



Michaël Gaumnitz

l'invité

Pour parler de Michaël Gaumnitz, je ferai un détour par un autre Allemand rencontré dans une maison délabrée de la Loire. L'homme peignait, peignait et construisait. « *Je m'excuse d'être écorché, d'autres sont morts* » me dit-il. Chacune de ses peintures était comme marquée d'une tache, comme on parle d'une tache sur un poumon et que la radiographie révèle. C'est dans *L'exil à Sedan* que Michaël Gaumnitz va au centre de la tache, cherchant l'histoire terrible de son père, et la trouvant. Mais l'interrogation, toutes les interrogations sur l'histoire restent. Et Michaël compose des films, avec une ferveur habitée il travaille avec les images filmées, les archives, la palette graphique. La peinture vient souligner l'image ou la vider, ou encore la barrer et la transformer. La couleur, et beaucoup de noir et de gris, vient opacifier la perspective et éclairer le propos et la recherche de vérité. Dans *Premier Noël dans les tranchées*, à la manière des historiens de la micro-histoire, il se penche sur ces moments de fraternisation à la Noël de 1914. Pour quelques heures, quelques jours, les soldats allemands, français et anglais traversent les quelques mètres qui les séparent les uns des autres, ils chantent ensemble, s'offrent du tabac et des victuailles. L'événement sera passé sous silence. L'humain de ces hommes qui se sont vus en miroir ne doit pas être retenu par l'histoire. Dans une des lettres envoyée du front par un poilu, on lit : « *Je vous relate ce petit fait, mais n'en parlez à personne* »...

Les films de Michaël Gaumnitz, pour reprendre un titre de l'historienne Arlette Farge, font partie des œuvres qui deviennent « *des lieux pour l'histoire* ».

Marie Frering





Premier Noël dans les tranchées

MICHAËL GAUMNITZ CLARTÉ ET OPACITÉ



Michaël Gaumnitz est un hôte régulier à Strasbourg. Il enseigne à l'école des Arts décoratifs, ses films ont été présentés à plusieurs occasions par Vidéo Les Beaux Jours. Au printemps 2007, il était l'invité de la Safire à l'Agence culturelle d'Alsace pour une belle journée avec ce cinéaste-cuisinier, tel qu'il pourrait se définir dans le savant mélange de genres et de saveurs qu'il propose dans ses films.



À propos de *Premier Noël dans les tranchées*

Ce qui m'intéressait, c'était le point de vue de ceux qui étaient en première ligne, qui s'en prenaient plein la gueule dans les tranchées, qui étaient confrontés immédiatement à la violence de l'ennemi. Ça, je l'ai trouvé dans ces archives prodigieuses que sont les lettres de soldats. L'histoire de la première guerre mondiale a toujours été affaire d'historiens, mais on ne parlait jamais de la réalité vécue par ceux qui étaient dans les tranchées. C'est maintenant seulement qu'on commence à entendre leur point de vue. Et eux, ils ont une vision de l'intérieur, immédiate, ils n'ont pas le recul des historiens.



J'ai eu la même démarche que pour mon film *Lexil à Sedan*: partir du particulier et puis élargir. *Lexil à Sedan* est une histoire familiale très particulière, la mienne. Partir d'une petite histoire familiale, me permet d'interroger la Grande Histoire, de l'éclairer sous un angle différent.

C'est la même chose pour *Premier Noël dans les tranchées*, à partir du quotidien, du vécu des soldats

au jour le jour, des deux côtés du front, allemand et français, je vais créer des parallèles entre les uns et les autres, établir des comparaisons, et voir qu'au fond ils sont dans la même situation, vivent les mêmes choses, les mêmes peurs. Puis je mets ces histoires individuelles en perspective avec la Grande Histoire. Dans le film, c'est la fonction du commentaire. La télévision, elle, souhaitait la présence d'un historien à l'écran, un *talking head*, ce qui ne marchait pas du tout avec la conception du film, tel que je l'avais envisagé. Alors, ce commentaire c'est un compromis avec le diffuseur. Mais je pense que ce film pouvait se faire sans commentaire, que le spectateur est capable de faire seul ce travail.

