



Denis Gheerbrant

l'invité

*Tout proche
Et difficile à saisir, le dieu !
Mais aux lieux du péril croît
Aussi ce qui sauve.*

Friedrich Hölderlin, *Patmos*

Prendre site sur l'abîme

Il est léger comme une plume, Denis Gheerbrant. Il s'installe en éphémère, avec peu, une tente, un sac à dos, une caméra, dans un camping, un paysage, dans le temps. Il se pose légèrement, regarde, écoute et filme. Le filmeur ne dérange personne, suscite juste ce qu'il faut de curiosité envers le solitaire qui est là. Denis ne va pas déranger les gens qu'il filme, mais il va nous déranger, nous les spectateurs de ses films. Autant il est moineau quand il tourne, autant c'est un regard d'aigle qu'il braque sur nous pour guetter ce que nous ferons de sa candeur. Même physiquement, il est comme ça, un regard d'aigle avec un corps de moineau ; lorsqu'il parle ses jambes bougent en écriture, on pense à *Uccellacci e uccellini* de Pasolini, à ce décryptage de la langue dansée des oiseaux après les saisons méditatives.

Denis Gheerbrant compose avec la vie. Comme disent certains de ces personnages : « la vie c'est ça », avec toujours un geste en forme de ponctuation, points de suspension, point d'interrogation, guillemets. Denis écrit avec la caméra, c'est un crayon qui court, se pose, recommence. Sans peur de faire des « fautes », et la caméra bascule vers l'écoute car « si quelqu'un te parle tu ne peux pas te soustraire à son regard ». L'alchimie du bord du gouffre de ses films nous raconte que chaque réussite humaine est doublée d'un ratage, et inversement ; qu'on a toujours besoin de regarder l'autre pour se comprendre. Denis Gheerbrant ne nous propose pas une vision du monde, il nous propose de regarder le monde, de se poser un instant, comme les oiseaux, sur un fil qui bouge.

Marie Frering

LA CONSTRUCTION D'UN MONDE



Le voyage à la mer

Le 17 novembre 2006, la journée professionnelle de Filmer en Alsace a commencé avec une longue et belle matinée en compagnie de Denis Gheerbrant avec lecture d'extraits du scénario du film *Le voyage à la mer*, entrecoupée de questions et des réponses de Denis. Comment écrire, imaginer un film documentaire? Le lendemain, la séance de l'invité proposée par la Safire continuait le voyage avec lui avec la projection de *Le voyage à la mer* et de *Lettre à Johan van der Keuken*.

Denis Gheerbrant est né en 1948. Après des études littéraires, il entre à l'Idhec (réalisation et prises de vues) en 1969. À partir de 1972, il se partage entre l'enseignement, le métier d'assistant opérateur, de chef-opérateur de courts métrages, et un travail personnel de photographe (exposition au festival d'Automne de Paris). Il établit le découpage technique avec le réalisateur Jean-Pierre Denis et fait l'image de *Histoire d'Adrien* (1980, caméra d'or à Cannes) et de *La Palombière* (1982). Jusqu'en 1988, il est chef-opérateur pour des fictions et des documentaires, notamment pour *L'heure exquise* de René Allio, *Faux-fuyant* d'Alain Bergala et Jean-Pierre Limosin, *Je t'ai dans la peau* de Jean-Pierre Thorn.

Réalisateur de films documentaires depuis 1984, il enseigne à la Fémis et est un des fondateurs de l'association de cinéastes documentaristes, Addoc.

Écrire un film sur l'idée de camping

J'arrivais à un moment où j'avais envie de revenir à un travail sur le multiple. J'avais envie de filmer des gens qui allaient se retrouver sur un territoire précis, celui du camping. À partir de là comment préparer un film comme celui-là? D'abord il faut choisir le camping et je suis très vite arrivé à cette idée que je n'allais pas filmer dans un seul camping mais dans plusieurs. Filmer dans un seul camping m'aurait amené très vite à une situation d'ethnologue, c'est-à-dire à filmer l'institution "camping".

J'ai écrit le film pour trouver le geste dans lequel j'allais le faire et trouver une proposition poétique qui me mettrait d'une certaine façon à égalité avec les gens que j'allais filmer. Comme cinéaste campeur j'allais me situer parmi les vacanciers et c'est de cette position que je pourrais faire ce film.

