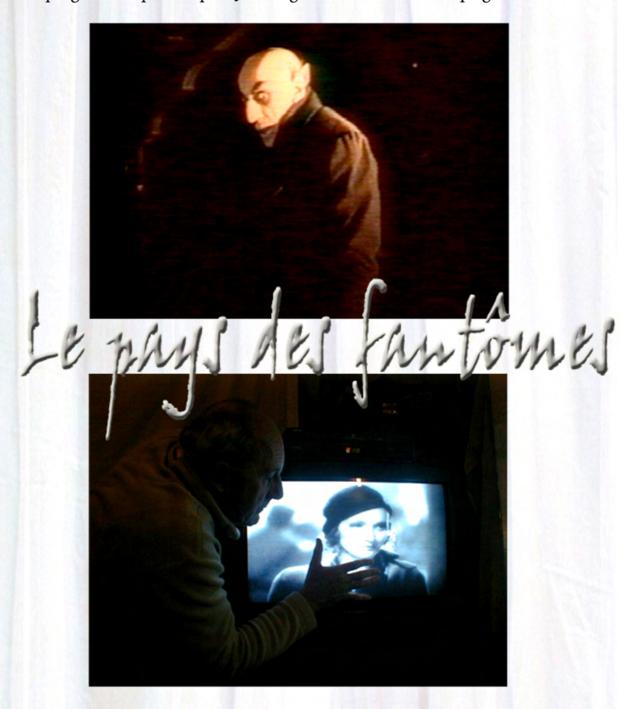
#### LE PAYS DES FANTÔMES

de André S. Labarthe / Mise en scène Marc Feld avec Philippe Morier-Genoud, 22 représentations pour petits espaces hors théâtre Création mondiale au Château de Raray en novembre 2006 dans le cadre d'une itinérance dans l'Oise, programmée par L'Espace Jean Legendre Théâtre de Compiègne.



production: ACSV-THÉÂTRE DU MARAUDEUR co-production: Espace Jean Legendre Théâtre de Compiègne , CCAM scène Nationale de Vandoeuvre lès Nancy, L'Estive scène nationale de Foix et de l'Ariège



### Le Pays des Fantômes

Texte: André S. Labarthe

Mise en scène : Marc Feld

Scénographie : Jean-Jacques Nguyen

Interprète : Philippe Morier-Genoud

« Passez-vous des fonctions de votre magnétoscope : arrêt sur image, retour en arrière, ralenti, avancement rapide, etc. Encore une fois : ne cherchez pas à analyser les films, (qui n'existent pas, sinon comme les étages successifs de la fusée qui vous emporte) mais les traces qu'il laisse en vous. Acceptez le principe que ce qui vous échappe fait autant le film – votre film – que ce que vous en retenez.»

André S. Labarthe

... « les inversions de la bande-image ou de la bande-son chez Cocteau, les mises à plat de Bergman, les énormités de Godard, deviennent la légèreté même du cinéma. Alors le regard, le regard qui vient du champ absent, au lieu de jouer comme l'élément caché, devient l'objet même du jeu cinématographique. L'espace du cinéma s'y avère troué de part en part »...

Pascal Bonitzer



« Le cinéma n'est pas une technique d'exposition des images, c'est un art de montrer. Et montrer est un geste, un geste qui oblige à voir, à regarder. Sans ce geste, il n'y a que de l'imagerie. Mais si quelque chose a été montré, il faut que quelqu'un accuse réception ».

Serge Daney

#### André.S Labarthe

continue de scruter l'espace-temps cinématographique auquel, en tant qu'auteur-réalisateur, critique et parfois souvent aussi comme interprète, il s'est trouvé confronté.

Son témoignage est ici confié pour un soir à un curieux personnage :

le double errant d'Henri Langlois - Fondateur de la Cinémathèque Française.

Tout en empruntant à l'apparence d'un acteur, **Philippe Morier-Genoud**, ce fantôme, re-venu d'un supposé futur constitué des débris d'un monde ancien mais projeté par jeu dans notre présent, se livre à un périlleux exercice : retracer chaque soir, dans de multiples lieux, (appartements, médiathèques, bibliothèques, salles de musée, petite scènes) à l'intention de tout aussi curieux spectateurs, l'aventure d'une passion légendaire : le cinéma.







se présente dans un dispositif simple, transportable, itinérant, façon "cinéma ambulant", où la parole incarnée par un comédien, est confrontée à *de l'image*. Images

figées de films, scènes, plans montrés dans une continuité, séquences complètes.

Plusieurs sources: vidéo projections, diapos, télévision; plusieurs supports aussi apportent des densités variées de résolutions, des possibilités de surimpressions... l'acteur et les images se mêlent pour jouer, inventer et entrer dans un espace mental qui pourrait évoquer la position du spectateur de cinéma mais décalé, déplacé, théâtralisé, comme un voyageur dans un monde perdu, voyage dans le temps et la mémoire du cinéma où l'acteur par sa présence serait un peu comme les fantômes qu'évoque Pascal Bonitzer quand il parle du hors champ cinématographique :

« Les fantômes du regard et de la voix qui hantent et hallucinent les bords de l'image » Déclinant plusieurs thématiques autour du regard, le texte original écrit pour le spectacle par ANDRÉ S. LABARTHE, joué par PHILIPPE MORIER-GENOUD est un matériau construit avec les propos de cinéastes, de critiques, de compositeurs de musique de films, de chefs opérateurs, de cinéphiles et autres "ciné-fils" de tous bords : fragments de dialogues, théories de l'image, commentaires profanes et savants mais aussi texte original, entrant en résonance, en écho avec ces propos, nous donnant le regard singulier, novateur et passionné que André S. Labarthe porte sur le cinéma ; regard, mettant sans cesse en question notre rapport au réel. l'acteur en scène est à la fois montreur d'images, bateleur, exégète, porte-parole, médiateur, comédien...

Grâce à un montage d'images, (séquences de films, photos, entretiens réalisés ad hoc) élaboré sur plusieurs plans, utilisant plusieurs sources, le spectateur est invité à se voir projeter sur cette planète à laquelle on a souvent donné le statut de monde en soi ; le monde du cinéma. Comment nous a-t-il, ce cinématographe, apporté la connaissance de l'autre?



Quelle place a-t-il pris dans notre besoin de fiction? En quoi est-il de son temps? Pourquoi son temps serait-il fini ? ... Quels rapports, les images de cinéma, entretiennent- elles avec notre regard, notre mémoire et notre vision du monde ?

Les paysages, les villes, les corps : comment le cinéma s'en empare, par rapport à la peinture, à la sculpture, quels échanges ont lieu...Comment le son, la musique, les voix se mêlent-ils aux images, quelle trame les relie, et par làmême, quelle perception de la réalité en résulte, tant sur le plan de la forme que du sens ? L'acteur prendra en charge toutes ses questions, sa parole et sa présence, contrepoint, contre-champ, hors champ essentiel aux images du spectacle, mais également rappel d'un temps où le mystère de la voix des acteurs sur le théâtre portait en elle toutes les images invisibles qui nous hantent.

Marc Feld



#### NOTE DE L'AUTEUR :

Nous sommes en 2195.

La scène est dans la pénombre. Trois générations ont suffi pour que le soleil ait déserté les mémoires.

Dans ce terrain vague que n'atteignent ni les cris des oiseaux ni le chant des rivières, un homme erre, il semble ivre, il parle, grommelle, hurle parfois, allant à droite, à gauche, s'arrêtant souvent face au public vers lequel il dirige un regard absent.

Sur les murs, à même le sol et jusqu'au plafond, des lueurs blafardes évoquent la présence imminente d'un peuple de spectres...

Il y avait, dans le roman le plus célèbre de Bradbury, des hommes-livres, qui sauvaient le patrimoine de l'humanité en apprenant par cœur, et en se transmettant, les grandes œuvres de la littérature universelle : nous étions dans un monde sans livres. Nous sommes ici dans un monde sans mémoire qui a oublié les images, filles naturelles de la lumière et de la nuit. La scène représente ce qui reste d'un monde englouti : une cinémathèque moyenâgeuse reconstituée par un fou de carnaval.

Cet homme est le pivot du spectacle. Les mots qui sortent de sa bouche ont les accents désolés d'une parole perdue. Invente-t-il ou se souvient-il ? Il semble délirer, comme la Pythie, sur son trépied, délirait. Délire sérieux, qu'interrompt



de temps en temps un changement de ton une volte-face de la pensée. « Je m'appelle Langloisse, murmure-t-il, oui, je m'appelle Henri Langloisse».

Puis comme en échos à sa parole, des images et des sons apparaissent sur plusieurs écrans (drap blanc, tulle transparent, miroir, écran de télévision) disposés en des endroits stratégiques de l'espace de jeu.

Les plus cinéphiles des spectateurs reconnaîtront certaines de ces images et de ces sons. Ils sont arrachés au tissu même de l'histoire du cinéma. Certaines de ces images paraissent se commenter entre elles. D'autres sont reprises à la volée par l'homme qu arpente la scène et qui est, peut-être, le dernier cinéphile, le dernier représentant d'une race dont il déploie sous nos yeux la reliure fatiguée d'un très vieil album de famille.















Je les ai reçues comme des messages indéchiffrables, ces messages que recevait, dit-on, Orphée sur la radio de sa Rolls-Royce : « l'oiseau chante avec ses doigts. Deux fois. L'oiseau chante avec ses doigts. Deux fois. Je répète. L'oiseau chante avec ses doigts. » Voilà. C'est peut-être cela, le cinéma, pour nous, aujourd'hui. Un poète qui l'a vu naître, en avait une tout autre idée :

Car Je n'ai pas reconnu ces images.

