

Nicolas Philibert (N.P.), Frédéric Sabouraud (F.S.), Simone Vannier (S.V.)

Frédéric Sabouraud est docteur en « Esthétique, science et technologie des Arts, spécialité cinéma et audiovisuel », enseignant chercheur, professeur des universités à l'université Paris 8 où il enseigne la pratique et la théorie du cinéma. Il a enseigné également à Paris 7, à l'ESRA (École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle) de Paris, à l'ENS Louis Lumière, à la FEMIS, à la HEAD (Genève), à la TAIK (Helsinki) et à l'ICTV (La Havane). Critique et essayiste, il a écrit notamment aux *Cahiers du cinéma* (membre du comité de rédaction), à *Trafic* et *Images documentaires*. Il a réalisé une dizaine de films dont *La mort du boulanger* (documentaire présenté au Festival Cinéma du réel en 1989), *Bête noire* (court métrage de fiction sélectionné au festival Entrevues de Belfort et au Festival de Clermont-Ferrand en 1993), *Sans faire d'histoire* (2006) ou encore *Adieu* (2014).

Simone Vannier (24 janvier 1927- 7 mai 2010). Actrice, cinéaste, réalisatrice et productrice, cofondatrice puis présidente de l'association « Documentaire sur Grand Écran »

Texte de présentation figurant dans le programme du festival Traces de Vies 2008, rédigé par Frédéric Sabouraud

Leçon de cinéma, première

Nicolas Philibert : les méandres de l'Œuvre

C'est avec Nicolas Philibert que nous entreprenons notre première Leçon de cinéma en novembre 2008. La thématique qui s'est imposée à nous concernant le travail du réalisateur d'*Être et avoir* a été la manière dont son œuvre s'est constituée, films après films (vingt-six à ce jour) de façon singulière depuis trente ans. Loin de l'image de l'artiste créant sa première œuvre pris dans une urgence et une affirmation égotique qui peu à peu serait amené à donner à son travail un tour plus universel, le parcours du réalisateur français semble fondé sur un pragmatisme fait de rencontres, d'opportunités, de solidarités, de commandes et un dévoilement progressif de soi qui en font toute l'originalité. Ayant débuté en 1975 comme assistant-réalisateur sur un film de René Allio, Nicolas Philibert écrit les premiers fragments de son œuvre en combinant la coréalisation avec Gérard Mordillat et la production d'un cinéma qui veut se démarquer des travers du cinéma militant et se refuse pour autant à renoncer à la notion d'engagement. D'une autre manière, tout en se nourrissant de l'acquis du cinéma direct apparu à la fin des années 1950 et au début des années 1960 aux États-Unis et en France avec des réalisateurs tels que Richard Leacock et Jean Rouch, Philibert va proposer un style, une écriture, qui se refusent à décliner un même et unique dispositif avec différentes variantes, à la manière d'un Depardon ou d'un Wiseman. De film en film, son écriture s'affirme pas à pas, sans déclaration d'intention ou de délimitation stricte, à travers une approche qu'on pourrait qualifier de « classique » et de pragmatique. [...]

La question de la fiction, plus en retrait, n'est pas pour autant absente de l'œuvre : soit parce que les sujets filmés s'y adonnent (répétition d'une pièce de théâtre, évocation du tournage de film) ; soit par la manière même d'aborder le sujet, de le mettre en scène, comme dans *Être et avoir* qui peut se lire comme une sorte de conte moderne.

L'étude de ce cheminement complexe et singulier nous amènera à étudier une situation unique dans le cinéma documentaire, celle d'un succès - *Être et avoir*- qui a donné lieu à toute une série de procédures judiciaires pour des raisons pas toujours avouables, au risque de mettre en péril non seulement le film mais la poursuite de l'œuvre. De cette épreuve aussi il sera question, moins

sur le plan de l'anecdote que comme d'un élément contextuel contemporain révélateur de la manière dont le droit à l'image est devenu le symptôme d'une pathologie sociétale plus profonde, écho d'une crise de représentation de l'être face à l'image que les médias nous renvoient et qui remet en jeu -et même en crise - la pratique du cinéma documentaire. Il en sera question aussi comme élément déclencheur de *Retour en Normandie*, son dernier film.