Ce texte, je l'ai écrit pour l'avance sur recettes. Écrire un texte pour l'avance sur recettes, c'est écrire un texte qui n'a d'autres règles que celles du cinéma, objet indéfini et à définir. Quand on se met dans cette perspective on ne s'adresse pas à des gens qui vont parler au nom du spectateur. On s'adresse à des gens qui lisent au même niveau un scénario de fiction, une continuité dialoguée et des scénarios documentaires. Donc l'enjeu est de mettre le lecteur en position de fabriquer le film, de s'en faire une représentation. C'est paradoxal pour le cinéma documentaire qui s'invente au moment du tournage, lorsqu'il y a mise en présence du cinéaste et du champ visuel qui est face à lui, des gens, des paysages, de tout ce qu'on veut.

La littérature comme investigation cinématographique

D'abord j'ai cherché à sortir du sujet, parce que la télévision c'est la dictature du sujet. Il n'y a de sujets qu'au titre de personnes pensantes et vivantes. L'écriture a donc comme but de se fonder soi-même comme cinéaste et non comme pourvoyeur de sujets. René Allio avec lequel j'ai tourné disait que seule la littérature pouvait rendre quelque chose de l'ordre du cinéma. Le travail que vous faites subir aux mots va vous mettre dans la position d'être au cinéma. La position que vous avez face à votre lecteur, c'est de le mettre dans votre cinéma. La littérature, ça vous permet de travailler sur le pourquoi de ce que vous faites.

Ce qui était important, c'était de construire un monde imaginaire. À chaque projet il faut inventer son écriture. Pour mon dernier film *Après* où je filme au Rwanda, je ne pouvais pas savoir comment j'allais filmer ce pays. J'ai donc fait un travail livresque et j'ai essayé de comprendre comment fonctionnait le Rwanda. Et encore, les livres que je lisais ne me disaient absolument rien. Je n'ai pu lire certains livres qu'entre le premier et le deuxième voyage. Inventer un film c'est déjà inventer sa manière de faire au niveau de l'écriture, de la production, du tournage, etc., et ça, c'est propre à notre métier.

C'est très difficile de faire un film sans l'avoir rêvé. C'est la question de comment se représenter le film à venir. L'enjeu est quand même d'emmener le spectateur dans une aventure. Quelquefois je me dis que je préfère le texte du scénario au film que j'ai fait.

Repérages, scénario, tournage

Je n'ai retrouvé aucun des personnages du scénario que j'avais rencontrés lors de mon repérage. Le scénario est une étape, c'est autre chose que le film. Ce sont deux objets distincts. Le film ressemble peu au scénario.

Les images que j'ai ramenées la première fois avaient un charme inouï que je n'ai pas retrouvé. Elles avaient le charme de la gratuité. Dans le deuxième tournage je n'étais plus dans la même attitude. La question de la première fois est une question très importante au cinéma. Est-ce qu'on peut filmer la première fois? C'est Wiseman qui dit qu'il ne prépare jamais. Quand je parle de caméra dans l'écriture, c'est la caméra en situation de préparation, pour se demander si une caméra est possible dans cet endroit. Il y a une loi du regard très particulière dans un camping. On ne

peut pas s'appesantir sur des gens qui ont mis leur salon sur la place publique. Ce n'est pas de la performance. Donc la place de la caméra n'est pas évidente.

Pour moi le cinéma documentaire est un art du présent. Quand un spectateur regarde un film documentaire, il est en train d'assister à du présent. On est dans la construction au présent. Celui qui parle, parle dans l'invention de sa parole. Si celui qui parle ne découvre pas ce qu'il est en train de dire au moment où il vous le dit ce n'est pas intéressant, donc le spectateur ne se projette pas, n'est pas pris par ce qui se passe là. C'est cohérent avec ma démarche de filmer seul.

Production

Je travaille avec Richard Copans aux Films d'ici depuis que je suis rentré à l'Idhec. Ce film j'ai commencé à le monter puis j'ai travaillé avec une monteuse et je l'ai fini seul.

Je n'ai pas eu l'avance sur recettes. J'étais au deuxième collège avec des cinéastes français qui font partis de l'establishment. Vous arrivez avec une énorme liberté et une énorme pression qui n'a rien à voir avec l'écriture de télévision. Dans cette écriture il est question d'un petit peu plus que de vendre son truc.