« J'ai trouvé dans le mur de toile une fenêtre » écrivait-il.

Dans le texte manuscrit que j'ai découvert dans les archives classées J.R. à la Bibliothèque Borges, il n'est pas impossible qu'il faille lire troué au lieu de trouvé. « J'ai trouvé ou troué dans le mur de toile une fenêtre ».

Je vous laisse juges. Ce poète s'appelait Mallarmé.























#### Extrait 2

Ce n'est pas tout.( Un temps) Je vais lire la dernière phrase de ce récit. Je crois que si on veut essayer de comprendre ce qu'était le cinéma, si tant est qu'on y parvienne un jour, je crois qu'il faut la regarder en face, comme je vous regarde en face. Écoutez : « Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver. »

#### Extrait 3

J'ai eu la curiosité de rechercher dans les ouvrages spécialisés ce qu'ils disaient de l'origine du gros plan, pensant ainsi avoir la clé, du moins de sa toute première motivation. J'ai trouvé des dates, oui, d'ailleurs assez imprécises. 1910. 1911. J'ai trouvé des titres de films. Rien de concluant. Puis un jour, le hasard m'a jeté dans un rayon de livres d'Histoire. Et j'ai lu des choses - des choses que nous avons oubliées et qui m'ont véritablement happé... des témoignages... des anecdotes... des récits vécus... des choses vues... Rien à voir, semblaitil avec le cinéma. Mais parmi ces ouvrages, quelques pages relatent un épisode de la Révolution Française. Nous sommes en 1793. Le roi Louis XVI a été quillotiné le 21 janvier. Dans la rue la foule gronde. Marie-Antoinette entend la rumeur. Elle ouvre la fenêtre, et se trouve face à face avec la tête de sa copine la Duchesse de Lamballe, fichée au bout d'une pique. A-t-elle eu le pressentiment de ce que cet instant allait signifier pour ceux qui allaient en lire le récit un siècle ou deux plus tard ? Arrêt sur image. Nous assistons à l'invention du gros plan. Tout est là : la fenêtre, l'encadrement de la fenêtre, et, au centre, une tête tranchée. Ce n'est donc pas le cinéma qui a inventé le gros plan, c'est la quillotine...







#### Extrait 4



Au début de la bande que je vais maintenant vous montrer, une phrase résonne étrangement : « le cinéma vient de mourir, une fois de plus. » Étrange phrase, en vérité. Ainsi la mort du cinéma ne serait pas définitive ? Elle se répèterait, sans fin, comme si elle était inscrite dans le code génétique de son mécanisme ? Ainsi le film, ce ruban de rêves dont parlait Homère...



(Philippe reprend, comme s'il venait de faire un lapsus)



... Pardon, Orson Welles – excusez-moi, je m'embrouille... Ce ruban de rêves, donc, ne serait pas autre chose que la trace émotionnelle laissée dans la cervelle du spectateur par l'apparition et la disparition d'une image sur un écran





André S. Labarthe
(LE PAYS DES FANTÔMES)

#### le républicain lorrain 12 décembre 2006



Mordi 12 Décembre 2006

# Le cinéma, quel théâtre!

Le Pays des Fantômes mène, au théâtre, une réflexion sur ce qu'est le cinéma. Le spectacle de Marc Feld se promène dans divers endroits à l'initiative de la scène nationale de Vandœuvre.

Bonjour, le me présente, le m'appelle Philippe Morier-Genoud, » Voilà un comedien qui ne se cache pas dernière son rôle. Il s'appelle bien ainsi et il va parler de cinéma. Ça tombe bien : Il a joué avec des gens comme Truffaut au début de carrière cinématographique. Les mots qu'il prononce sont ceux d'un fin connaisseur du cinéma, peuconnu. André 5. Laborthe. lui-même cinéaste et critique. Se mélent à ce texte disons une réflexion située dans un fointain avenir des anecdotes de Philippe Morier-Genoud, Alors à qui appartient l'histoire ? A l'auteur, à l'acteur ou aux extraits de films qui ponctuent le propos?

Le pays des fantômes porte un titre ésotérique pour un objet qui n'a rien à voir avec un quelconque fantastique. Si fantômes il y a, ce sont les acteurs sur la pellicule, comme Rita Hayworth, par exemple, morte deux fois : en 1947, dans une agonie filmée ternble, et en 1987, pour de bon. Sa mort sou-

tient la réflexion sur l'avenement de la télévision et la fin du cinéma, qui ne cesse de mourir (Godard), pour ressusciter, jusqu'à ce qu'il disparaisse pour de hon en 2195?

Dans cette pièce fantomatique, evec ses tulles de projection, ses reflets, ses projecteurs en mouvement, son comédien qui sort de scêne pour entrer en camera, les jeux de l'image dissequent ce qu'est le cinema, son pouvoir. On y apprend ainsi que le premier gros plan serait la tête coupée de la duchesse de Lamballe offerte à la vue de Marie-Antoinette en 1793... Les extraits de films appartiennent au sommet du panier : Cocteau, Kubrick. Buñuel, etc. A la sorune envie saisit, irrésistible : aller au cinéma. prouver que le cinéma n'est

> Ce soir, au Hublot, à 20 h 10, jeudi, vendredi et samedi, avec le TGP, dans divers lieux (03 83 49 29 34).

J. B.

#### PHILIPPE MORIER-GENOUD

Comédien

Né en 1944 à Thonon-les-Bains (Haute-Savoie)

**1964-68** Licence de Philosophie et Licence Sciences de l'Education. Université de Grenoble

1964 Rencontre avec <u>G. Lavaudant</u> et formation dramatique début de l'engagement dans la carrière théâtrale

1967 Grenoble création de la Compagnie **Théâtre Partisan** 

1970-75 Co-anime à Grenoble aux côtés de <u>Gabriel Cousin</u> le **CREFATS** 

(Centre de Recherche d'Entraînement et de Formation aux Activités Théâtrales et Socio-Educatives)

1970-72 Enseigne (Suisse) Littérature et l'Histoire

1975-85 Acteur Permanent Centre Dramatique National des Alpes Direction direction Gabriel Monnet-G. Lavaudant

**1985-95** TNP de Villeurbanne. R.Planchon - G Lavaudant. Poursuite du travail de la troupe

A travaillé à Paris avec <u>Luc Bondy</u> **Théâtre Nanterre-Amandiers** direction <u>Patrice</u> <u>Chéreau-Catherine Tasca</u>

A l'Athénée-Louis Jouvet avec Dominique Féret

1995-2005

Odéon Théâtre National de l'Europe à Paris

Théâtre National de Chaillot

#### Au théâtre

#### <u>Principales oeuvres</u>

Musset <u>Lorenzaccio</u>: le Duc

Pirandello Six personnages en quête d'auteur; les géants de la montagne

Tchékhov La Cerisaie, Oncle Vania, Les trois sœurs

Euripide <u>Les Phéniciennes</u> m.e.s Philippe Lacoue-Labarthe/ Michel Deutsch Shakespeare <u>Hamlet Richard III</u>: rôle de la reine Margaret <u>Le conte d'Hiver</u>

Le Roi Lear: rôle-titre Festival d'Avignon 1981

Odéon Théâtre de l'Europe 1995

#### Festival Union des Théâtre de l'Europe

Kracov Stockholm Madrid Thessalonique Barcelone Lyon Strasbourg BITEF Belgrade

Japon-Shisuoka

Bailly Les Céphéides 1983

Le Régent 1986 - Pandora 1992 - Lumières I-II 1994 - El Pelele 2004

Le Clézio Pawana

Bernhard <u>Les apparences sont trompeuses</u>)

Sophocle Ajax et Philoctète

Labiche <u>Un chapeau de paille d'Italie</u> rôle de Vézinet

Eschyle <u>l'Orestie</u> : rôle du Chœur et Apollon Feydeau <u>Un fil à la patte</u> Rôle de Bouzin

Georg Büchner La Mort de Danton rôle du philosophe Thomas Paine

M. Gorki <u>Les Barbares</u> m.e.s Patrick Pineau. Hanif Kureishi <u>Ouand vient la nuit</u> m.e.s Garence

Auteur réalisateur du one man show Goeorge (s) l'Homme en Robe Paris - Lyon - Grenoble 1981

Au cinéma – télévision

#### Site www.artcine.com

En 1981 il commence sa carrière cinématographique aux côtés de Gérard Depardieu et de Fanny Ardant dans

François Truffaut <u>La Femme d'à Côté</u>

Vivement Dimanche

#### Louis Malle Lion d'or à Venise Au Revoir les Enfants : rôle du Père Jean

Jacques Rivette Hurlevent

<u>Ieanne la Pucelle</u>

Bernardo Bertolucci <u>Un thé au Sahara</u> Jean-Paul Rappeneau <u>Cyrano</u>: rôle de le Bret

Margarete von Trotta <u>Das Versprechen : La promesse</u> rôle chef de la STASI

Jean-Marie Poiré Les Visiteurs II : rôle du Grand Inquisiteur

Raul Ruiz Richard III

Régime sans pain

Le Temps Retrouvé: rôle du docteur Cottard

Bertrand Tavernier Laissez-Passer : rôle de Maurice Tourneur

Guillaume Nicloux <u>Une Affaire Privée</u> Emmanuel Bourdieu <u>Verts Paradis</u> Jean-Claude Monod <u>Le congrès</u>

Richard Dumbo <u>La maison de Nina</u>

Florence Colombani <u>The Last Waltz</u> sortie (sortie 2006)

#### Edition – Disque – Radio – Enseignement

Participe à plusieurs manifestations littéraires :

Banquet du Livre à Lagrasse pour les éditions. Verdier Villa Gillet Lyon

AFAA: Mission un Auteur un Acteur Saint-Domingue, Brésil, Italie

Radio France France-Culture - Dramatiques - Poésie sur Parole

Disque La Flûte Enchantée récit pour enfants Gallimard nrf

Membre du Jury CNSAD Conservatoire national supérieur d'art dramatique Paris Membre du Jury Prix Rhône Alpes du Livre Lyon

Philippe Morier-Genoud est Officier des Arts et Lettres et Chevalier dans l'Ordre National du Mérite

#### Marc Feld

#### Metteur en scène, peintre, auteur, réalisateur

Fasciné par l'art de la prestidigitation, il rencontre à l'âge de 11 ans Pierre Edernac (Maître de Magie) qui l'initiera au secret de cet art pendant une dizaine d'années.