Ma priorité c'était : comment faire entendre ces lettres ? Parce qu'elles sont tellement exceptionnelles. Comment faire ? Pour écouter, il faut qu'il se passe peu de choses à l'image. Et en même temps, il faut que le rapport entre la lettre et l'image soit juste, c'est là que réside la difficulté.

Ce film a été très scénarisé, car quand on tourne avec une cinquantaine de figurants, plus tous les décors et plus tout ce qu'il y a autour... on a intérêt à savoir ce que l'on veut. J'ai eu

quinze jours de tournage, pas un jour de plus. Donc il faut bien savoir où on veut aller. Les scènes que l'on veut tourner doivent évidemment correspondre à des lettres. C'est pourquoi, j'ai commencé par structurer le film avec les lettres des combattants français et allemands dans le cadre d'un scénario très précis. Et je me disais « *je suis tranquille vraiment, c'est un film qui va se monter tout seul, j'ai tout préparé, j'étais vraiment confiant !* ». Et bizarrement, au montage, le film ne voulait pas venir. Tout était bien organisé et ça résistait, ça ne voulait pas. On a trouvé le montage la veille du rendu ! Une fois que l'on a le montage, il suffit de déplacer et de lisser un peu, de peaufiner les enchaînements et ça marche.

La difficulté à laquelle nous avons été confrontés était de trouver le rapport juste entre les reconstitutions filmées et les images d'archives. C'était très difficile de tricoter, de voir comment on passe d'une image d'archive, fixe ou en mouvement, aux reconstitutions et des scènes de reconstitutions aux images d'archives. Tant que l'on n'a pas trouvé son montage, le film paraît long, il n'y a pas de vie... Il a fallu bousculer beaucoup de choses, et d'un seul coup, le film est là. C'est très mystérieux.

Premier Noël dans les tranchées





Premier Noël dans les tranchées



L'ÉVÉNEMENT

Fragment de réalité, l'événement est autant fabriquant que fabriqué: c'est un morceau de temps et d'action qui survient et dont l'historien doit rendre compte pour lui faire prendre sens. [...] Il est bien entendu de grands événements dont il n'est point question de discuter le statut. Ils rythment à l'évidence le temps de l'histoire: c'est le cas des guerres, des épidémies, des changements de règnes, des grands traités diplomatiques, des grandes décisions politiques, des émeutes, des révolutions ou encore des législations. Il en est d'autres, beaucoup moins saillants, qui ne portent pas le nom d'événement et sont souvent passés sous silence dans le récit historique. Pourtant leur présence et leur acuité sont venues détourner l'ordre des choses, transformer certaines formes de relations sociales. [...] La bataille, la guerre sont des événements dont le déroulement mené par des hommes, subi par les hommes et femmes, interroge à la fois les activités symboliques, l'imaginaire et l'ensemble des réalités les plus souffrantes et meurtrières qui soient. À travers cet événement, des lieux se dessinent (ils sont en général passés sous silence) où l'imaginaire, la peur, la douleur, la cruauté se vivent de façon intense et particulière, à chaque fois différente selon les époques. Que sait-on et que dit-on, dès lors, face à ces événements, de la peur du combattant, de la misère du soldat, de la réception populaire et politique de son courage et de sa couardise, de ses convictions ou de ses résignations? Tous sentiments et attitudes qui interpellent les champs sociaux, politiques et symboliques d'une société. Une approche d'ordre anthropologique du lieu-bataille ou du lieu-pillage, ou de l'événement de souffrance apporte à l'historien une dimension nouvelle sur laquelle réfléchir. Qu'est-ce donc dans une société donnée que