En tout cas le film s'est fait avec la télévision, Canal plus, et j'ai eu plus d'argent par Canal que ce que j'aurais eu avec l'avance sur recettes. Aujourd'hui je ne pourrais plus faire ce film avec Canal plus ni avec Arte d'ailleurs. J'ai fait mes premiers films grâce à Thierry Garrel (Arte) qui m'a mis le pied à l'étrier, maintenant il ne veut plus entendre parler de moi. Aujourd'hui toute la chaîne de production d'un film est à réinventer. Si l'écriture a un rôle à jouer ce n'est pas seulement pour le côté commercial, mais surtout par rapport à son propre désir.

**Propos recueillis
lors de l'atelier Le développement de projet,
Les journées professionnelles
Filmer en Alsace**

LE VOYAGE À LA MER

PREMIÈRES PAGES

DU SCÉNARIO



Le voyage à la mer

Quand je vais à la mer, je vais jusqu'au bout. Au bout de la route il y a la plage, l'eau et l'horizon face à mon regard.

C'est peut-être cela que le bord de mer m'offre comme une épure, une route derrière moi et devant moi la plage, la mer en rideau de scène.

Deux cerfs-volants dessinent une ronde amoureuse dans le ciel qui rougit.

Des cris et des éclats de rire féminins. Fièvre silhouette d'un jeune homme. À bout de bras il fait tourner autour de lui une jeune fille, dont les longs cheveux amplifient le mouvement. Une autre jeune fille dans une colère feinte (est-elle si feinte que cela ?) leur jette du sable, comme les grains de riz dont on asperge les mariés à la sortie de l'église.

La lune se lève. Je m'emplis de vide. La pulsation de la mer masse mon cerveau encore empli des bruits du monde.

Est-ce pour cela que l'on a inventé le rivaage: pour trouver un territoire au vide ?

Vacances, vacuité: est-ce pour cela les vacances, pour faire un temps au vide ? Entre l'inspire et l'expire, une apnée ?

C'est dans ce temps-là que je veux aller faire un film, celui d'une absence, absence sociale et absence à soi-même, absence de contraintes. Le boulot, le chômage, ou les études, on les a laissés derrière soi, à la maison, avec les voisins et tous ceux dans la ville ou le quartier qui savent qui l'on est et d'où l'on vient.

Ici on est ce que l'on veut ou peut paraître.

Le souffle suspendu dans un évanouissement de la réalité quotidienne, entre parenthèses de la vie obligée, les vacances représentent comme un envers du temps qui pèse. "La vraie vie" ou juste "le meilleur de la vie" ? Qu'importe, c'est dans cette mise à distance, dans cette légèreté du monde qui autorise et mêle tous les jeux du désir, que je veux tourner mon film.

Parce qu'il n'y a d'autre activité humaine ici que de jouir du temps, de soi et des autres.

La rue de la station balnéaire: mouvement dans un sens, mouvement dans l'autre, pas lents, regards souvent absents. Les yeux traînent sur les marchandises étalées en profusion dans les magasins, parfois se fixent sur un visage, parcourent un corps et glissent à nouveau.

Les jeunes filles se retournent discrètement tout en pressant le pas quand elles croisent le regard des garçons. Ils ont roulé leur T-shirt sous les aisselles pour mieux montrer leur musculature toute neuve. Ils font du bruit. Ils pourraient avoir une canette de "9.75" (un demi-litre de bière fortement alcoolisée) à la main.

Le père et la mère surveillent leur fille du coin de l'œil.

Des jeunes s'éloignent vers la plage faiblement éclairée.

La musique des Andes familière aux usagers du métro parisien s'en va en lambeaux, recouverte par le bruit des vagues qui se couchent sur la grève.

Les familles rentrent dans leur camping et je rejoins ma tente et mon bouquin.

Je range ma petite caméra.

C'est ainsi que je veux faire ce film,

À deux reprises, pendant une dizaine de jours chaque fois, j'ai parcouru cet été les plages, les campings, les stations balnéaires du Languedoc-Roussillon.

J'ai fait quelques images avec une petite caméra numérique, "pour voir" comme on dit, pour comprendre ce que pourrait être une place possible de cinéaste parmi ces vacanciers, pour qu'ils me voient eux-mêmes en cinéaste.