Au même âge, son père lui présente le peintre Louis Cordesse (ami de Tal-Coat, Marfaing, André du Boucher, Pascal Quignard...) qu'il verra régulièrement jusqu'à l'âge de seize ans et qui saura ouvrir son regard à la peinture.

De 1978 à 1981 il suit les cours de l'école Jacques Lecoq à Paris et ceux de l'école Nationale du cirque d'Annie Fratellini.

Au sein de l'école Jacques Lecoq, il participe au LEM (Laboratoire d'étude du mouvement).

Il commence à peindre en 1978 en autodidacte.

En 1986 il retrouve le peintre Louis Cordesse, perdue de vue depuis de nombreuses années ; visites à l'atelier et multiples conversations autour de la peinture et l'acte de peindre.

Parallèlement à la peinture, il dirige de nombreux ateliers sur le travail de l'acteur pour professionnels et amateurs, il crée en 1994 sa compagnie *LE THEATRE DU MARAUDEUR* animé du désir de tisser des liens entre différentes disciplines artistiques et de favoriser les rencontres entre écrivains, plasticiens, danseurs, marionnettistes, musiciens, photographes, cinéastes.

Depuis une quinzaine d'année, dans un même élan de création, ses travaux de peintre et son travail d'auteur de spectacle et de metteur en scène explorent une interrogation en perpétuelle gestation sur le réel, le jeu, la représentation, la fiction et l'image.

#### Quelques travaux:

**2006 : POUR ELVIN JONES** (consumations) 31 travaux sur papier accompagnés d'un texte de Zéno Bianu édition Pleines Pages (Bordeaux)

sortie prévu printemps 2007 (à l'occasion du PRINTEMPS DES POÉTES à Paris)

*LE PAYS DES FANTÔMES* de André S. Labarthe (texte et conception image)

Théâtre d'appartement avec Philippe Morier-Genoud 22 représentations pour petits espaces hors théâtre Création mondiale au Château de Raray Novembre 2006 Mise en scène

LE RETOUR DU MARTINET création avec LE FIGUREN THEATER VAGABU de Bâle au Théâtre de la Poudrière à Neuchâtel octobre 2006

Co-écriture et Mise en scène

**2005 :** *LA RÉPÉTITION DES ERREURS* d'après William Shakespeare et Pascal Quignard adaptation Claude Duneton

adaptation Claude Duneton

création Orléans/ Le CADO février 2005 joué au Théâtre National de Chaillot du 18 mars

au 17 avril 2005

conception pour la scène avec Claude Duneton

Mise en scène, co-réalisation images

**2004 : EDERNAC UN MAGICIEN** film écrit et co-réalisé avec Franck Cuvelier coproduction ARTE/INA/ATLANTIC TV Diffusion ARTE décembre 2004

**2003** : *LE LUMBAGO CHEZ BAUDELAIRE* Thèâtre du Rond-Point Paris mars 2003 co-écriture, Scénographie et Mise en scène

UN MAGICIEN texte de Zéno Bianu création Festival d'Automne à Paris/Théâtre
 71 Malakoff/avec Robin Renucci
 Mise en scène, co-écriture spectacle, co-réalisation film

**KRATOCHVIL** de Nicolas Malher, (d'après sa bande dessinée KRATOCHVIL/ed :

*l'Association)* création avec le FIGUREN THEATER VAGABU de Bâle à St Gallen (Suisse)

Mise en scène et adaptation ; tournée en Allemagne, Suisse, Autriche

**2002** : *UNE FOIS, UN JOUR* de Erri de Luca, création Mondiale à compiègne Espace Jean Legendre ;
Mise en scène et co-réalisation film.

**2001 :** *MOULINS A PAROLES* de Alan Benett (trois monologues)

Création : centre culturel Palaiseau

Mise en scène et Scènographie.

**1999** : *VIE DE FAMILLE* (théâtre musical)de Jean Pierre Drouet, création avec l'ensemble ALEPH

Paris théâtre Dunois ; tournées en France et en

Angleterre.

Mise en scène, Scénographie.

1998 : *LA FERME DU GARET* de Raymond Depardon, création Festival d'Automne à Paris ; mise en scène, co-adaptation ; tournée dans toute la France et au Canada ( Montréal, Ottawa )

**OBSCURITES** (théâtre musical) de Jean Christophe Feldhandler,

Création pour quatuor à cordes (RUBIN QUARTET, prix Mozart au festival D'Évian) et voix parlée

Création Festival Sons d'Hiver.

Ecriture texte; acteur récitant.

#### FINALEMENT QUOI de Philippe Madral

Création festival Avignon of

Mise en scène

■Heliopolis 1 de Giorgio Battistelli *Spectacle de Marc Feld Créé à* Musica - Strasbourg (France) - 1992

Jean-Jacques NGUYEN Auteur Réalisateur et Scénographe

Explore les perspectives ouvertes par les technologies de l'image.

Il réalise interview et portraits : Maxime Vengerov (Warner 1994), Dee Dee Bridgewater, John Maclaughlin (Polygram 1995), André Velter (2000)

Il signe l'image de publicités et de clips :

Les voix des anges (Warner 1990) Marie Keyrouz (Emi 1999)

Il conçoit des installations, espaces déambulatoires combinant différentes techniques de l'image : La Vie a du Relief (1998) La nuit, le jour (1999) (avec Lola Granell) De Méliès au Relief (2000) Emmêlement, transparences et reflets (2002) avec Ernest Pignon Ernest, Alain Volut et Marc Feld.

Il anime et coordonne des démarches interdisciplinaires (lycée professionnel, atelier musical, festival de musique classique et contemporaine) autour du sculpteur *François Baschet* (année scolaire 2002-2003).

On lui doit également la mise en images de spectacles vivants **Le journal d'un manœuvre** de *Thierry Metz* (1996), **La Ferme du Garet** de Raymond Depardon (1998) **Une fois, un jour** d'après Erri De Luca (2002), **Un magicien** (Festival d'automne à Paris 2004) mis en scène par Marc Feld, **La répétition des erreurs** d'après William Shakespeare pour le Théâtre National de Chaillot janvier 2005.

Il est l'auteur et le réalisateur d'une série documentaire sur la pensée : **Ainsi parle** ... (Edgar Morin, Albert Jacquart, Boris Cyrulnik, Ilya Prigogine, Dominique Meda, Michel Cassé, Marc Augé...) diffusée sur France 5.

Il réalise **Paroles d'écriture**. Rencontre d'un écrivain contemporain avec un lecteur lycéen (*Philippe Claudel, Hubert Mingarelli, Marie Hélène Lafon, Joël Egloff....*)

Juin 2006: **Improvisualisation musicale** avec *Jean François Zygel* Festival des Forêts

Janvier 2007 **Le Pays des Fantômes** de A. S. Labarthe mise en scène Marc Feld avec Philippe Morier Genoud

Février 2007 : réalisation pour l'Institut Curie d'un document sur la parole d'enfants dont les parents sont atteints d'un cancer.



André S. Labarthe, cinéaste et critique. Il est l'homme qui a vu les ours, de Bunuel, Ford, Renoir, Lang, Von Stroheim, Bresson, Godard à Kiarostami, Moretti, Lynch, Cronenberg, Hou Hsiao-Hsien,

Ferrara, qui a su dénicher leurs tanières, les approcher, se faire accepter pour finalement devenir l'un des leurs. Avec la série Cinéastes de notre temps (puis Cinéma, de notre temps) André S.Labarthe a sans doute réalisé la plus belle mémoire du cinéma: près d'une centaine de portraits de cinéastes de 1964 à aujourd'hui. D'abord critique aux Cahiers du cinéma dans les années 50, il est très sensible au virage moderne que prend le cinéma 10 ans plus tard et défend corps et âmes les films d'Antonioni alors très décriés. Membre discret et secret de la Nouvelle Vague, en marge de la marge, Labarthe est un esprit solitaire en perpétuelle ouverture sur le monde, associant librement le cinéma à la psychanalyse, au surréalisme, à la danse, à la littérature. à l'érotisme.

André S. Labarthe nous accueille tout un après-midi (le 7 octobre 2004) à son domicile de la rue Ramey, non loin des anciens studios Pathé. Entre un café noir et sa fidèle gitane maïs, en clin d'oeil à son ami Daney, il se fait le passeur d'une cinéphilie à l'autre, et revient avec plaisir et non sans une une certaine nostalgie sur 40 d'un parcours hétéroclite et ans dense. À l'heure du dvd et de sa multitude de compléments de tournage, il serait rapide et très mal convenu de prendre les films de Labarthe pour des Bonus de luxe. Bien loin d'un simple enregistrement d'une parole, chaque épisode est un film à part entière, avec une mise en scène à chaque fois originale. Et l'on sent bien au travers de cette discussion ce souci chez Labarthe de reconnaissance de son travail de cinéaste, de portraitiste où son regard de "peintre" importe autant que le modèle filmé.