Introduction à la journée en présence de Nicolas Philibert
Films de Nicolas Philibert projetés le 27 novembre, à 9h30 :
Vas-y Lapédie, 1988, 27'

L'année où ce film est tourné, Roger Lapébie, 77 ans, est le plus ancien vainqueur du Tour de France cycliste encore en vie. Depuis sa victoire légendaire en 1937, un demi-siècle a passé. Pourtant, il parcourt encore chaque semaine plus de 300 kilomètres à vélo sur les routes des Landes... Le portrait d'un grand bonhomme du cyclisme, qui affirme : « J'aime mon vélo mieux que moi-même ».

La ville Louvre, 1990, 85', prix Europa 1990, et prix Intermedia au Cinéma du Réel, 1990

À quoi ressemble le Louvre quand le public n'y est pas ? Pour la première fois, un grand musée dévoile ses coulisses à une équipe de cinéma : on accroche des tableaux, on réorganise des salles, les œuvres se déplacent, les gardiens essaient leurs nouveaux uniformes...

Peu à peu, des personnages apparaissent, se multiplient, se croisent pour tisser les fils d'un récit. Des kilomètres de galeries souterraines, un enchaînement de scènes qui révèlent les secrets d'un musée, des réserves qui enferment des milliers de tableaux, de sculptures et d'objets, des lieux interdits au public...

Un film où se mêlent le quotidien et l'exceptionnel, le prosaïque et le sublime, la cocasserie et le rêve. La découverte d'une « ville dans la ville ».

Quand la vie d'une grande institution rejoint les chemins de la fiction.

Jeudi 27 novembre 2008, 14h, suite de la Leçon de cinéma, salle Boris Vian

Projection du film *Nous, sans papiers de France* (3') 1997, collectif de cinéastes

N. P. Je n'entends pas commenter ce plan, ce film d'un plan, je voulais simplement placer cet après-midi ensemble, sous le signe de cette parole de Madjiguène Cissé, l'un des porte-paroles du mouvement des sans-papiers, qui expose au grand jour les raisons de leur combat.

F. S. *Rien de tel qu'un petit silence après les paroles. Alors, on va essayer, puisque il est question de couture, de coudre ce festival, on va essayer de retrouver le film. Et donc, peut-être qu'on pourrait commencer, -c'est une façon bête de commencer, parfois c'est bien de commencer par une façon bête-, par la dimension biographique. Moi, j'ai écrit en trois lignes « biographie de Nicolas Philibert à la manière de Pierre-Henri Roché, « elle était anglaise par son père, je ne sais quoi par sa mère. » Alors, ça donne, pour Nicolas Philibert : il a connu la philosophie par son père, la musique par sa mère, l'engagement par les deux et la bicyclette par lui-même. Après, tu peux ajouter quelques éléments si tu veux, de ta biographie.*

[rires]

N. P. C'est très vrai, c'est très juste. Je ne vais pas vous raconter ma vie. Mais peut-être dire, quand même, comment je suis venu au cinéma et pour quelle raison. J'ai grandi à Grenoble, je n'y suis pas

né, mais j'ai grandi à Grenoble. Mon père était enseignant. Il a été nommé dans cette ville au début des années cinquante, au moment où je suis né. Et cette ville, à l'époque, c'était un vrai désert culturel. Il n'y avait rien. Très peu de cinémas et très peu de théâtres, pas grand chose. Et c'est une ville qui, au même moment, était en pleine expansion. Dans l'après-guerre, c'est une ville qui a grandi très très vite, dans l'immédiat après-guerre, notamment grâce à la houille blanche, les barrages, la production d'électricité venant des rivières, des torrents, des torrents de montagne, etc. Donc, voilà, une ville en pleine expansion et qui, sur ce terrain de l'art et de la culture est, à peu près, inerte. Et c'est vrai que mes parents, mon père en particulier, mais ma mère, finalement aussi beaucoup, se sont engagés comme d'autres gens de la ville, notamment des enseignants, pour essayer d'obtenir des élus que des équipements soient créés. Il y a aujourd'hui une maison de la culture, et toutes sortes d'équipements. Mais dans cette période-là, il n'y avait rien, ou presque rien. Donc j'ai grandi dans un climat... à la maison mes parents étaient extrêmement actifs de ce point de vue-là. Il y avait aussi le planning familial. Bref, trois soirs sur quatre, mes parents étaient dans des réunions, où il s'agissait d'essayer de faire bouger les choses. Et finalement, au fond, je me rends compte que j'ai toujours associé le cinéma, le théâtre et l'art en général, à cette idée qu'il faut se battre pour que ça existe, il faut arracher ces choses-là, sinon elles ne vous sont pas offertes sur un plateau.