Tous les matins en me levant et tous les soirs en me couchant, je m'interrogeais ou me rebellais contre



Le voyage à la mer

moi-même: j'ai toujours filmé seul, mais ici je vivais comme jamais dans une solitude de tous les instants; voilà donc un film que je mûrissais dans le quotidien des voisins qui rentrent à pas d'heure pour vous faire "profiter" de leurs plus intimes relations, des réveils étouffants dans la tente et du café sur le camping gaz.

Durant tous ces repérages me revenait que les maîtres du Haïku comme Basho (Parfois des nuages/viennent reposer ceux qui/contemplant la lune) étaient des voyageurs et qu'aux peintures de Turner je préfère les aquarelles de voyage.

Un film? Comme une traversée à la voile, au gré des vents, contraires ou favorables, toujours tirant des bords pour garder son cap: une multitude d'histoires, histoires entrevues, suggérées, ou au contraire développées, dépliées même jusqu'à se dérouler pour envahir le champ avant de refluer, jusqu'à la prochaine fois.

Des rencontres, comme des petits miracles de rien du tout qui disent tout de la vie, mais aussi les déceptions quand rien ne se passe, ou la tristesse, quand il faut se séparer: c'est tout cela que je veux filmer.

Un parcours, un voyage ou une quête: au bout de la route, face à la mer, il n'y a qu'une manière de se déplacer, c'est d'en suivre le bord.

Cet été, pour repérer, je suis parti vers les Landes, Mimizan d'abord. J'y ai eu en permanence l'impression de patiner, de ne voir qu'un ordonnancement rigoureux de gens à qui je ne savais absolument pas quoi dire: riches, pauvres, surfeurs, familles, etc. chacun me paraissait suivre consciencieusement sa partition et je faisais la pénible expérience d'une radicale étrangeté aux autres!

Alors je me suis souvenu de la leçon, il y a dix ans, de et la vie, un film de rencontres durant toute une

année, à travers des régions qui allaient du nord au sud de la France, jusqu'en Belgique et en Suisse: je n'avais pu filmer ces hommes et ces femmes qu'après avoir vécu le froid ou la chaleur de leurs rues et de leurs cafés, saisi l'accent et le sens différent dans chaque région des mots. et la vie m'avait appris que seule la pratique d'un territoire permet de filmer dans l'improvisation des rencontres: un cinéma à l'image du jazz.

J'ai quitté les Landes, vite, presque instinctivement, pour retrouver une côte où, en tant que cinéaste, j'aurais des repères: la Méditerranée, entre l'Espagne et la Camargue, entre deux métropoles, Toulouse et Marseille, où j'avais notamment filmé des personnages de et la vie. J'avais le souvenir d'un camping qui m'avait plu lors de ce tournage. Je sais que j'y avais promené une lourde Bétacam et que si j'avais renoncé à y filmer, c'était pour me promettre d'y revenir plus tard dans un autre projet de film...

Arrivé sur cette côte, je me suis senti bien d'entrée de jeu. Peut-être retrouverais-je ce camping? Pour l'heure je goûtais ce voyage et je réalisais petit à petit que j'étais bien là en train de trouver la forme qui conviendrait le mieux à mon film: un voyage, de découverte en découverte, sans cesse une première fois. Et pourtant, pour que film il y ait, il me fallait apprendre les règles du territoire que je parcourrai l'été prochain.

Ici, j'avais le sentiment d'une familiarité diffuse, je comprenais ce qui se passait et une place me paraissait possible pour un cinéaste au milieu de ces hommes et de ces femmes.

Denis Gheerbrant



EN PARTANT DU VOYAGE À LA MER

Le Voyage à la mer, un film dont le démarrage surprend et suspend le spectateur

Je crois que cette espèce d'incertitude, cette insécurité dans laquelle je mets le spectateur est nécessaire, d'abord parce que je ne sais pas faire autrement et ensuite parce qu'on a besoin de cette incertitude pour s'installer dans un espace particulier qui est celui du film. Cette incertitude construit la place du spectateur et elle crée chez lui ce déséquilibre qui va lui permettre de rentrer dans la démarche du cinéaste. Quand je filme je suis absent quelque part. Je ne suis plus dans une relation de regard avec les gens que je filme. J'ai l'œil gauche fermé et l'œil droit dans le viseur. Donc j'ai une place différente que lorsque je ne filme pas et c'est cette place-là qui crée la place du spectateur. Comme disent les gens de la télé c'est très mauvais pour ferrer le poisson.