## Quelle est l'origine de votre cinéphilie, et plus précisément, quels films vous ont fait aimer le cinéma ?

C'est difficile à dire. En général, j'aurais tendance à m'inventer ma cinéphilie. La même question posée il y a 15 ans, 20 ans, je n'aurais pas répondu de la même façon. Je suis à peu près sûr de ça. Sauf peut-être pour 1 ou 2 films. Il y a 40 ans, j'aurais répondu *L'âge d'or*. Or, je ne l'avais pas vu ! Il y a des films mythiques que j'ai aimé avant de les avoir vu. Il y en a quelques-uns comme ça. L'âge d'or est le plus emblématique et après l'avoir vu, je n'ai pas été déçu. Donc, ma cinéphilie a d'abord été imaginaire. J'étais en province, enfermé dans un collège de jésuites pendant toutes mes études. Pendant ces années-là, j'avais une cinémathèque imaginaire. Je n'avais pas vu beaucoup de films mais je lisais beaucoup de choses sur le cinéma. L'écran français, par exemple. Des hebdomadaires qui me donnaient des nouvelles du cinéma. Je cochais dans des petits carnets les films que je voyais. La plupart du temps c'étaient des navets, mais j'étais content de les avoir vu. À l'époque, je pensais qu'il fallait avoir tout vu. J'ai changé d'avis parce qu'aujourd'hui je sais que c'est impossible. Mais à la fin des années 50, on pensait qu'il était possible de voir tous les films qui avaient été tournés. Le cinéma, c'était 4,5 pays. Il n'y avait pas de cinéma africain; le cinéma asiatique se cantonnait à 2,3 auteurs. Il n'y avait pas l'effervescence d'après 68. C'est là que le cinéma a éclaté tout azimuts.

Ma cinéphilie s'est confortée à la lecture de textes de Bazin dans les premiers numéros des *Cahiers du cinéma*. Et puis, la fréquentation de la Cinémathèque de Langlois quand j'étais à Paris. Là, évidemment, c'était formidable. Je découvrais tout un continent qui sortait de l'imaginaire, qui était devant moi, présent. Certains films restaient inaccessibles. Pendant longtemps on n'a pas pu voir *Freaks* (de Tod Browning, ndlr) parce qu'il n'y avait pas de copies. On ne savait pas trop pourquoi. Un jour, on a pu le voir. Un autre jour, on a pu voir les oeuvres complètes de Bergman. Toutes les grandes rétrospectives à la Cinémathèque étaient des évènements. On ne découvrait pas seulement le cinéma, on découvrait des auteurs.

#### Est-ce que c'était le cinéma en tant qu'espace de liberté?

Oui, ça rejoignait mon goût pour la lecture. C'était quand même assez coupé du réel. On plongeait dans un univers - de Stroheim, par exemple - et pourtant, c'était très réaliste. Mais n'empêche que ça communiquait avec un univers parallèle. Comme si on découvrait une réalité sous la réalité quotidienne. Comme si le cinéma était le "vrai réel". Et puis, le cinéma a évolué, les techniques ont changées. Autour des années 60, il s'est rapproché sur "réel quotidien". Le cinéma—vérité, toutes ces techniques légères qui n'obligeaient pas à tourner en studio. On pouvait tourner *A bout de souffle* dans les rues parce qu'on avait des pellicules rapides qui n'obligeaient pas à rajouter de l'éclairage.

Cette mutation est-elle la perte de quelque chose ou est-ce une vraie évolution

C'était une évolution. Même une vraie révolution autour des années 60. Un cinéaste comme Antonioni était loin d'être aimé des Cahiers du cinéma, Truffaut ne l'aimait pas, Godard à peine. Moi, ça m'avait frappé. Au cours de la projection de l'Avventura en 1961 à Cannes, j'avais senti quelque chose que je n'arrivais pas à définir. C'est que, soudain, 65 ans après son invention, le cinéma découvrait que son personnage principal n'était pas Garbo ou les stars, mais c'était le temps! D'un seul coup, on avait le temps qui déboulait sur l'écran dans l'Avventura et c'est ce qui a perturbé les gens. Ils ne savaient pas quoi en faire. Le temps est toujours perçu comme l'ennemi, comme quelque chose dont il faut se débarasser très vite, une espèce de patate chaude. Ce n'était pas un temps utilisé comme dans les films à suspens où l'on part d'un point pour arriver à un autre. C'était un temps désorienté, inutilisable, qu'on ne pouvait pas manipuler. Même si après, le cinéma est revenu aux bonnes vieilles habitudes d'avant l'Avventura, c'est-à-dire fabriquer des dramaturgies, essayer de maîtriser le temps. Et le fait d'avoir découvert ça, pourrait permettre de réécrire une histoire du cinéma aujourd'hui. Une histoire du cinéma où il y aurait des temps forts. Ce ne serait pas Griffith mais Stroheim. Et on s'apercevrait que cette découverte a été faite auparavant au théâtre, Beckett, c'était 10 ans avant l'Avventura. En attendant Godot, c'était du temps presqu'à l'état pur.

## Y-a-t-il un film qui vous ait vraiment marqué, bien avant l'*Avventura*, bien avant les films fantasmés tels que *L'âge d'or* et qui vous ait donné envie de voir d'autres films et commencer à aimer le cinéma ?

Des films précis, non. Quand j'étais gosse, on allait voir les Zorro. Il y avait Blanche-Neige que je n'ai jamais revu, mais surtout la scène de la sorcière avec la pomme. Et il y avait un truc qui était le tremblement de terre de San Francisco. Je ne me souviens plus du nom du film, Siclier me l'avait cité l'autre jour. Ca m'avait fait une impression. Je revois d'ailleurs la tête du personnage principal mais je ne revois aucune image. Le cinéma ne m'intéressait pas tellement pour les films mais pour les conditions dans lesquelles on les voyait. Pour moi, le cinéma est lié à la clandestinité. Quand j'étais au collège, il fallait s'échapper. C'était à Sarlat en Dordogne. Il y avait une sorte de transgression dans ce plaisir. Je me souviens d'un film qui s'appellait *Piège* – je crois qu'il y avait Stroheim dedans – et l'*Empreinte du* dieu. L'aspect dynamique du cinéma américain ne m'attirait pas, ni le comique mais plutôt l'aspect trouble. Cette ambiance-là. Je n'aimais pas beaucoup aller au cinéma en bande. Je n'ai jamais pris un plaisir particulier à ca. Même aujourd'hui, je préfère aller voir les films seul. En ce sens, ça rejoignait un peu la lecture. On lit seul. Les lectures publiques, ça m'ennuie. Je ne vois pas comment on peut partager des choses comme ça sans que la relation intime que l'on a avec les livres ou avec les films n'en prenne un coup. Si ca se passe au grand jour, pour moi, c'est fini. Ce que je trouve génial au cinéma, c'est le dispositif. Le noir, un écran. On ne voit que l'écran et rien d'autre du monde extérieur. Un dispositif qui est train de disparaître d'ailleurs.

On sait qu'un soir, en sortant de la Cinémathèque, Truffaut vous a proposé d'écrire, de faire de la critique. Quelle était votre démarche intellectuelle à ce moment-là ? Fallait-il s'inventer un point de vue sur le cinéma ? Qu'est-ce qui vous a poussé à faire de la critique et continué à en faire jusqu'à maintenant à

#### travers vos documentaires?

La critique m'intéressait essentiellement à cause de Bazin.

C'était un modèle d'analyse de films. Par ailleurs, je lisais beaucoup les surréalistes et Freud. J'essayais d'écrire avec tout ce que m'avaient apportés ces livres. Quand j'écris, tout ce que je vis, tout ce que je vois, participe. Je ne m'enferme pas. Aujourd'hui encore, c'est toujours en communication avec ce que j'ai absorbé. Il y a des choses qui persistent. D'autres qui disparaissent.

## À propos du surréalisme, ce mouvement était aussi l'une des principales influences de la revue *Positif*. On aurait pu vous voir d'abord chez *Positif* ...

Oui, oui en effet. D'ailleurs, j'ai toujours eu de bons rapports avec les gens de *Positif*, mais ce que je leur reprochais, c'est qu'ils n'avaient pas de méthode critique. Et puis, ils étaient à la remorque des grands surréalistes. Comme tous les surréalistes de l'après-guerre, ils étaient dans l'imitation, non seulement de l'écriture mais aussi des comportements de leurs ancêtres. Breton, Péret, etc.. Ils reproduisaient ça, après-guerre, dans un autre contexte. Ca paraissait anachronique. J'aimais beaucoup les critiques de Benayoun pour un hebdomadaire qui s'appelait *Demain*, mais il n'y avait jamais un point de vue général sur le cinéma derrière chaque critique. C'étaient des objets indépendants. Bazin, quant à lui, racontait l'histoire du cinéma à partir de n'importe quel film. Les choses ne naissaient pas spontanément comme les fleurs japonaises.