Et mon père, j'y reviens quelques instants pour dire que mon père était enseignant, il enseignait la philo, mais c'était un passionné de théâtre et de cinéma. Et assez vite il a créé un cours d'analyse cinématographique, je dirais un peu avant la lettre. Il a été un des premiers à le faire. Cela n'existait pas à l'université, il n'y avait pas de classes audio-visuelles dans les lycées, on était très loin de tout ça. Il n'y avait rien de tout ça. Et donc il a décidé de lancer un cours. Et une fois par semaine il montrait un film qu'il analysait ensuite. Parfois il remontrait le film une deuxième fois, à l'issue de la séance. Adolescent, il m'est arrivé de me glisser dans ces projections et séances, ce cours d'art cinématographique. Et j'ai alors commencé à comprendre, j'avais peut-être quatorze ans, j'ai commencé à comprendre que le cinéma n'était pas seulement un divertissement, mais que c'était aussi quelque chose qui nous permettait de découvrir le monde. Il faut bien savoir que, évidemment, il n'y avait pas la télé. La télé existait un peu, mais on ne l'avait pas à la maison. Mes parents l'ont eue très très tard. Et donc il n'y avait pas la télé, ni évidemment pas non plus Internet. Les gens voyageaient beaucoup moins qu'aujourd'hui. Et finalement, le cinéma, c'est quelque chose qui m'a permis de voyager, de comprendre qu'il y avait des pays lointains, des gens qui parlaient d'autres langues que les nôtres et des visages différents. Bref, ça a été ça, ça a été cette idée aussi que, au-delà de la dimension découverte du monde, le cinéma pouvait nous instruire sur l'être humain, sur les autres, sur nous-mêmes et nous donner à penser, comme la littérature, comme la peinture. Il y a l'information, mais on apprend bien des choses sur le monde, aussi, grâce à la littérature, grâce au cinéma.

J'oublie une étape, et pardon, je te rends la parole tout de suite, plus ancienne : les premiers films que j'ai vus. Les premiers que j'ai vus, ce n'est pas au cours de ces séances, c'est à la maison. Mon père avait un petit projecteur, Pathé Baby, c'étaient des petits appareils qui permettaient de projeter des films en 9,5 mm. On mettait une petite bobine, on tournait une manivelle et on regardait. Et donc les dimanches de pluie, nous, les enfants, on n'avait qu'une envie, c'était que mon père sorte la boîte à chaussures qui renfermait ces petits films, tende un drap dans la salle à manger, et qu'on passe le dimanche comme ça. J'en ai gardé quelques-uns pour que vous puissiez voir à quoi ça ressemblait. Voilà, les premiers films que j'ai vus, c'est ça. Ce sont des petites choses comme ça, alors, *Félix le chat ne digère pas la moutarde*, *Charlie Chaplin tailleur*, il y en a plusieurs, c'est en plusieurs parties. *Charlie Chaplin tailleur*, c'est un film un peu long, et donc on regardait trois minutes, on rembobinait, on passait la deuxième partie. *La Vie chez les lapins*, *Chasse à l'hippopotame*. Voilà, il y a donc de la fiction, du documentaire, de l'animation, il y en a deux ou trois que j'aimais beaucoup : *Félix le chat fait son petit Jonas*, *La Souris boulimique*, et *Le Réveil du professeur Mécanicas*. Voilà !

F. S. *Alors, j'aimerais bien qu'on avance un peu et qu'on parle de ta rencontre avec la pratique du cinéma, même si l'extrait est mal choisi. C'est-à-dire que ta manière d'arriver au cinéma est singulière, au sens où ça va passer à la fois par le choix, on pourrait dire, peut-être pas d'une figure paternelle mais d'une sorte de référent, René Allio, qui n'est pas n'importe qui symboliquement, tu le dis dans un entretien, que je vous recommande, paru dans L'image documentaire (numéro 45/46, et la suite dans le 47, 2002)...*

N. P. Le numéro est épuisé. Mais il y a un site : [Images documentaires - numéro 45/46 : Nicolas Philibert](#) et on peut le télécharger.