J'ai longtemps été chef opérateur, c'est un métier avec une place hiérarchique très forte, le plaisir est de créer une image. J'ai beaucoup aimé faire ça et très vite j'ai beaucoup moins aimé participer aux ambiances de tournages et partir des semaines entières avec des gens qui se racontaient le tournage du tournage. J'ai fait beaucoup de photo, c'est un travail de solitaire, et le travail que je fais aujourd'hui à l'image je le perçois beaucoup plus dans la continuité du travail photo. Je ne fabrique pas la lumière mais je suis dans une intention très précise de lumière, je n'ai pas l'impression de filmer à "l'arrache". C'est autant le son que l'image qui peuvent me donner l'envie de filmer.

Quand vous filmez vous êtes en train de construire du temps donc vous savez très bien à quel moment vous devez changer de place,

de focale. La contrainte physique de la caméra produit de la densité de temps. Filmer ce n'est pas enregistrer, mais c'est apprendre le film qu'on est en train de faire. À chaque fois il faut réinventer une manière de filmer.

Pour ce qui est du son, le film existe en 35 mm et en dolby SRD. Quand je filme, je fais l'image du son, c'est-à-dire que je me mets là où j'entends et que je fais l'image de là où j'entends. La base de mon dispositif technique c'est que le plan du son corresponde au plan image. Tout le son doit se passer dans le plan focal, à l'inverse de ce qu'on apprend lorsqu'on fait du cinéma, qui est que le son doit être au plus proche de son point d'émission. Chez moi le son est dans le cadre. Évidemment je vous dis ça comme ça, mais avant d'en arriver là, j'ai d'abord dû résoudre le problème technique qui était de trouver comment avoir un bon son quand on tourne seul. C'est après que j'en ai compris le sens. Concrètement j'utilise un micro hypercardioïde fixé sur une caméra, qui restitue la profondeur du son, à l'inverse des micros canons qui aplatissent la perspective sonore.

Filmer au milieu des gens

Là où est ma fragilité quand je filme c'est que je suis dans un espace réel et en même temps mon regard et mon attention ne sont que dans l'espace fictif de la caméra, donc d'une certaine manière tout peut m'arriver. La manière dont vous vous servez de la caméra est immédiatement perçue par les gens qui sont en contact avec vous. Les gens se disent : « voilà c'est son métier ». À partir de là on peut se poser la question : Mais pourquoi les gens vous racontent tout ça ? Pourquoi est-ce qu'on se parle ? D'une certaine manière mon cinéma repose sur ce mystère : Pourquoi on a envie de se parler et pourquoi on croit encore que les mots disent la vérité ? C'est quand même pas évident. Il y a plein de cultures où les mots ont d'autres fonctions. La palabre est un autre usage de la parole par exemple.

Ce film obéissait à une pratique sociale qui est celle de se présenter. Se présenter c'est dire ce qu'on fait. On ne peut pas dire qu'on a une identité autre que sociale. Les milieux dans lesquels on ne dit pas ce qu'on fait sont les milieux de la bourgeoisie, alors que là on est dans des milieux plus populaires. Les gens se présentaient et ensuite on allait faire autre chose, prendre des pots, se promener ensemble mais je ne filmais plus. Tous les entretiens sont des entretiens de la première fois.



Le voyage à la mer

Ces gens sont quand même là pour des vacances, donc pour chercher du bonheur. C'est de ça que les gens me parlent, même si ce bonheur se fissure comme avec cette dame presque au début du film. Le fait que je décale toutes les questions, tout ce qu'on pourrait attendre d'un cinéaste qui est d'abord vécu comme un reporter, crée une mise en jeu qui invite l'autre à se construire un film imaginaire que je suis en train de faire. J'ai besoin de me raconter des choses quand je filme sinon je ne sais pas ce que je filme. Et si on va filmer les gens c'est qu'on pense qu'ils savent quelque chose que vous ne savez pas. C'est l'ontologie du cinéma direct.