de "recevoir" la guerre, son idée et sa réalité, dans l'espace intime des jours et de l'imaginaire, dans l'espace public et politique de l'opinion? Qui tolère la guerre? Dans quels systèmes de consentement, de dénégation ou au contraire de désir se trouve-t-elle insérée? La signification donnée à la mort dans la bataille est-elle liée aux formes sociales et politiques en cours? [...] Dans le cas de l'avènement en histoire de ce qu'on pourrait appeler un micro-événement, le regard anthropologique est tout à fait essentiel. La micro-histoire, telle qu'elle est pratiquée ordinairement depuis plusieurs années est un exemple qui permet de réfléchir entre autres aux apports anthropologiques. [...] Le micro-historien, face à l'événement tenu qu'il choisit d'analyser comme observatoire du social, doit aller au-delà de la simple "inscription" de cet événement dans « l'écheveau complexe des relations, la multiplicité des espaces et des temps » (J. Revel). En effet, si inscrire veut dire se fonder, il faut se méfier de cette façon hâtive de ranger l'événement. [...] À chaque fois, il apparaît nécessaire de s'interroger sur l'autonomie éventuelle de ce micro-événement ou sur la manière dont il vient, par sa présence, transformer subrepticement une succession linéaire d'événements dits tranquilles: « Quelle est cette irrégulière existence qui vient au jour dans ce qui se dit, dans ce qui survient? » (Michel Foucault).

Arlette Farge

Extrait de "Histoire, événement, paroles" publié sur le net :
socio-anthropologie.revues.org/document29.html

Directeur de recherche au CNRS, historienne du XVIII^e siècle, Arlette Farge travaille sur des objets habituellement jugés éphémères comme l'opinion, la parole ou la souffrance des exclus de l'histoire.



Premier Noël dans les tranchées



Rêver le film

Avant de commencer un film, je l'imagine, je le rêve. Je regarde des images, des peintures surtout, je fais des dessins, ils naissent un peu dans le vide. Il y en a qui restent et d'autres qui disparaissent. Dans *Premier Noël dans les tranchées*, il y a trois passages où des photos d'archives se mettent à bouger... Elles s'animent, un dessin se trace par-dessus, il y a quelque chose de magique. Cela se fait à l'aide d'un logiciel graphique. Mais ça je ne peux commencer à le faire que si je sais précisément sur quelle image je vais intervenir. Ce qui veut dire que le travail graphique se fait au dernier moment, lors du montage. Avec le recul, je crois tout de même que le film manque de dessins, j'aurais voulu qu'il y ait deux ou trois séquences graphiques de plus.

Il y a un dessin très symbolique où le soldat allemand et le soldat français ne font plus qu'un. Deux ennemis se transforment en un seul visage. Un visage qui réunit la France et l'Allemagne. C'est le pouvoir du dessin. Quand on le voit à l'écran, ça paraît évident, naturel, mais ce dessin n'était pas évident à concevoir. À la fin du film, il y a une lettre de Barthes extraite de ses *Carnets de guerre*, une lettre magnifique. Barthes était tonnelier, c'est étonnant comme il écrivait, c'est de la littérature. Donc, il dit : « *Qui sait ? Peut-être qu'un jour, on élèvera un monument à la fraternité...* ». Je savais en rêvant le film que je finirais par cette lettre. Il existe un monument à la liberté, il n'existe pas de monument à l'égalité et encore moins à la fraternité. Comment figurer la fraternité ? Pas facile. Alors, j'ai cherché à mettre en scène le côté franco-allemand que je porte au plus profond de moi en pensant à la phrase de Barthes : « *Peut-être qu'un jour, on élèvera un monument pour commémorer cet élan de fraternité entre des hommes qui avaient horreur de la guerre et qu'on obligeait à s'entre-tuer malgré leur volonté.* » Mais peut-être que le plus beau monument à la fraternité qui soit est cette alliance qui existe aujourd'hui entre les Allemands et les Français ou les Français et les Allemands. Car ce sont quand même des pays qui ont vécu dans des rapports de haine-amour, d'amour-haine, l'Alsace connaît bien cela je pense.