F. S. *Et donc, oui, cette arrivée au cinéma est singulière, à la fois par le choix de René Allio, que tu qualifies, dans l'entretien, de cinéaste aussi bien populaire, qui veut faire du cinéma populaire, que politique ; et par la manière dont tu entres, on va dire, par la plus petite porte, celle de stagiaire, sur Le Camisard. Et puis ensuite, ce sera comme assistant réalisateur, plus tard, avec des étapes intermédiaires, dont machiniste. Tu vas nous raconter tout ça, je pense que ça signifie quelque chose pour toi d'avoir choisi René Allio et de faire cette approche par le travail le plus basique pour apprendre le métier.*

N. P. En fait, à dix-huit ans, je rêve de faire du cinéma, je ne sais pas très bien quoi, mais ça m'attire fortement. Et je n'ai aucune chance d'entrer dans une école. À l'époque, il y avait deux écoles de cinéma : l'IDHEC¹ et l'école Louis Lumière. Et pour entrer ou prétendre entrer dans une de ces deux écoles, il fallait être bon en maths, physique, chimie, ce qui n'était vraiment pas mon cas : j'étais très mauvais dans ces matières-là. Je n'étais pas très brillant dans les autres non plus, d'ailleurs ! Mais je n'étais vraiment pas bon et je n'avais aucune chance d'intégrer une des deux écoles de cinéma. À l'époque, il n'y avait pas non plus ces petites caméras comme il y en a aujourd'hui, donc je ne pouvais pas vraiment me jeter à l'eau directement, en faisant des films. Ma seule chance c'était d'entrer par la petite porte, je suis entré à la fac, et en première année de fac j'étais un peu à la recherche d'un tournage. Et c'est vrai, je suis plutôt bien tombé, puisque j'ai appris que René Allio allait tourner un film, dans les Cévennes, ces fameux *Camisards*.

J'ai jeté mon dévolu sur ce tournage, j'ai décidé de me faire embaucher. Et je dois mon embauche, mes tout débuts dans le cinéma, à un petit mensonge, puisque je suis donc parti en auto-stop de Grenoble à Florac dans les Cévennes. J'ai atterri dans un bureau de production pour essayer de me faire embaucher comme stagiaire et on m'a dit : « Non, désolés, on ne prend que les gens du coin. » Tout simplement parce que la production n'avait pas suffisamment d'argent pour pouvoir payer l'hôtel aux stagiaires, donc on recrutait les stagiaires parmi les gens du coin. Et du coup j'ai menti, j'ai dit : « Mais je suis du coin ! ». J'étais arrivé la veille, c'était la première fois que je mettais les pieds à Florac et donc voilà. Au-delà de ça, ils s'en fichaient complètement, j'étais au camping et c'est comme ça que j'ai été engagé pour un stage qui a bien duré cinq mois, où j'ai fait les tâches ingrates que font les stagiaires. En l'occurrence c'est un film d'époque, il fallait mettre du chaume, de la paille sur les toits pour cacher les tuiles, les éléments modernes, cacher les poteaux électriques par des arbres, enfin ce genre de choses, et voilà ! Et puis c'est vrai que deux ans plus tard, tout naturellement, quand René Allio a fait un autre film, il m'a proposé d'en être et puis pour le film suivant encore, *Moi, Paul Rivière...* où cette fois j'ai été premier assistant. Donc voilà, j'ai grandi, un peu, grâce à ce cinéaste, qui m'a fidèlement permis d'avancer.

F. S. *Tu ne nous as pas dit pourquoi lui, pourquoi René Allio et pas un autre ?*

¹L'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) est une école française de cinéma, basée à Paris, active entre 1943 et 1986. Elle est intégrée à La Femis en 1988.

N. P. C'est un mélange d'opportunités : un tournage qui se passe juste après mes examens de première année, et en même temps un nom dont j'ai entendu parler : j'ai vu *La vieille dame indigne*, son premier film, que j'ai beaucoup aimé. Donc voilà, cela aurait pu être quelqu'un d'autre ; je ne sais pas, est-ce que c'est quelqu'un qui était plus accessible ? Je n'en sais rien, je ne sais pas très bien, pourquoi lui ? Ça ne vient pas seulement de moi, c'est aussi un peu le hasard du calendrier.

F. S. *Si je dis ça, c'est que, en tout cas par la suite, il y a quelque chose qui s'est tissé entre vous, une relation importante pour toi.*

N. P. Je suis bien tombé, parce que, au fond, la relation avec Allio a toujours été belle, au sens où il m'a pris en considération. Il ne s'est jamais comporté comme quelqu'un qui serait un maître, plutôt dans le meilleur sens du mot. Il m'a permis, il m'a encouragé à faire mon propre chemin.