Quand j'ai fait *et la vie* en 1990, à la fin de la sidérurgie en Lorraine, j'ai beaucoup filmé la classe ouvrière, et je me suis demandé au nom de quoi on parle. Au nom d'une classe, d'un certain groupe social? Et cette notion s'est déplacée au fil des années dans mon cinéma, avec le temps ce qui m'inquiète, c'est que cette parole devienne impossible. Les gens qui parlent dans *et la vie* sont toujours dans une position d'appartenance à un corps qui dépasse un corps social qui les lie à une humanité, qui dépasse leur simple personne. 1989 c'est la chute du mur et la fin d'un monde dialectique. Parler pouvait participer d'un désir de transformation du monde. Dans *et la vie* les gens mesurent ce qu'ils sont en train de perdre. C'est déjà moins évident dans *Le voyage à la mer*. La parole est beaucoup plus repliée. En 1968 on avait deux modèles, les USA et la Russie. Aujourd'hui on n'a plus qu'un seul modèle, celui du monde unique donc on ne parle plus de la même manière. J'ai le sentiment que les gens sont dans l'espace familial, le "nous" c'est l'espace familial, c'est le cas des dernières personnes du

film. Très vite la tente de camping m'est apparue comme la métaphore de "d'où l'on parle", du corps qui parle.

Ce que les gens disent, ils le disent parce que ça leur fait du bien de le dire. L'infirmière (la femme du CRS) qui me parle de sa brisure, c'était clair qu'elle ne parlerait pas devant son mari. On a tacitement choisi, et l'un et l'autre, un moment où son mari n'était pas là pour tourner cette séquence. Ensuite je lui ai demandé si elle voulait que je lui envoie une K7 et elle m'a dit non, que son mari le découvrirait en même temps qu'elle à la télévision. Ce besoin qu'elle avait de parler, c'est un besoin qui l'a construite.

Les gens que je trouve vraiment insupportables je ne les filme pas. C'est vrai que les gens de ce film sont, pour la plupart, des gens avec lesquels je ne partage pas les mêmes opinions politiques, mais ce n'est pas ça qui m'intéresse. Quand je filme je ne filme pas des gens avec lesquels je suis d'accord. Ce sont des gens qui sont dans une autre culture et quand quelqu'un chante Patricia Kaas devant la caméra, moi je trouve ça formidable qu'elle chante une chanson parce que moi je ne suis pas capable de chanter une chanson. En plus elle la chante très bien.

Ce qui peut être troublant c'est de commencer le film avec le corps du CRS avec ce ventre énorme. Je ne suis pas loin de penser que je n'ai peut-être pas ménagé assez bien l'introduction du film pour démonter le trouble. Ça pose évidemment la question du voyeurisme. J'ai toujours l'impression qu'aller s'approcher à une courte distance des gens va poser la question du voyeurisme. Mais comment est-ce qu'on peut dire d'un film qu'il est voyeur à partir du moment où il fait avancer le regard que l'on a sur quelqu'un? Et sans être dans l'exhibition. Le voyeurisme suppose que vous regardiez quelqu'un en vous mettant en dehors de la relation.

Le mécanisme de l'émission *strip-tease* est un mécanisme voyeur vu que c'est un mécanisme d'auto-mise en scène qui en plus va produire du ridicule. Chez moi je ne pense pas que c'est du même ordre vu que j'accompagne les gens sur un chemin et qu'en plus j'expose la relation, au moment où je la construis.

C'est vrai que je me moque un peu de ce CRS au début du film, quand on tourne autour de la caravane, mais je lui dis que je me moque de lui et on va en rire ensemble. On n'est pas complètement dupes ni l'un ni l'autre, et après, ce qu'il raconte me touche. Ce film est vraiment sur le fil puisque cette question se pose régulièrement

et selon la manière dont il est montré, ça peut vite déraiser. À Marseille il a été montré au festival international du documentaire (FID) et les gens ont ri et je n'ai pas aimé ces rires. Vous pouvez tout entendre, et il n'y a pas de limites à partir du moment où ce que vous voulez entendre n'est pas obscène, à partir du moment où vous n'êtes pas dans une complicité exhibitionniste où la valeur de l'autre serait ce qui fait sa monstruosité comme dans les *talk shows* ou les *psy shows*.