Pour en revenir à ce matériau essentiel du film, les lettres : il s'agissait pour moi de faire un film sur le front, sur le face-à-face entre ennemis. Avec un fil conducteur : « *Si nous pouvions lire l'histoire secrète de nos ennemis, nous trouverions dans la vie de chaque homme un chagrin et une souffrance suffisants pour désarmer toute hostilité.* »

Et puis à travers ces lettres, on découvre tout un tas de choses, la vie au quotidien dans les tranchées, les rêves des soldats, leurs aspirations, le contexte. Il y a beaucoup de couches. Sans oublier que les soldats, souvent, ne disent pas la vérité de ce qu'ils vivent, parce qu'ils ne veulent pas effrayer leurs proches. Il y a même des lettres de soldats qui racontent que pendant leur permission, ils ne parlent pas du front parce que les gens « ne comprendraient pas, ils ne peuvent pas comprendre ». C'est comme ce qui s'est passé avec les personnes qui sont sorties des camps de concentration et qui ne pouvaient pas en parler. On ne peut pas comprendre, ce sont des choses qu'on peut vivre mais qu'on ne peut pas communiquer. La seule lettre de l'arrière que j'ai mise est celle d'une Allemande qui écrit : « *Karl, j'espère que tu te portes bien, que tu es toujours le premier au combat, n'oublie pas ton petit-fils qui rêve de te rejoindre sur le champ de bataille* ». Ça dit beaucoup de choses. La mentalité de l'arrière c'était ça... Quand une femme avait son mari qui n'était pas accepté au front, elle avait honte. Ce n'était pas un homme. Un homme c'est celui qui se bat et qui se fait tuer. Valait mieux avoir un mari héros mort qu'un mari qui n'y soit pas allé et qui soit vivant.

Et, à côté de cela, il y a une lettre aussi à un enfant, une très belle lettre où un père écrit : « *Pour le casque de Prussien que tu m'as demandé, ce n'est pas sûr. Ce n'est pas maintenant le moment d'aller les décoiffer. Il fait trop froid, ils pourraient attraper la grippe. Et puis, mon pauvre Maurice, il faut réfléchir que les Prussiens sont comme nous. Vois-tu qu'un garçon prussien écrive à son père la même chose que toi et qu'il lui demande un képi de Français et si ce papa prussien rapportait un képi de Français à son petit garçon et que ce képi fut celui de ton papa ? Qu'est-ce que tu en penses ?* ».

L'école de la vie

Je suis né en Allemagne, à Dresde, après la guerre, une ville qui était complètement bombardée. Je suis né dans les ruines. Mon père sortait des camps de concentration où il avait passé sept années. Il était allemand, pas juif, pas communiste. Les gens qui sortaient des camps de concentration avaient des avantages après la guerre. Ce qui était légitime. Ils avaient des tickets de ration supplémentaires, on leur attribuait des appartements, ils vivaient plutôt pas mal... Mieux que la plupart des autres. Mon père avait rencontré ma mère à la sortie du camp en 45 et je suis né quelques années après. Un an