Il y avait une autre revue, *L'âge d'or*, plus manifestement surréaliste, qui a eu 5 ou 6 numéros, très intéressante mais alors avec des parti pris... il y avait une liste "on aime, on n'aime pas". On était pour ou contre. C'était tranché. Noir et blanc. On était contre Dreyer et pour Bunuel. J'aimais bien quand même parce qu'on avait des choses en commun. Bunuel est le premier cinéaste que l'on a filmé lorsqu'on a crée *Cinéastes de notre temps* avec Jeanine Bazin. On est allé en Espagne. Il m'intéressait beaucoup et puis on le connaissait, on l'avait rencontré, on avait fait des entretiens aux *Cahiers du cinéma* avec lui.

Ce qu'il y avait d'intéressant dans cette époque-là, les années 50, c'était la guerre des revues *Positif* et *Cahiers du cinéma*. Aujourd'hui, il n'y a pas de guerre, tout le monde est à peu près d'accord sur les mêmes films. C'est un peu dommage. Aucune revue n'arrive à montrer sa nécessité d'existence. On peut trouver ailleurs ce qui est défendu aux *Cahiers du cinéma*, tandis qu'à l'époque, on ne trouvait pas de défense d'Hitchcock ou de Hawks ailleurs qu'aux *Cahiers*. Tout à coup, on découvrait la cohérence d'un cinéaste qui lui-même croyait être dans le disparate. Et les cinéastes ont commencé à tenir compte de la critique. Comme Hitchcock faisant *Le faux coupable* et disant aux *Cahiers*: "Ce film, je l'ai fait pour vous". Un film qu'il n'aurait peut-être pas fait s'il n'avait pas lu les *Cahiers du cinéma*. Je ne sais pas si ça existe encore beaucoup aujourd'hui? Ca existait aussi au début des années 60 dans la critique de télévision. La critique de télévision jouait un rôle dans ce qu'était la télévision. On arrivait à maintenir une émission s'il y avait de bonnes critiques. Aujourd'hui, les responsables des chaînes ignorent complètement la critique et pensent avoir toujours raison.

## Aujourd'hui, certains cinéastes continuent à faire des films parce qu'il y a une critique qui les soutient. On pense à Philippe Garrel ou Chantal Akerman...

Oui, oui, ou les Straub. Oui, oui, bien sûr. Même des jeunes comme Pedro Costa. Ils savent qu'ils sont soutenus par un petit groupe qui les soutiendra toujours. Oui, c'est le cas pour Garrel, Akerman et si ces cinéphiles-là disparaissaient, ils auraient peut-être des difficultés à faire des films. Non pas du point de vue de la production, mais ils ne sauraient plus à qui ils s'adressent. Ils ne connaîtraient pas leur public. Selon la théorie de Bazin, le cinéma est par essence populaire. Je crois que Garrel, Akerman, Pedro Costa, pensent avec Bazin que le cinéma est populaire. Ceux qui ne le pensent pas sont ceux qui divisent le public. Les films pornographiques par exemple, et on peut diviser encore, les films homos et les films hétéros. Comme si on faisait un film pour les collectionneurs de timbres. Dans les films Lumière, il n'y a pas de films de cul parce que ça diviserait le public. Il fallait que le cinéma s'adresse à tout le monde parce que c'était d'abord des commerçants. C'était du commerce, de la rentabilité. Il faut que tout le monde aille voir leurs films.

Godard a dit très clairement que quand il faisait des critiques, c'était une façon de faire des films. Est-ce que vous étiez dans le même type de démarche intelectuelle quand vous avez commencé à écrire aux *Cahiers du cinéma*?

Oui, certainement. Y compris Bazin, même s'il n'a pas fait de films. Ses textes étaient lus par les cinéastes. Ce qui n'était pas le cas des critiques de quotidiens comme Chazal, (Obrian ?) avec un point de vue intellectuel, universitaire. Quand Bazin s'adressait à Renoir ou à Welles, il y avait un dialogue. Et ces gens-là découvraient pourquoi ils faisaient ce qu'ils faisaient. Il était comme un cinéaste qui faisait de la critique.

Truffaut avait descendu en flamme La nuit du chasseur dans Arts, disant que c'était un film qui hésitait entre le réverbère expressionniste et je ne sais plus quoi. Il m'avait demandé – comme quoi, il n'était pas si sectaire qu'on le dit – si je voulais parler de ce film dans les *Cahiers*. Je l'ai fait mais j'étais un critique qui n'était pas un cinéaste. Après, je me suis rapproché des choses. Truffaut était très précis dans sa méfiance avec Antonioni, il disait: "Lorsqu'un personnage sort par une porte, ce que je n'aime pas chez Antonioni, c'est que la caméra s'attarde sur le champ vide au lieu couper tout de suite et de passer au plan suivant comme chez Hitchcock". Moi, je défendais Antonioni pour ça parce que c'est par là que s'engouffre le temps, par tous les interstices du récit. Donc, c'était déià un parti pris de réalisateur, de voir pourquoi il faisait ca. Les meilleurs critiques sont souvent les artistes eux-mêmes. C'est bien quand c'est Proust qui parle de Flaubert. C'est comme pour les peintres. Visiter le Louvre avec un peintre, c'est formidable. J'avais toujours voulu faire ça: une émission sur la peinture avec les peintres. J'aurais amené Soulages voir un tableau de Véronèse parce qu'il est très savant là-dessus; il sait tout ce que les universitaires savent mais comme c'est un praticien, il en aurait parlé de façon beaucoup plus sensible, on aurait compris quelque chose qu'on ne comprend pas autrement. C'est ca qui a fait la nouveauté des Cahiers du cinéma. On était dans la fabrication des choses.

Que pensiez-vous de la Nouvelle Vague au moment de son émergence ?

On l'a vu venir, s'installer. Ce n'est pas né d'un seul coup avec Le Beau Serge, Les 400 coups ou A bout de souffle. Il y avait les courts métrages de Godard, Rivette, Rohmer et ce côté bricolage. Ils avaient besoin de pratique que je n'ai jamais ressenti. De la même façon, lorsque la Nouvelle Vague s'est développée dans ses 3 premières années, ils ont été suivis et accompagnés par des producteurs, Braunberger et surtout Beauregard. A bout de souffle c'était Beauregard et Godard l'a présenté à tout le monde. C'est comme ça que Demy, Varda, Rozier, Rivette, Chabrol ont fait des films avec Beauregard. C'est dû à la confiance qui s'est établie entre Godard et De Beauregard suite au succès d' A bout de souffle. Et à chaque fois que je voyais De Beauregard, il me disait toujours: "Alors, quand est-ce que vous me portez votre scénario?". Et moi, naïvement, je disais: "On verra ca plus tard". Parce que je pensais qu'on était dans une ère où ce moment exaltant allait durer. En réalité, ça a duré très peu parce qu'après, il y a eu la descente en flamme, les insuccès, Les carabiniers, Ophélie de Chabrol. Ca a été l'échec. Après, c'est l'analyse que Rivette a pu avoir en disant:" Finalement, la vérité de la Nouvelle Vague, c'est son échec". (rires). Ce n'était pas faux dans le mesure où plus elle était forte dans son invention, moins elle pouvait rencontrer le public. Le public avait pris ses habitudes, à s'installer dans un fauteuil et recevoir les choses un peu passivement. Or les films de la Nouvelle Vague essayaient de réveiller le spectateur et de le rendre actif. Devant un film comme Les carabiniers, il faut être actif. Comme tous les films un peu distanciés, avec des formes un peu nouvelles, il faut que ce soit le spectateur qui travaille à faire fonctionner ces formes. Aujourd'hui, les films américains s'adressent au spectateur dans sa passivité. Il est comme un putchingball assis dans un fauteuil, il reçoit les effets spéciaux, on flatte le masochisme du spectateur et en même temps, on l'endort. Alors que des grands films comme l'Avventura sont insupportables si on ne participe pas. Rétrospectivement, il ne faut pas voir la Nouvelle Vague comme un moment heureux où tout marchait. Il faut voir comment il a pu y avoir, à un moment, un spectateur actif. Ca vient de l'étonnement, des personnages qui sont apparus comme Léaud ou Belmondo. Et les nouvelles vagues se sont passées le personnage de Léaud comme un témoin. Il y a eu Léaud dans les 400 coups, puis chez Pasolini, chez Bertolucci, chez Skolimovski, chez Kaurismäki, comme un fétiche. Léaud n'était pas un comédien au sens habituel, il ne rentrait pas dans la peau d'un personnage. Il était irremplaçable en quelque sorte. Alors que pour jouer un personnage romantique ou romanesque, tous les acteurs sont remplaçables.

La série *Cinéastes de notre temps* commence en 1962 avec Bunuel, c'est un peu le prolongement des très longs entretiens réalisés dans les *Cahiers*, est-ce qu'il y avait dès le départ l'idée d'en faire une série ?