Toujours les mêmes questions

J'ai l'impression que je pose toujours les mêmes questions dans mes films qui sont: Comment tu fais, toi, avec ta vie? C'est quoi, vivre sa vie? C'est le mystère que j'essaie de toucher quand je filme les gens, c'est le seul qui m'intéresse et ça, c'est très facile à entendre. Tout le monde est prêt à l'entendre parce que celui qui pose cette question ne peut pas être malhonnête. Je pense que le cinéma ce n'est pas donner la parole aux gens, c'est faire qu'une parole puisse exister. C'est comme lorsque Van der Keuken disait

qu'il y aurait une réalité et qu'on en ferait des images. Faire du cinéma c'est apprendre que c'est beaucoup plus compliqué que ça et que l'on n'est jamais capable d'entendre que ce que l'on reconnaît. Entendre c'est à la fois faire en sorte que ça soit une première fois et en même temps qu'on le reconnaisse. Il faut avoir eu le désir que ça soit dit et que la parole de l'autre donne la forme de ce qu'on a désiré entendre. Si j'ai terminé par l'homme qui affine les fromages, c'est que j'avais trouvé ce que j'étais allé chercher dans ce film, alors que j'ai encore continué de tourner une semaine. Cet homme dit simplement: « *Maintenant je sais pourquoi je vis, parce que j'ai des enfants et mes enfants me disent: Nous on a besoin de rien, on a juste besoin de toi.* » Il dit ça au bout de tout ce qui s'est construit et qu'il ait dit qu'il travaille douze heures par jour dans des conditions dures, alors ça renforce son propos final.

Il dit quelque chose d'essentiel de ce qu'est la condition humaine. C'est une figure extrême de notre condition.

**Propos recueillis
lors de la séance de l'invité**



La vie est immense et pleine de dangers

À PROPOS DE LETTRE À JOHAN VAN DER KEUKEN

Ce film est une commande de Simone Vannier, responsable de *Documentaire sur grand écran*. On s'est mis d'accord que ce serait une lettre à van der Keuken au moment où il venait de disparaître. Le film est tourné en une semaine et monté en quatre jours.

J'ai mis ensemble deux désirs, celui de cette lettre et celui de marcher seul dans la montagne. Je me suis dit que ça allait fonctionner ensemble parce que la marche c'est une activité toujours très métaphorique. Marcher pour quelqu'un me semblait cohérent. En tant que cinéaste on s'inscrit dans des rapports, à un moment ou un autre, de multifiliation. On se trouve toujours des grands ancêtres, et le rôle d'un grand ancêtre ce n'est pas tellement de vous apprendre des techniques ou des manières de penser, mais plutôt de vous apprendre que tout est possible et que c'est à soi de trouver sa propre écriture.

Je marche en inventant le chemin. Marcher c'est se mettre en disponibilité. Je ne peux pas produire de la pensée qui ne soit pas vécue dans mon corps. L'image, la pensée, l'émotion, si je ne suis pas dans cette géographie-là, je ne suis nulle part. À certains moments on entend mon essoufflement. C'était bien, parce que ça me donnait un prétexte pour faire un plan. C'était un des principes de réalité de ce film. Quand vous filmez les autres c'est quand même un sacré principe de réalité, là il fallait faire quelque chose de sa propre liberté.

Je pense que les films que l'on fait en tant que documentariste sont des fictions dans un sens précis. Ce sont des films qui se passent dans des conflits de fictions, ou des aménagements entre les fictions des uns et des autres. Quand vous faites un film, vous projetez un imaginaire sur

ce et ceux que vous filmez, donc d'une certaine manière vous vous en faites une histoire, une fiction. Or, filmer c'est faire l'expérience du moment où cette image que vous avez de l'autre va se déconstruire par la parole de l'autre. À partir du moment où vous prenez la parole, vous prenez le pouvoir sur votre image. Je ne suis pas seulement ce que vous voyez de moi. Ce que vous voyez de moi devient ce que vous entendez de moi et réciproquement. L'expérience du cinéma c'est ça. Entre le début d'une séquence et la fin de la séquence, vous ne voyez pas le personnage de la même façon. Entretemps son visage s'est chargé de quelque chose. Là dans ce film qu'est ce qui se charge? Ce sont les paysages mais c'est aussi ce qui se passe entre celui-là là-haut et celui-ci en bas.

Et filmer mon ombre, c'est une manière de mettre mon corps dans le film.

Propos recueillis lors de la séance de l'invité

Né à Amsterdam en 1938, Johan van der Keuken s'est d'abord fait connaître comme photographe. Son œuvre cinématographique, quelque 50 films, entremêle la fiction, le journal intime, le documentaire proprement dit, le cinéma expérimental, l'essai. Peu de cinéastes ont su comme lui concilier la proximité avec leur sujet (caméra portée, légèreté du tournage, gros plans) et la mise à distance destinée à rompre l'illusion cinématographique (décadrages, apparitions dans le champ, commentaires critiques...).