et demi après ma naissance, mon père a choisi de fuir l'Allemagne pour s'installer à Sedan dans des conditions assez terribles de pauvreté et d'humiliation. Sedan, c'était la ville où l'on haïssait le plus les Allemands. Parce que c'est une ville qui a subi trois guerres franco-allemandes, c'est lourd. Donc je quitte un peu... un paradis! Au milieu des ruines de Dresde, il y avait un peu un paradis, pour moi... Et en arrivant à Sedan c'est l'inverse. Ma mère me disait que j'étais très malade. Je grandis dans un milieu hostile et à l'âge de 14 ans, mon père décide que je dois faire un apprentissage de cuisinier. Je n'avais pas du tout envie de faire de la cuisine mais c'est lui qui a décidé. Finalement ça me plaisait beaucoup, je trouve que c'est un très beau métier, un métier très dur mais un métier de créateur, de passion et de partage. Et c'est quelque chose que j'ai vraiment beaucoup aimé, j'ai fait trois ans en France et puis, à l'âge de 16 ou 17 ans, mes parents sont retournés en Allemagne, à Berlin, et je suis parti les retrouver. J'ai continué à faire de la cuisine mais là-bas la cuisine ce n'était pas comme en France. Surtout à cette époque... J'étais cuisinier dans le plus grand hôtel de Berlin et les soupes c'était de la poudre, les frites c'étaient des frites surgelées... Moi j'aime la vraie, la bonne cuisine, celle du plaisir et du partage. J'ai réussi après à travailler dans un restaurant de nuit fréquenté par les artistes après les spectacles. Dans ce restaurant il y avait un plongeur, Lothar. Il était étudiant aux beaux-arts et il me disait : « *Tiens tu devrais aller aux beaux-arts c'est drôlement bien...* ». Il m'incitait... Mon père était peintre, mon grand-père était peintre, je viens d'une famille de peintres. Moi je voulais tout faire sauf de la peinture... Je voulais surtout ne pas faire de peinture. Et puis il m'a

L'exil à Sedan





L'exil à Sedan



présenté un peintre qui m'a appris un peu à faire de l'aquarelle et des choses comme ça... Et j'ai fait une petite année d'initiation et préparé le concours d'entrée aux beaux-arts de Berlin! J'ai été admis. Je continuais à travailler de nuit, et le jour j'allais aux beaux-arts et j'étais devant les nus, je dessinais les modèles, on dessinait debout à ce moment-là, on ne s'asseyait pas... Et je m'endormais debout face au modèle. C'était une très belle époque, c'était une époque où Berlin était une ville qui ne ressemble pas du tout au Berlin d'aujourd'hui...

À ce moment-là, Berlin était un grand village, déserté par les jeunes, donc tout ce qui était jeune était favorisé. On avait des bourses, des logements, on était dispensé de service militaire, il y avait toute une politique qui était faite pour attirer les jeunes à Berlin car c'était une ville qui vieillissait terriblement, à cause de son isolement au cœur de l'Allemagne de l'Est. Les jeunes allaient faire leur vie ailleurs. Puis j'ai rencontré une Française, et nous sommes partis en France et la vie a continué...

La palette graphique

J'ai arrêté la peinture, j'ai enseigné, et un jour, c'était en 1984, j'ai entendu une émission à France Culture sur les nouvelles technologies de l'image et les palettes graphiques. À ce moment-là, il y avait la toute première palette graphique qui s'appelait le Graph'8. Elle était rudimentaire, avait huit couleurs mais elle avait quelque chose de complètement fascinant, qui est qu'elle restituait tout le processus graphique du dessin. Quand je dessinais un rond, la machine restituait un rond. Quand je dessinais un visage, elle restituait le visage que je dessinais. Ça me

faisait penser à Giacometti. Lorsqu'on regarde les peintures de Giacometti, on voit tout ce qu'il y a en dessous, il cherche, il efface, il recouvre. Et là, cette machine permettait de restituer le dessin dans son mouvement, dans son processus, sa naissance et sa genèse.

Le dessin fait travailler l'imagination. La main raconte d'autres choses que le cerveau. Il y a des choses que l'on trouve par la main et que l'on ne trouve pas par le cerveau. J'ai donc découvert cette palette graphique et j'en ai parlé à un copain, Michel Quarez, qui m'a dit: « à l'Ina, ils ont une palette graphique, on peut y aller, ils cherchent des gens ». On y est allé, tous les deux, et nous nous étions donné comme règle de travailler tous les deux sur une même machine, mais chacun pouvait interrompre l'autre à tout moment. Ce qui donnait une sorte de cadavre exquis, qui bougeait en animation, mais qui n'était pas du dessin animé "image par image", qui fonctionnait autrement, de manière très plastique, ça faisait un système de narration, mais une narration d'ordre plastique.