L'idée vient de Jeanine Bazin. C'était en effet l'idée d'une série sur le modèle des grands entretiens aux *Cahiers*. Il y avait eu des grands entretiens avec Renoir, Bunuel, etc. On a donc pensé continuer à les faire en mettant une caméra en plus. On aura l'image en plus du son. Peu à peu, on s'est aperçu que ce n'était pas ça. Dès qu'on mettait une caméra en face de quelqu'un, il y avait un autre discours. Habituellement, les propos étaient retranscrits, réécrits et publiés dans les *Cahiers*, ça n'était plus de la parole mais de l'écrit. On perdait les caractéristiques de la langue elle-même et tout ce qui passait par le visage. Si on met un espace blanc dans le report du texte, ça fabrique un silence mais à l'image, on s'aperçoit que ce silence est peuplé, il y a des mimigues, quelque chose qui se passe. C'est donc plus

complexe. Le comble de la chose, c'est lorsqu'on est allé rencontré John Ford, il était malade, sur son lit, on savait que ça n'allait pas durer longtemps. Donc, on a tourné 20 minutes. On est revenu et il n'y avait aucune matière, aucune information, que des plaisanteries! Lorsqu'on regardait les rushes sur écran, on se marrait comme des baleines. On commencé à le monter. Parce qu'il citait un film, on mettait un extrait mais ça retombait, c'était nul. Ca a duré des semaines jusqu'au moment, où à force de regarder ces rushes, j'ai compris que c'était étonnant parce que c'étaient des rushes. On les a donc passés comme ça, en rushes, avec les claps, l'image qui disparaît, il parle dans le noir. Tout ce côté accidentel. Si bien que le sujet du film n'était plus John Ford parlant de son cinéma mais une rencontre avec John Ford qui foire. On baragouinait un anglais pas possible, lui était sourd et ca devient une espèce de spectacle. Si on avait fait ça pour les Cahiers du cinéma, il n'y avait rien. On s'est aperçu qu'à la télévision, ce n'est pas le texte, ni la teneur, ni le contenu qui peuvent avoir un intérêt mais ce qui passe dans l'image et dans le montage, les rapprochements des personnages entre eux. Essayer de trouver chaque fois une cohérence. Et la cohérence d'un film sur Shirley Clarke n'est pas la même qu'un film sur Hitchcock ou sur Cronenberg.

En même temps, c'est un film que je trouve troublant parce que, par un point de vue presqu'immobile, au pied du lit, un lit de grabataire, on voit Ford en pyjama qui représente le cinéma américain tout simplement; on voit bien le cinéma américain qui meurt, qui devient presque sénile, avec un Ford qui dit n'avoir même pas vu ses films à lui... C'est déjà un coup de projecteur sur ce qu'était le cinéma du passé et sur ce qu'il deviendra. Il y a donc cette dimension de mise en scène que je trouve très importante dans vos films. Quelles sont les types de réflexion que vous avez pour ce qui concerne la préparation: faut-il revoir tous les films d'un auteur, relire tout ce qui a été écrit ou partez-vous à l'aventure en vous laissant surprendre par le réalisateur ?

Lorsqu'on a fait le film sur Rivette réalisé par Claire Denis avec Daney, on avait revu tous les films de Rivette. Mais ça peut prendre des faux départs. J'avais demandé à Rivette qui voulait-il pour réaliser le film ? Il me dit :"Toi" - mais j'avais d'autres choses à faire - ou Daney. J'appelle Serge qui est d'accord. Il me rappelle 3 jours après pour me dire: "Non, je ne peux pas, je ne saurai pas m'y prendre". Donc, on s'est revu avec Rivette, on a parlé de Claire Denis qui était ravie mais toujours avec Daney comme interlocuteur. Et c'était très bien. La première fois que je suis allé aux États-Unis en 1965, à Los Angeles, avec Hubert Knapp, on était parti avec 2 contrats signés de l'ORTF: un pour faire un film sur un studio, on avait choisi la Warner et un autre sur le western. Donc, on était au-delà des auteurs. Arrivés là-bas, on s'aperçoit que le seul des frères Warner qui restait était sur la Côte d'Azur en France (*rire*). Le projet commençait mal. On a quand même rencontré des gens qui ont bossé avec

Warner, par exemple Grovz, le premier ingénieur du son du *Chanteur de jazz* ou Raoul Walsh, Melvin Le Roy. On s'est aperçu que ce qui était intéressant était de rencontrer ces gens-là et non pas de construire un film sur le fonctionnement d'un studio ou sur le western en général. De thématiser comme toujours à la télévision. Donc, on est revenu, on n'aurait aucun des 2 contrats, mais par contre, on avait la matière de 20 films.

C'est là que j'ai rencontré Cassavetes. J'avais vu Shadows à Paris. On est allé chez lui où il était en train de monter son 2ème film, Faces. J'avais donc pris l'habitude d'aller chez lui, tous les soirs, boire quelques whisky et un jour, j'ai filmé et on a improvisé un film qui n'était pas prévu, que j'ai mis dans un coin. Deux ans après, il m'envoie un télégramme me disant qu'il avait retenu un hôtel à Paris et là, j'ai continué l'entretien. Quand j'ai eu ces deux morceaux, il y avait un film. Aujourd'hui, on ne pourrait pas, il faut prévoir, on est dans l'ordre des programmes et des intentions. À l'époque, il y avait cette liberté-là. On pouvait décider du jour au lendemain. Parfois, c'était dur. Sternberg était de passage à Paris, on prend rendezvous avec lui, il demandait de l'argent. On se retourne vers la télé... pas question ! J'avais un peu d'argent en banque que j'ai donné à Sternberg. On a filmé et je suis retourné voir les gars de la télé en leur disant: "J'ai fait l'interview avec Sternberg, mais le premier qui vient m'interviewer, je lui dis comment la télé ne veut pas payer !". Le lendemain, j'avais un chèque de remboursement ! (rire). Aujourd'hui, avant même le premier tour de manivelle, ils veulent savoir ce qu'il v aura à l'arrivée. On se demande pourquoi ils ne font pas les films eux-mêmes.

À l'opposé, il y a un épisode de *Cinéastes de notre temps* qui a l'air très calculé, c'est celui avec Jean-Pierre Melville qui s'appelle *Portrait en 9 poses*. On y voit Jean-Pierre Melville jouer le rôle du metteur en scène Jean-Pierre Melville. Il y a beaucoup de plans très préparés à l'avance. On se demande si c'est de l'auto-dérision ou si c'est vous qui donnez une pointe d'ironie par rapport à son personnage un peu cabotin ...

Oui, il y a tout ça. Le premier contact avec Melville était drôle et justement parce que ce n'était pas le premier. Deux ou trois ans auparavant, on avait fait un film sur la Nouvelle vague. Il y avait tous les participants du mouvement ainsi que les parrains, ceux qui avaient été importants et donc, on avait pris rendez-vous avec Melville. On avait filmé, mais on a perdu la pellicule donc il n'est pas dans le film. À un moment donné, dans le film, je pose une question à Rivette: "Et Melville?". Il me répond: "Déqueulasse!". (rires). Les rapports entre Melville et la Nouvelle vaque s'étaient déterioriés. Et normalement, après cette question, il devait y avoir une séquence avec Melville mais on avait perdu la pellicule, ce que Melville n'a jamais cru. Deux ans après, j'étais au studio de Boulogne, au bar avec Jeanine et j'aperçois Melville. Je dis à Jeanine: "Si on faisait Melville?". Je vais le voir. "Voilà, dans la série, j'aimerais bien faire un film sur vous". Il me regarde et me dit: "Vous êtes vraiment gonflé!". (rires). Et il dit "Oui". Il me demande combien de temps ça prend. Je lui réponds une dizaine de jours, c'est du travail, il faut avoir du temps libre. Il est d'accord. Je savais que Melville était acteur de lui-même, il jouait son personnage. On tourne le premier jour ... le Stetson, l'imper, la Mustang, il arrive devant chez lui. Comme la plupart des plans, on l'a fait plusieurs fois. Le lendemain, on arrive avec l'équipe à 8 heures, il n'est pas là ! On attend un peu. Puis, vient sa secrétaire qui nous dit qu'il ne viendra pas, il ne veut plus tourner. Je demande à l'équipe d'aller

attendre au bistrot à côté et je l'appelle. Il m'explique qu'il ne pensait pas que ca serait tant de travail. Je lui dit qu'on s'était pourtant bien mis d'accord, je rame pendant deux plombes et au bout du compte, il accepte de continuer. Sur le même modèle, c'est-à-dire qu'on savait ce qu'on allait faire. Je ne lui écrivais pas son texte, il disait ce qu'il voulait, mais enfin, il était pris dans une mise en scène. Je ne savais pas encore que j'allais utiliser des chapitrages pour essayer de le définir par différents traits qui étaient, en effet, assez critiques. Quand le film a été fini, il a demandé à le voir avant le passage à la télévision. Je me suis dit: "Ca va mal se passer!". On a fait une projection à côté, chez Pathé mais je n'y suis pas allé. Plus tard, le téléphone sonne, c'était lui. Il était emballé! Et après, quand il tournait, il faisait venir la copie qu'il montrait à ses techniciens, à ses acteurs. Même critique, il se servait du film, ça devenait une espèce de pub pour lui. C'était son personnage mais le film montrait qu'il y avait quelqu'un d'autre derrière le masque. Il y a toujours un truc de masque chez lui. Mais c'était moins mis en scène que les films sur Shirley Clarke ou Cronenberg qui se passent dans un lieu unique avec tout un système de caméras.