F. S. *Alors, il y a un micro sans fil, si quelqu'un souhaite intervenir sur ces premiers éléments...*

Question du public

Oui, vous disiez que vous étiez arrivé sur le tournage en tant que stagiaire, et que vous rempailliez des toits pour cacher des tuiles et qu'après vous avez continué l'aventure avec René Allio. Comment passe-t-on du rempaillage d'un toit à la fonction de premier assistant-réalisateur ? Est-ce qu'il y a une relation d'amitié qu se tisse ?

N. P. Entre les deux, il y a eu quelques étapes : j'ai fait un autre film d'Allio, *Rude journée pour la reine*, où j'étais assistant décorateur, c'était une promotion. Puis j'ai été travailler sur quelques films en Suisse, auprès d'Alain Tanner ou Claude Goretta, où j'ai eu la chance d'être premier assistant. Mais sur des films tournés en équipes assez serrées. Et puis *Moi, Pierre Rivière...*, c'est un gros film. Voilà, on accumule un peu d'expérience, et disons que pendant quelques années j'ai été un peu assistant, pas très longtemps d'ailleurs, mais voilà.

Aujourd'hui, moi j'aurais envie de dire, parce qu'il y a plein d'élèves de classes audiovisuelles, aux gens qui disent : « J'aimerais faire du cinéma, mais je ne sais pas comment m'y prendre », je dis toujours : « -Tu veux faire du cinéma ? Fais-en ! -Ah, oui, mais comment ? -Trouve, fais-toi prêter une caméra DV, écris une petite histoire, tourne, fais-toi prêter un logiciel de montage. » On peut se débrouiller, à très peu de frais, aujourd'hui pour apprendre, pour se lancer. Et je crois qu'avec une petite caméra et des moyens très légers, à la portée de tout un chacun, finalement on se pose les mêmes questions de narration que quand on a une grosse caméra 35 mm entre les mains, même si la technique est différente. La technique impose, mène à des pratiques différentes. Mais malgré tout il y a des questions de fond : Comment est-ce qu'on raconte une histoire ? Comment est-ce qu'on fait jouer des acteurs ? Comment on découpe une séquence ? Bref, je pense qu'on peut apprendre beaucoup par soi-même avec une bande de copains éventuellement, ou seul, mais sans forcément passer par la Fémis, dont l'accès est très difficile, ou une autre grande école.

F. S. *Une autre question ?*

Public

Justement, vous parlez d'histoires et vous qui tournez des documentaires, comment créez-vous une histoire ? Pour faire un documentaire, comment est-ce que ça peut fonctionner ? Je comprends pour une fiction, mais pour un documentaire, ça me semble un peu flou.

N. P. C'est vrai que je suis attaché à cette idée que le documentaire peut raconter des histoires. Quand beaucoup de gens le considèrent, le rangent du côté du reportage et du journalisme, comme

quelque chose qui ne pourrait pas échapper à une démarche, ou une veine didactique et à la question du sujet, au fond. C'est une question qui m'intéresse beaucoup. On définit, presque toujours, le documentaire par son sujet, on dit toujours : « C'est un film sur telle ou telle chose, sur une usine, sur la région de Clermont-Ferrand. » Bref, qu'importe, mais la plupart du temps on définit un documentaire, par son sujet.

Et moi j'ai le sentiment qu'on peut déplacer un peu le curseur et considérer que le sujet n'est peut-être pas le plus important dans un documentaire. Alors, -je tiens à préciser que je parle là pour moi, je l'ai dit ce matin en commençant-, mais je crois que c'est à chaque cinéaste d'inventer et de forger ses propres outils. En ce qui me concerne, j'ai le sentiment que, oui, le documentaire peut faire autrement, pour peut-être raconter des histoires en s'approchant du territoire de la fiction par différentes manières. Et j'ai moi le sentiment que certains de mes films, j'essaie en tout cas de le faire, échappent un peu à cette emprise-là. À cette emprise du sujet. Quand on a un sujet, au fond, la plupart du temps il s'agit de le traiter.

Et moi j'aime bien parler, plutôt, moins d'un sujet que d'un projet. Un projet c'est la promesse de quelque chose, c'est la promesse que quelque chose va advenir en cours de route, va se passer entre celui ou ceux qui filment et celui ou ceux qui sont filmés. Ça veut dire que, quand on est solidement ancrés du côté du sujet, comme c'est ce qui est demandé quand on fait un film pour la télévision, au fond, le cinéaste commence d'abord par ce documentaire, on fait des documentaires, ça vient de là. Il s'agit, d'abord, de se documenter et d'apprendre, d'enregistrer un savoir, des connaissances, qu'il va s'agir ensuite de reproduire dans le courant du film.