On a passé cinq jours à l'Ina. Et à partir de là, on a fait des affiches et puis on a eu plein de succès, des commandes, des prix... J'ai travaillé comme un fou pendant dix ans sur cette machine et cette peinture qui avait tellement de mal chez moi à sortir sur les toiles, qui résistait beaucoup, il y avait là un déversoir pour elle. Et une créativité vraiment très étonnante. J'en ai fait des films et puis j'ai été contacté par l'Ina qui m'a demandé de travailler chez eux. L'Ina me donnait carte blanche, je faisais ce que je voulais. Pendant plusieurs années, j'ai travaillé là et puis à cette époque TF1 avait l'obligation de diffuser tous les ans six heures de programmes de l'Ina. Donc je

suis passé sur TF1, j'en suis fier! Après, j'ai fait d'autres films. C'était le temps des programmes courts qui ont disparu aujourd'hui. Quand il y eut l'éclatement de l'ORTF, la privatisation de TF1, l'Ina s'est affaibli, Canal + a pris le relais. Et Canal + a eu une période très vivante dans le domaine des images, notamment avec *Avance sur images*, *L'œil du cyclone*. Ils étaient ouverts à tout ce qui se passait. Ils prenaient le pire et le meilleur, c'était vivant. Maintenant, Canal + est devenu une chaîne comme les autres, un peu plus intelligente mais ce n'est plus la vie qu'il y avait avec *Nulle part ailleurs*, les *Programmes courts* et tout ce qui s'y passait...

J'essaie toujours d'entremêler toutes sortes de choses, des images dessinées, des images filmées, des images fixes, des images en mouvement, c'est vraiment quelque chose à quoi je tiens! C'est peut-être mon côté "cuisine", assembler des éléments différents pour offrir quelque chose qui n'existe pas auparavant. Quand on fait un film, on veut donner à partager ce que l'on ressent. Dans la cuisine aussi. La cuisine s'adresse davantage à la bouche, au corps, un film s'adresse davantage à l'intelligence, à la mémoire et à des choses comme ça... Je trouve qu'il y a beaucoup de parallèles. Aussi parce que c'est quelque chose qui se passe dans le temps, dans la durée, pour préparer un bon plat, on passe beaucoup de temps et il est mangé très vite. Et un film c'est pareil.

La main

Ce qui passe par la main et ce qui passe par la tête... Par la main passent d'autres choses. Je me souviens quand mon père est mort, en 1996, j'ai fait plein de rêves, c'était une période où je me levais la nuit et continuais ces rêves sur le papier, je dessinais, dessinais, un peu en écriture automatique et ça venait et ce sont des choses qui ne venaient pas de la tête. Et puis

Paul Klee, le silence de l'ange



à un moment, quand on dessine, on se met à écrire des choses à côté. Et c'est là, je m'en suis rendu compte après, qu'est né *Lexil à Sedan*. Mais ce n'était pas pour faire un film, le film est né de la rencontre étonnante avec un producteur, Xavier Carniaux.

La main raconte des choses qui sont au fond de nous, qui ne surgissent que par la main. C'est tout différent avec une caméra. Lorsqu'on tient une caméra, il y a une distance qui s'établit, entre les personnes filmées et celui qui filme, et en même temps il y a une abolition totale de la distance.