Ce qui est intéressant c'est qu'il faut que ce soit mis en scène même quand ca n'en a pas l'air. Pour le Ford/Hitchcock, on n'avait plus d'équipe. Je suis donc allé voir mon nouvel ami Cassavetes qui m'a filé son nagra, sa caméra mais je ne savais pas me servir d'une caméra. Il a donc appellé un de ses acteurs, Seymour Cassel ; parce que quand il tournait Faces, il avait appris à tous ses acteurs à se servir d'une caméra. C'était très drôle. Mais Cassel n'était pas un pro, donc il s'est assis au pied du lit de Ford, caméra à la main, Boum! On tournait très vite. Et même chose pour Hitchcock. On avait pris rendez-vous 6 mois à l'avance. Au moment où on est arrivé, on pensait qu'il aurait oublié, mais à l'heure pile, il est rentré, il s'est assis, c'était prodigieux! (rire). On lui posait des guestions, il parlait puis il y avait la traduction. Donc, il attendait que la traduction soit finie et il continuait. Au montage, j'ai supprimé la traduction qui risquait de distraire le spectateur et je l'ai remplacée par ses silences, ce qui augmente la portée pédagogique de son discours parce qu'il semble attendre de voir si ce qu'il dit a bien atteint l'esprit de l'autre. À ce moment-là, ça change complètement la nature et c'est de la mise en scène. Ce n'est pas seulement faire bouger une caméra, c'est aussi intervenir sur le tempo des échanges. J'ai aussi remplacé les questions par un commentaire dit par la voix de Dauphin et Hitchcock semble entendre et répondre à ce commentaire fait des mois après. Ou par exemple, il tourne la tête à droite et on raccorde avec un plan d'un extrait de ses films où l'on voit un personnage rentrer dans une pièce. C'est une mise en scène après coup, au montage. Mais il n'y a pas de règles, ce ne sont que des cas particuliers.

Même s'il n'y a pas de règles, il y a quand même un point commun à presque tous les épisodes, c'est la voix-off de Jean-Claude Dauphin qui commence les films telle une voix-off d'un détective dans un polar, un Marlowe qui nous raconte l'histoire qui lui est arrivée. On verra là aussi un hommage au cinéma américain qui a influencé la Nouvelle vague mais il y a surtout cette volonté de rentrer dans l'intimité, le mystère d'un cinéaste. Par exemple, dans le *Scorsese Machine*, on le voit en montage, mais il monte à peine, il regarde la télé, il parle à sa secrétaire, il tâte son chien-chien, il va manger avec ses parents. On sent qu'il y a d'abord la volonté de faire un portrait avant de parler de mise en scène.

La première fois que j'ai utilisé la voix de Dauphin, c'était pour le Melville justement, début des années 70 mais je l'ai moins utilisée par la suite, sauf pour quelques introductions. Je le fais parler très bas. Je lui mets presque le micro dans la bouche pourqu'il n'ait pas l'impression de s'adresser à 5 millions de personnes. Sa voix est mystérieuse, un peu désabusée, à la façon des personnages de Chandler, pas une voix conquérante.

#### On est dans Sunset Boulevard, c'est la mort qui nous parle.

Oui, voilà, oui. Et c'est dans le but de créer une sorte de climat, d'ambiance de film. C'est une autre façon d'approcher l'oeuvre du cinéaste. Pas seulement un jeu de ping-pong, questions-réponses. L'autre jour, j'ai vu l'émission d'Anne Andreu sur Truffaut (*François Truffaut, une autobiographie*, ndlr), j'ai trouvé ça épouvantable. Je ne peux pas adhérer à ça.

Vous passez de *Cinéastes, de notre temps* à *Cinéma, de notre temps*, avec 10 ans d'écart entre les deux séries, que signifie ce changement de titre ?

On s'est aperçu qu'il y avait un quiproquo dans *Cinéastes de notre temps*, ça voulait dire que l'on parlait des cinéastes contemporains. Ce qui était faux. C'est pourquoi on a mis cette virgule, *Cinéma, de notre temps*. Avec cette idée que le cinéma est toujours de notre temps. Si on fait un film sur les Frères Lumière, il est contemporain de mon regard.

Dans l'épisode consacré à Nanni Moretti, on assiste à une scène curieuse qui caractérise bien l'évolution de la série: Nanni Moretti joue au tennis avec un de ses amis d'enfance, et sur le bord du terrain, en marge du cours, il y a son grand ami critique qui évoque ses films avec en arrière-plan, les coups droits et les revers un peu amateurs de Moretti. On sent une volonté de désacraliser la position du cinéaste en le montrant dans une situation très quotidienne.

C'était pour mettre en avant un aspect de Moretti. Le critique s'appellait Giovanni Buttaffava, un ami de longue date de Moretti. Je savais qu'en le mettant assis sur une chaise, tournant le dos à Moretti sur le terrain de tennis, pour lui, c'était la pire des situations. Il pouvait lui arriver n'importe quoi. Moretti pouvait lui balancer une balle sur la tête. Parce qu'il essayait d'entendre ce que Buttafava disait de lui. Cette situation était tendue et ça m'intéressait beaucoup. J'avais choisi le tennis pour ça. Moretti m'avait dit que ce serait bien de montrer un peu de sport. Il m'avait donné le choix entre le foot et le tennis. Au tennis, on est plus près. Et Moretti est très curieux de ce qu'on dit de lui. Au début, j'avais proposé un procéde que j'avais utilisé avec Scorsese et surtout avec William Forsythe, un film sur la danse: il n'y aurait pas de questions et s'il veut dire quelque chose, il s'adresse à la caméra. Pas de problème. Et puis, le soir du premier jour, Moretti est venu me voir pour me dire qu'il était incapable de faire ça parce qu'il est trop narcissique! C'est curieux comme réponse.

J'avais proposé ça à Forsythe qui était d'accord. On tournait dans un studio de danse gigantesque à New York. Travelling de 20 mètres et au bout du studio, on le voyait avec ses danseurs. On pousse le travelling doucement, on s'approche, on panoramique à gauche sur les danseurs, on voyait Forsythe dans le fond, on s'approchait encore, il était en plan américain, en plan serré puis à peu près au gros

plan et à ce moment-là, il se tourne vers la caméra et il explique. C'est prodigieux. Sans une question, sans rien, ça marche, c'était le premier jour. J'ai compris que lorsqu'on s'avançait vers lui, ça remplaçait la question. On lui posait la question autrement.

Avec Scorsese, on a filmé sans rien lui dire. On était dans le vestibule où il y a ses bureaux, sa secrétaire. On filmait ce qui se passait. Le 3ème jour il me dit: "Mais tu ne me poses pas de questions?". Je lui dis: "Non, il y a un micro, une caméra, si tu as quelque chose à dire, tu le dis". Le lendemain, on s'installe dans sa salle de montage, je ne me souviens plus de ce qu'il montait...

#### Life lessons, le court-métrage de la série New York Stories.

Oui, c'est ça. Chaque fois qu'il parle avec sa monteuse, il parle en revue toute l'histoire du cinéma. Et à un moment donné, il s'est tourné vers nous, il nous a pris à témoin et ne nous a plus lâché. Dès qu'on disait "Moteur", il parlait. Il nous a ensuite proposé d'aller voir ses parents. "D'accord, mais même système, c'est toi qui les fait parler". Ca a très très bien focntionné. Je n'ai pas posé une question.

La question qu'on peut légitimement se poser: puisque vous impliquez le réalisateur qui n'est pas qu'un acteur dans le film, d'une certaine manière, n'est-il pas un co-réalisateur du film et du coup, comment reçoivent-ils le film final? Dans l'épisode sur Abbas Kiarostami réalisé par Jean-Pierre Limosin, le cinéaste iranien interviewe toutes les personnes qu'il croise sur la route de ses précédents tournages, il interroge tous ses anciens acteurs et ça devient presqu'un film de Kiarostami au bout du compte. D'autant que souvent vous faites un film "à la façon de".

Oui, absolument. C'est fatal. Mais on sent lorsqu'on passe "à la façon de". Lorsque je fais un film sur Shirley Clarke, je pense aux extraits qui vont venir à l'intérieur, j'essaie de trouver la bonne porte pour que l'on soit perturbé, qu'on ne sache pas si on est encore dans l'extrait ou pas. Celui où je suis allé le plus loin, c'est un film sur Godard, un film de collage. On glissait constamment de l'univers de Godard au film. Parce qu'il suffit de filmer peu de choses pour créer une ambiance, un mystère. Le film sur Cabrol commence par la maison au loin, des arbres devant, un travelling, on rentre et on découvre Chabrol. On est conditionné à écouter ce qu'il va dire. On a déjà un pied dans son univers sans montrer d'extraits. Dans le cas de Cronenberg, il a tellement un discours cohérent qu'on est toujours dans ses films.

Dans le film sur Cronenberg, on voit même jusqu'à 2 extraits de film en même temps.

La plupart du temps, je ne repère pas. Comme je n'avais jamais rencontré Cronenberg, 6 mois auparavant, on est allé à Toronto. Je connaissais ses films et je me demandais quelle tête pouvait bien avoir celui qui les avait faits. Et puis, je n'ai rien vu du tout. J'ai vu un espèce de gentleman anglais et je ne voyais pas le rapport avec ses films. J'ai mangé chez lui. On pourrait penser qu'il travaille chez Saint-Laurent ou...

#### ... ou qu'il est médecin...

Oui, médecin. Je devais choisir le lieu de tournage. Chez lui, ça ne servait à rien parce que ca n'apportait aucune information. Au contraire, ca aurait troublé et mis sur une fausse piste. Il fallait éviter que l'attention du spectateur ne s'en aille, ne se perde dans le décor, dans des choses non pertinentes. Même chose dans son bureau. Dans sa salle de montage, c'était trop concret. L'idée a donc été de faire une chose un peu abstraite. Une confrontation avec le critique Serge Grünberg et des extraits de films. Autre chose, dans le film, le décor eet rouge et gris. À un moment donné Cronenberg se penche pour boire un verre d'eau. Le verre est rouge. Il avait demandé un verre. L'assistant est allé en acheter un. Il commencait à enlever l'étiquette. Je lui dis: "Non, laisse l'étiquette". Je ne savais pas trop pourquoi. Et en effet, quand il boit, on voit l'étiquette sous le verre. À ce moment-là, les gens rient. D'une part, ça détend avant de repartir dans le discours mais surtout, si l'étiquette avait été enlevée, automatiquement, le spectateur aurait trouvé formidable l'harmonie des couleurs entre le fond rouge et le verre rouge. On passe à une appréciation esthétique dont j'ai horreur et en en même temps, on sortait du film. C'est un contrôle de l'effet sur le spectateur.