Et moi j'essayais de faire mes films non pas à partir d'une accumulation de connaissances, d'un savoir, constitué ou livresque, mais plutôt à partir de mon ignorance et mon envie, peut-être de comprendre les choses, les choses du monde, de comprendre ce que je fiche là, de comprendre qui je suis aussi, et de comprendre, peut-être *in fine*, pourquoi j'ai été attiré par cet univers-là au point de vouloir y consacrer trois ans de ma vie et de faire un film, là, dans cet endroit. Donc... je ne sais plus quelle était votre question !

[rires]

F. S. Mais, cela dit, je te donne la parole, Simone, cette question on va y revenir à travers des exemples précis, parce que c'est vraiment une question essentielle, à la fois pour le travail de Nicolas Philibert et pour le documentaire, de manière plus vaste. C'est une question qui vient aussi d'une histoire du documentaire dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Nicolas, qui est à la fois marqué par des éléments du cinéma direct, mais aussi influencé par d'autres cinéastes documentaristes pour qui le tournage est une expérience, une approche de la réalité. J'avais demandé à Nicolas Philibert de choisir un extrait d'un film de cinéaste qu'il aime pour travailler cette question qu'un artiste n'arrive pas comme ça tout seul, il est travaillé, porté, accompagné, nourri ; et l'œuvre de Nicolas Philibert n'arrive pas comme ça, elle est inscrite, on le verra plus tard, dans une logique de production, de structure de production, qui a porté beaucoup d'autres cinéastes documentaristes importants, en France notamment ; et ce courant-là lui-même s'inscrit dans un mouvement plus vaste et donc c'est une certaine approche de la réalité. Une certaine manière de filmer, qui a évidemment une singularité pour chacun de ces cinéastes, mais qui relève d'une démarche commune, en tout cas d'un certain nombre de conceptions communes. Voilà alors, le film en question, Simone, tu en peux en dire deux mots ?

S. V. *Oui, Nicolas a choisi de projeter un extrait de Herman Sloben L'Enfant aveugle, en fait ça s'appelle exactement L'Enfant aveugle, numéro 2, parce qu'avant ce film Johan van der Keuken avait tourné un film sur l'institution des aveugles, c'était donc un film général qui présentait la communauté des aveugles et, pendant le tournage de ce premier film, il a remarqué un des enfants qui était particulièrement avide de vivre, avide de s'intégrer dans la vie, avide de ne pas être*

considéré comme un handicapé, enfin, une espèce de force. Vous verrez, dans ce personnage il y a une force extraordinaire. Et donc il a eu envie de filmer cet enfant à cause de ça, à cause du fait qu'il ne voulait pas être considéré comme un handicapé, mais qu'il voulait, exactement, être traité à égalité avec les autres. Et il a poussé plus loin encore l'aventure, Johan : Herman était d'abord le sujet du film, si tu veux, puisque on vient de parler de sujet, c'était lui le sujet du film. Et au milieu du film, Johan a décidé que Herman ne serait pas seulement le sujet, mais que ce serait lui qui prendrait en mains le film. Donc il y a une partie du film qui est faite avec Herman, qui lui donne non seulement la parole mais en même temps, surtout, qui le montre en action. Et justement Johan n'a pas fait un film « sur » un enfant aveugle, mais « avec » un enfant aveugle. Et c'est tout à fait normal que Nicolas ait choisi ce cinéaste, parce que c'est « avec » les gens et non pas « sur » les gens, pas « contre » les gens pas « pour » les gens ; « avec » les gens, « au milieu des gens. Voilà, mais je ne sais pas quel extrait tu as choisi.

F. S. *Le cinéaste s'appelle donc Johan van der Keuken, c'est un cinéaste néerlandais ; peux-tu dire deux mots sur le choix de ce film ?*

N. P. En réalité, Frédéric m'a demandé de choisir un extrait d'un des films qui m'aurait marqué dans mes débuts et donc, moi j'ai découvert le documentaire à peu près au moment où j'ai fait mon premier film. Et j'ai découvert qu'il y avait comme ça quelques grands documentaristes. Et je dirai après pourquoi, on va laisser d'abord les images, c'est mieux.