Il est mort le 7 janvier 2001, à Amsterdam, suite à un cancer. Cette maladie était le sujet de son dernier film, *Vacances prolongées*, où il raconte, sous la forme d'un voyage à travers le monde, sa lutte contre la mort.

DE L'IDHEC À LA FÉMIS

En 1942, ouverture de l'Idhec, dirigé par Marcel Lherbier, puis par Louis Daquin. Cette école vivra jusqu'en 1985. Elle a formé de nombreux professionnels du cinéma et de l'audiovisuel français et étranger, d'Alain Resnais à Pierre Tchernia, de Claude Sautet à Théo Angelopoulos, Arnaud Desplechin ou Éric Rochant.

En 1986, La Fémis s'installe au palais de Tokyo sous la présidence de Jean-Claude Carrière. Elle développe une pédagogie de l'image et du son, en liaison avec les grandes écoles de cinéma européennes, et diversifie à la fois les intervenants et les disciplines enseignées.

En 1999, La Fémis prend ses quartiers définitifs dans les anciens studios de la société Pathé. Sous la houlette du centre national de la cinématographie, elle devient école nationale supérieure des métiers de l'image et du son, tout en conservant son nom de Fémis, connu et reconnu des professionnels français et étrangers. Pour accueillir ses étudiants, la Fémis met en place chaque année un concours national, ouvert aux étudiants de niveau bac + 2 ou aux professionnels justifiant de quatre ans d'activité dans les métiers de l'image et du son. Un concours international est également ouvert chaque année aux étudiants en provenance des pays étrangers. À l'issue des 39 mois de scolarité, la Fémis délivre un diplôme national de niveau bac +5, accordé par un jury composé de professionnels et de l'équipe pédagogique de l'école. La Fémis est aujourd'hui une école d'art, sous la tutelle du ministère de la culture et de la communication, au même titre que l'ENSAD ou l'École nationale supérieure des beaux-arts.

La Fémis, établissement public industriel et commercial, fonctionne également comme une structure de production. Chaque année, la Fémis produit plusieurs dizaines de films d'élèves, qui voyagent dans les grands festivals de courts métrages mais aussi dans les festivals internationaux de films d'école, comme celui de Postdam ou New York.

FILMOGRAPHIE



Amour, rue de Lappe

1984, 60'

De cafés en cafés, ils font d'une rue un monde.

Question d'identité

1985, 55'

Trois jeunes se questionnent entre Kabylie et banlieue.

Prix du festival Filmmaker,

Bilan du film ethnographique.

Histoire de parole

1986, 30'

Des jeunes marginaux retissent les fils de leur vie.

et la vie

1990, 90'

Rencontre avec des hommes et des femmes remarquables dans les paysages de la fin de l'ère industrielle.

Prix de la compétition internationale et de la SCAM au festival Vues sur les docs 1991 (Marseille).

La vie est immense et pleine de dangers

1994, 80'

À l'institut Curie, un enfant traverse l'épreuve de la maladie.

Grands comme le monde

1998, 90'

Les enfants d'une cité dans leur collège comme autant de possibles.

Le voyage à la mer

2000, 92'

De camping en camping, de tente en tente et de vie en vie.

Prix Planète au festival Vues sur les docs 2001 (Marseille).

Lettre à Johan van der Keuken

2001, 30'

Une marche en montagne en hommage au cinéaste disparu.

Après

2002, 100'

Un voyage dans l'histoire du Rwanda.

Denis Gheerbrant prépare actuellement un film à Marseille.

Documentaire sur grand écran
(52 rue de Flandre 75019 Paris
www.doc-grandecran.fr)
distribuée pour les salles de cinéma :

- **Amour, rue de Lappe**
- **Question d'identité**
- **et la vie**
- **Le voyage à la mer**
- **Lettre à Johan van der Keuken**

L'ADAV distribue en DVD
pour les bibliothèques publiques :

- **La vie est immense et pleine de dangers**
- **Grands comme le monde**
- **Après**

Images de la culture (CNC) distribuées :

- **et la vie**

Ces titres figurent dans la vidéothèque
de la Maison de l'image à Strasbourg.

la lettre

Filmer en Alsace

Safire/Vidéo Les Beaux Jours
PRINTEMPS 2007