Paul Klee: « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »

Paul Klee, le silence de l'ange est une commande qui m'a été faite à l'occasion de l'ouverture du musée Paul Klee à Berne. Au début j'étais mitigé, pas à cause de la commande, non, j'aime bien les commandes, mais d'un côté Klee est un peintre que j'adore et d'un autre côté je pense que la télévision et la peinture ne se marient pas très bien. J'avais déjà fait des films sur des peintres et je n'étais pas très convaincu. La difficulté de la peinture c'est que la peinture c'est physique, ça a une peau, ça a une vie, elle change avec la lumière, etc. Et la puissance de la peinture c'est que quand je suis devant une peinture, j'y passe le temps que je veux et je me fais mon propre film.

Ce que dit Klee est juste, tout est fait d'équilibre, quand on déplace une chose, ça déplace autre chose et dans un film aussi c'est comme ça. On le conçoit avec une voix, une musique et au dernier moment s'il faut changer quelque chose, on perd l'équilibre. Je repense à cette démonstration de Klee autour d'un rond et d'une droite, le conflit entre la forme fluide et la forme dure, comment une forme souple peut altérer une forme dure et inversement. Et comment deux formes peuvent se marier et devenir autre chose. La démonstration est lumineuse. Dans le film, j'ai essayé de travailler cela avec l'animation et la palette graphique.

Klee ne se positionne pas comme artiste, il se positionne comme peintre. J'ai toujours perçu chez Klee un conflit entre le graphisme et la peinture. C'est une chose très difficile chez les peintres, car il y a le dessin, les lignes, abstraites ou pas, et la couleur. Chez Klee, il y a un conflit entre le dessin et la couleur. Il le résout à la fin de sa vie, après 1933, dans ses peintures qui ont quelque chose de brut, le graphisme devient peinture alors qu'auparavant il restait très graphique. L'art allemand se caractérise vraiment

par le graphisme. Grünewald, Cranach. C'est très dessiné. Klee fait du graphisme, puis de la couleur et pendant tout un temps, la couleur est abstraite, le graphisme est figuratif et à la fin l'unité se fait. C'est pour cela que c'est très important quand il dit: « *Ich bin Maler* » [« *Je suis peintre* »].

Dans mon film, j'ai essayé d'entrer dans la cuisine de Klee, dans son laboratoire mental. Il y a les œuvres où Klee organise la circulation du regard. Il y en a d'autres, où après s'être échauffé au violon, elles deviennent la retranscription de ses gammes sous forme visuelle. Ces peintures, je les ai filmées comme si on lisait une portée musicale. Se pose le problème du sens de la lecture. La majorité des peintures de Klee sont verticales. L'écran de télé, lui, est désespérément horizontal! Alors, comment regarder une œuvre de Klee avec une caméra, comment organiser les mouvements de caméra? J'ai cherché à analyser comment mon regard circulait dans une œuvre. Je crois qu'il y a eu des expériences qui ont été faites avec des gens qui regardaient une peinture et on filmait les mouvements de leur regard.

Face à une même peinture la circulation de l'œil est sensiblement la même pour tous. Ce qui montre bien qu'un tableau, c'est quelque chose d'organisé. L'œil a besoin de points d'appuis. Il y a des points forts, des lignes de force. Le peintre a le pouvoir d'organiser la circulation du regard. Un tableau a besoin de cela, sinon c'est le chaos et l'œil ne trouve aucun point d'accroche. C'est comme pour un film. Quand on fait un film sur l'œuvre d'un artiste, on doit se mettre en retrait et essayer de la servir. Si on parle de quelqu'un et de son œuvre, il faut faire le choix de la faire vraiment, ou alors on ne le fait pas et on fait un film sur soi.

Propos recueillis lors de la séance de l'invité.