En en même temps, c'est à ce moment-là que vous êtes très "cronenbergien" puisque l'étiquette est aussi un code-barre qui fait penser à eXistenZ ou même au Festin nu où il y a des apparitions du présent par rapport au passé. Et je reviens à ma question, à savoir comment prennent les réalisateurs le fait que vous puissiez pasticher, copier leur univers ?

J'aime quand ça devient polysémique parce que je rends au spectateur sa liberté. Le spectateur a du travail. Il peut interpréter. Même le sens qui se déclare à travers les paroles du cinéaste est une forme. Le problème du sens est capital. Des films ont beaucoup de sens et l'enferment. Si tout le sens est dans le film, il n'y a plus besoin du spectateur. J'aime les films qui ont besoin du spectateur pour avoir un sens. Pour moi, un mauvais film est un film qui n'a pas besoin de moi.

Il y a très souvent la tentation de créer un objet filmique: par exemple dans le film consacré à Claude Chabrol, au cours de la discussion entre Chabrol et le critique de cinéma Jean Douchet, la caméra passe de l'un à l'autre en traversant une zone de turbulences pourrait-on dire puisque vous filmez la TV qui diffuse un extrait du *Boucher*. Il y a donc une superposition des sons, un parasitage visuel et sonore qui va contre le film puisqu'on n'est plus du tout concentré sur ce que se disent Chabrol et Douchet. Ne faut-il pas sans cesse lutter contre cette tentation de l'esthétique?

Oui, c'est-à-dire que lorsque la caméra va sur un écran, il faut que le son arrive. Mais ça aussi pour moi, ça fait partie de la mise en scène. Je vais vous donner deux

exemples de cet épisode avec Chabrol. On est derrière l'ecran de télé, on entend la scène de la piscine des *Bonnes femmes*, on tourne, on arrive sur Chabrol et Douchet puis on finit sur l'écran de télé à la fin du générique. Pourquoi ? D'abord, on n'avait pas le droit de passer un extrait des *Bonnes femmes* mais on n'a pas plus le droit d'entendre les *Bonnes femmes*. Ce qui fait qu'il n'y a rien de ce film. Il y a un son de piscine qui n'est pas celui des *Bonnes femmes*! Il y a le signe du film, le sentiment que le film est présent sur la télé mais il n'y est pas. Deuxième exemple de mise en scène. À un moment donné, ils parlent et le téléphone sonne. Chabrol se lève, va répondre et revient. Il s'asseoit de nouveau et continue la conversation. Ca c'est complètement fabriqué. J'avais fait signe avec un mouchoir à Chabrol pour interrompre la discussion. On a rajouté la sonnerie après. Si bien que la phrase est distendue et il répond 30 secondes après. C'est un accident fabriqué.

#### Comment déterminez-vous les réalisateurs à rencontrer ?

Ca c'est très difficile. Au départ, c'était les grands auteurs choisis par les *Cahiers du cinéma* et on les connaissait. On avait envoyé un mot à Stroheim, on pouvait venir quand on voulait. Même chose pour Renoir. Il habitait Paris. On l'a suivi partout. Il était question de faire 1 film, on en a fait 3 de 1h30, c'est déjà tout Rivette. Il n'y avait aucune difficulté pour ceux-là. Par contre, on ne connaissait pas Kaurismäki. On avait rencontré Kiarostami à Paris et Robert Kramer devait faire le film. On a fait un déjeuner. Kramer était partant pour aller en Iran mais il pensait ne pas avoir son passeport, que les iraniens ne le laisseraient pas rentrer parce que qu'il était américain. Kiarostami qui est très diplomate avait répondu que c'était possible mais il a ensuite compris que Kramer voulait rentrer Iran et être très violent. Et ça n'est pas du tout Kiarostami qui est très malin et qui sait naviguer là-dedans. C'est finalement Limosin qui l'a fait, dont la femme est iranienne. Chaque fois, ce sont des circonstances particulières, alors ce qui décide...?

Par exemple, avec Jeanine, on rencontre Angelopoulos. On passe un repas ensemble. Angelopoulos, charmant, nous invitant à venir en Grèce. Tellement charmant qu'à la sortie du repas, on se dit au revoir, je me retourne vers Jeanine et on a eu le même réflexe : « Celui-là, on ne va pas le faire ! ». On n'avait plus envie de le faire. On est quand même allé revoir les films et on les a trouvés insupportables – à part *Les Comédiens*. Ensuite sa personnalité s'est révélé au moment des histoires qu'il a fait à Cannes parce qu'il n'avait pas eu la palme. En revoyant ses films je me suis dit que c'étaient les films d'un meilleur élève de l'Idhec. Il y a une sorte de fétichisme du plan-séquence.

Vous parliez de Robert Kramer, très grand documentariste. Pourquoi n'y-a-t-il pas eu de *Cinéastes de notre temps* sur les grandes figures du documentaire ?

On y avait pensé sur Kramer. Les grands grands, c'est Wiseman, Dindo... on pourrait... mais il y aurait une espèce de tautologie, un documentaire sur les documentaristes ... on n'a pas résolu le problème mais rien ne s'oppose à ça. On a fait Rouch par Jean-André Fieschi. Il y a aussi ceux qu'on a filmé et qu'on n'a jamais monté, Kazan, Preminger.

### Pourquoi le documentaire est-il toujours considéré comme le parent pauvre du cinéma ?

Parce qu'il est moins présent. Ce qui se vend le mieux, c'est la fiction. Il y a de grands documentaires. Dans l'œuvre d'Eisenstein, il y en a qui mettent au-dessus de tout *Que Viva Mexico*. Flaherty... Siodmak, *Les hommes, le dimanche*, 1930. Wiseman, ce serait très intéressant mais c'est difficile de montrer un extrait d'un de ses films ... on pourrait, simplement, il faut l'axer différemment.

## Il existe aujourd'hui très peu de choses sur un cinéaste comme Chris Marker, par exemple.

C'est impossible de faire un film sur lui. Il a fait un film sur Tarkovski. Fieschi voulait faire un film sur Marker, il n'est pas opposé mais il ne veut pas apparaître. C'est comme Resnais. Il était d'accord mais il a dit : « Vous prenez l'image ou le son mais pas de son synchrone ! ». À l'époque où Anatole Dauman était vivant, j'avais pensé faire un repas avec Resnais sur sa grande table ronde. Il serait de dos et on ne le verrait pas parler à l'image. Sinon, j'avais aussi pensé à un entretien mais en ne filmant que la personne qui pose les questions. Seulement, il faut que le type soit intéressant. Il faut qu'il ait quelque chose pour retenir l'attention. Il y aurait une tension chez le spectateur qui se demanderait quand va apparaître le contrechamp, qui n'arrive jamais. (rire). Il y aurait une frustration énorme. C'est des paris que j'aimerais faire.

## Dans la plupart des films de la série, vous filmez le dialogue entre un cinéaste et un critique mais assez rarement, vous le filmez au travail, sur un tournage, à l'écriture ou au montage.

C'est très rare que ce soit intéressant. J'avais tenté la chose avec Moretti. Il était en panne de lumière et cette attente m'a beaucoup plus intéressé que s'il avait tourné. Montrer des gens en train de filmer, l'œil à la caméra, c'est ce que font les reportages photo. Pour la direction d'acteurs, on a vu des choses, lorsque c'est Pialat qui se confronte à Depardieu, par exemple. Généralement, je m'ennuie lorsque je vais sur un tournage. Il n'y a rien qui émerge de l'univers du cinéaste. Ca doit être plus intéressant quand c'est Doillon par exemple. Mais comme Doillon ne m'intéresse pas beaucoup... c'est comme filmer le théâtre, la danse, la peinture, il faut toujours avoir des trucs un peu tordus pour faire passer quelque chose. Pour faire sentir au spectateur ce que j'ai ressenti, il ne faut pas que je le mette dans ma situation. Il faut trouver d'autres moyens.

#### Quels cinéastes aimeriez-vous rencontré pour de nouveaux épisodes ?

Il y en a beaucoup. Il y a ceux qu'on a loupé mais il ne faut pas le regretter parce que sinon on passe son temps à ça. On a un projet avec losseliani. À l'exception de Cassavetes, on n'a pas saisi de cinéastes à leur début. Aujourd'hui, ce genre de film s'est généralisé. Tous les cinéastes ont un film sur eux. C'est filmé avec une petite caméra DV et on passe ça sur le câble. Ce qui est intéressant, ce sont les films plus difficiles. On avait le projet d'un film sur Oshima. On a loupé Pialat.

Vous pourriez aussi remettre à jour un film sur quelqu'un comme Godard par exemple. Ca fait bien une quarantaine d'année qu'il n'a pas été filmé...

Oui, ça m'intéresserait. Ca dépend de lui, de moi, du calendrier. Mais on l'a fait sur Truffaut, il y en a eu 2. Le Godard que j'avais filmé en 1965, après *Une femme mariée* est tout à fait différent du Godard d'aujourd'hui. Ce n'est pas impossible. Mais ça ne sert à rien de penser à tout ça tant qu'on n'a pas les moyens. Propos recueillis par Nachiketas Wignesan & Laurent Devanne.