[applaudissements]

Projection d'un extrait de *Herman Sloben L'Enfant aveugle, numéro 2*

F. S. *Cette fois tu n'échapperas pas à ma question : pourquoi as-tu choisi cet extrait de film ?*

N. P. Les raisons sont multiples : c'est le premier film de Van der Keuken que j'ai vu. Et j'étais très bouleversé par ce film quand je l'ai découvert, comme beaucoup de gens. Van der Keuken est dans la galaxie du documentaire quelqu'un pour qui j'ai une immense admiration, c'est un cinéaste très prolifique qui n'a cessé de chercher du côté de la forme, justement.

Cette chose qu'il nous dit, à la toute fin et qui est très belle, un peu provocante : « Herman est une forme ; au revoir, adieu chouette petite forme ! » C'est quelque chose que je trouve très fort. Qui pose la question de l'après. Qu'est-ce qu'on fait quand on fait un documentaire ? On filme des gens dans leur quotidien ou sur leur lieu de travail, et puis un jour on s'en va, on les quitte et on va faire un autre film peut-être. Et puis on laisse derrière nous les personnes qu'on a filmées et qui vont retourner vers leurs vies de tous les jours. Et cette forme d'abandon ce n'est pas rien, c'est compliqué, ce sera d'ailleurs un peu le sujet de *Retour en Normandie*, qui passera tout à l'heure, j'en dirai peut-être un mot plus tard, qui est un film dont une des questions est celle-là, celle de l'après. Qu'est-ce qu'on laisse derrière soi quand on fait un film ? Et là, dans ce film, Van der Keuken le dit : « Voilà, on va faire un autre film, on va aller en Espagne. » Et la page se tourne, pour nous, en tout cas, elle se tourne. Et on sait que quand on participe au tournage d'un film, c'est quelque chose de très important qui peut orienter la vie, ce n'est pas anodin.

Voilà, les raisons sont multiples, je pourrais aussi évoquer la question de la langue dont j'ai parlé tout à l'heure : le cinéma comme un plaisir pour moi de découvrir des films dans des langues que je ne connaissais pas, qui sonnaient autrement que le français ou l'anglais. Cette langue, de ce pays si proche pourtant, qui est une langue très hermétique, très difficile à comprendre. Le néerlandais ou le flamand sont des langues difficiles, qui ont une âpreté. Et puis c'est la voix de Van der Keuken.

Et puis c'est aussi un film qui n'est pas du cinéma direct, on est dans une démarche qui est

infiniment plus construite, vous avez vu qu'il y a au milieu de cet extrait du film un plan sur cet homme qui a été assassiné. Donc le lien à l'actualité, le côté journal et puis en effet, Simone l'a très bien pointé, le lien, la relation avec ce garçon qui va s'emparer du micro et participer au film, lui-même. Au bout d'un certain temps d'ailleurs.

S. V. *En fait, ce qui m'a frappée aussi dans ce film, c'est ce que dit Johan Van der Keuken : « Herman est une forme ; au revoir, adieu chouette petite forme ! » C'est en même temps un acte de foi, c'est-à-dire que c'est sa vision cinématographique que tout est forme, d'abord forme. Ce qui ne l'empêchait pas d'être très attentif aux gens qu'il filmait, et en même temps de faire du cinéma. Il voulait avant tout faire du cinéma, assembler des formes, des signes. Et ça il l'a cherché toute sa vie. Et je trouve que, au fond, d'une manière différente, parce que chacun a son tempérament et sa manière, de manière différente, c'est ce que fait aussi Nicolas. Il fait du cinéma. Donc évidemment il filme le réel, mais avec ce réel et avec les formes qu'il trouve pour transcrire ce réel, il fait du cinéma. ; et il développe une fiction. Et la fiction est développée parce que justement il y a le choix, il y a la manière de filmer, de filmer les gens ; et aussi la manière, après au tournage, de construire une narration. Et tout cela vient de là et c'est exactement ça. Je ne suis pas du tout surprise qu'il ait choisi Johan Van der Keuken, parce que, d'abord, c'est un très très grand cinéaste, et en plus je trouve que Nicolas va dans le même sens dans son travail.*