**Transcription de l'enregistrement :
Julia Laurenceau et Amélie Deymier**

Paul Klee, le silence de l'ange





photo Sylla Grinberg, 2006

FILMOGRAPHIE

- Carnets d'esquisses**
1985, 5', production aaa,
prix images de synthèse 2D au festival
international du cinéma d'animation, Annecy
- Graf'nitz**
1986, série 15 x 4', 60', production INA
- Travailler à domicile**
1986, série collective 30 x 5', 2 h 30,
coproduction INA, VTC, La Sept
- Portraits**
1987, série 13 x 30'', 7', production aaa
prix spécial France au Tokyo Video Festival
- Femmes**
1987, série 52 x 30'', 30'
coproduction aaa, la Sept, Duran
prix pixel-INA au festival Imagina Monte-Carlo
- La révolution française, têtes et chroniques**
1988, série 53 x 1', 53',
coproduction aaa, Canal +, Duran, 89 en 93,
mérite spécial au Tokyo Video Festival
- L'art en jeu. Braque Klee Giacometti**
1991, 3 x 1', 3', coproduction Pandore,
centre Georges Pompidou, UMT,
prix de la création au festival de l'audiovisuel
des musées de France
- Le courrier des téléspectateurs**
1991-1992, émission hebdomadaire pour
la Sept, 120', coroduction la Sept, Ex Nihilo,
prix pixel-Ina animation 2 D
au festival Imagina Monte-Carlo
- La puce à l'oreille**, 1992 série 30 x 2', 60',
production Match images, France 3
- Les ruba'iyat**
1993, série 6 x 1', 6',
coproduction Arte, Ex Nihilo,
mention spéciale catégorie art au festival
art et nouvelles technologies, Montréal
- Le courrier des téléspectateurs**
1993, (série 3 x 3') 3 émissions
pour le premier anniversaire de Arte, 10',
production Arte, Ex Nihilo
- Mes rencontres à Chiloe.**
Journal de voyage au Chili
1993, 15', production BEM-ministère
des Affaires étrangères
- La Bible**
1994, série 5 x 3', 15',
coproduction Ex Nihilo, France 3, CFRT
- D'après nature**
1994, série 15 x 2', 30',
coproduction KS Visions, Canal +
- Je vous écris**
1995, série 3 x 3', 10',
coproduction Ex Nihilo, Canal +
- CDrom **Éluard Éluard, cent et un poèmes**
1995, coproduction Les Films d'ici, Arte,
Conseil général Seine Saint-Denis
- Claude Monet, peintre**
1997, 25', coproduction Lapsus, RMN, la 5^{ème}
- Auguste Rodin, sculpteur**
1998, 27', coproduction Lapsus, la 5^{ème},
musée Rodin
- Bruegel L'ancien, peintre**
26', Production Lapsus, Louvre, RMN, la 5^{ème}
- Être un homme aujourd'hui**
1999, 105', coproduction Canal +, Cinéétévé
- Pierre-Auguste Renoir, peintre**
1999, 27', coproduction Lapsus, RMN, la 5^{ème}
- Jean-Siméon Chardin, peintre**
1999, 26', coproduction Lapsus,
Louvre, RMN, la 5^{ème}
- Des goûts et des couleurs**
1999, série 15 x 3', 50',
coproduction KS Visions, Canal+
- Syrie (Voyages, voyages)**
2000, 43', coproduction Amip, Arte
- L'exil à Sedan**
2002, 52', production Amip, France 5, Ina,
prix de la critique internationale,
prix ver.di au festival international
du film documentaire de Leipzig,
grand prix du documentaire historique
et mention spéciale du prix lycéen au festival
international du film d'histoire Pessac,
prix de l'œuvre numérique de la Scam,
prix du film documentaire
au festival Cinéfleuve-Kino in Fluss
- Paul Klee, le silence de l'ange**
2005, 52', coproduction Alegria, Arte France,
Ina, France 5, prix du meilleur film éducatif
au festival international du film d'art Montréal
- Premier Noël dans les tranchées**
2005, 52', coproduction
Nord-Ouest documentaires, France 5,
CRRAV Nord – Pas-de-Calais, Ina,
France 3 Nord Pas-de-Calais Picardie,
prix étoiles de la SCAM

la lettre

Filmer en Alsace

Safire/Vidéo Les Beaux Jours
AUTOMNE-HIVER 2007