N. P. Je peux dire, en tout cas, et ça nous ramène à cette question du sujet, à laquelle on reviendra sans doute plusieurs fois, que la question de la forme est largement aussi importante que la question du sujet, et je dirais même plus. Godard le dit autrement : « C'est la forme qui pense » ou « qui nous fait penser. » Et moi j'ai le sentiment que quand je commence à penser un projet, ce n'est pas tant le contenu que la forme qui est là dès le début, un désir de forme, un désir de travailler une forme. Je ferai plus tard un film qui, d'une certaine façon, fait un peu écho à l'extrait que l'on vient de voir, un film sur les sourds, *Le Pays des sourds*. Et ce qui va m'amener, on le développera peut-être, à faire ce film au sein du monde des sourds, c'est bien précisément que la manière de s'exprimer des sourds, la langue des signes, est quelque chose qui travaille le langage du cinéma, la grammaire du cinéma, qui la met à plat, qui l'anéantit, qui la pulvérise, qui la bouscule en tout cas. Ces jours-ci, j'ai lu ou relu des petites choses écrites par Van der Keuken, si vous avez envie de connaître mieux son œuvre, il y a un très très beau livre, édité aux *Cahiers du Cinéma*, un livre magnifique. C'était aussi un grand photographe, il y a donc beaucoup de photos, et voilà ce qu'il dit sur la forme : « Il est difficile de comprendre que dans un film, quelqu'un n'est que forme, qu'il ne peut vivre qu'en relation avec d'autres éléments du film. Nous avons uniquement ce qui se trouve sur l'écran. Mais en dehors du film, cette forme vit comme un être humain, une personne qui cherche, peut-être, une forme. » C'est bien cette ambiguïté-là. C'est pour cette raison que j'ai dit à propos d'*Herman Slobbe*, *L'Enfant aveugle 2* : « Tout dans un film est une forme. » Et je dis aussi : « A présent, nous allons tourner un autre film en Espagne, nous laissons tomber Herman, c'est un problème lié à un type de travail cinématographique, le fait de laisser tomber constamment les gens. C'est la grande différence avec le cinéma de fiction, peut-être, la seule différence de principe. Il n'y a pas l'acteur qui dépose son masque quand il rentre chez lui. »

F. S. *Tout à fait, mais justement pour essayer un tout petit peu de tisser les liens ou de continuer à les tisser, effectivement Herman Slobbe est un film absolument sidérant parce que, au fond, comme dans tout film intéressant, il ne questionne pas simplement ce qu'il filme, mais le cinéma. Parce que, pour moi, c'est un grand film sur le cinéma, tout simplement, rien que ça, qui va prendre la position la plus extrême qui est de filmer avec un aveugle. Quoi de plus obscène que de filmer un aveugle ? Puisqu'il ne vous voit pas et qu'il ne pourra pas voir les images que vous avez filmées. Et donc il part, vraiment, de ce point extrême, tout comme quand il dit, à la fin, que Herman est une forme, il ne fait que nommer l'obscénité du cinéma, en quelque sorte, dans ce qu'effectivement il*

transforme l'être humain en forme. Mais évidemment, s'il ne faisait que ça, ce serait insupportable. C'est-à-dire qu'il part de ça, et à partir de ça, effectivement il y a, comme disait Simone, « une immense humanité ». Et ce sont ces deux éléments que je rattacherai à ton cinéma.

Dans ton cinéma, par exemple le montage, on y reviendra, est quelque chose d'extrêmement affirmé, on l'a vu ce matin dans un extrait de Un animal, des animaux. On voit des animaux empaillés, on voit des gens pas empaillés qui discutent, mais qui s'empaillent, pour faire de mauvais jeux de mots. Et on revient aux animaux empaillés, ce qui fait que c'est comme si, effectivement, les animaux regardaient les gens. C'est un effet de montage, pour ceux qui ne connaissent pas, où a été pris un plan d'un acteur et ce plan a été, à plusieurs moments, inséré dans le film, à la suite de séquences différentes. Donc, un bébé, un repas, un mort et les gens, à la fin du film, disaient que cet acteur était absolument sidérant tellement il jouait bien ; en fait c'était toujours le même plan, et il exprimait toujours la même chose, ou il n'exprimait pas toujours la même chose. Mais les gens voyaient dans son expression quelque chose. Et, d'une certaine manière, c'est ça que tu mets au travail quand tu reviens sur ces animaux-là. Et il y a l'idée, en même temps, de signifier au spectateur qu'il y a une forme, qu'il y a fabrication, qu'il y a un geste cinématographique, que ce n'est pas simplement : « Je suis venu avec ma caméra, j'ai filmé les gens et voilà. » Ce n'est pas ça un documentaire, ce n'est pas ça un film. Un film, c'est effectivement quelque chose qui va à un moment construire quelque chose et pas simplement par le montage, d'ailleurs, parce que chez Van der Keuken, notamment mais dans tes films aussi, il y a un récit qui s'écrit au montage.

Mais dès le tournage déjà, on le voit dans ces films, on le voit dans les tiens, autrement. C'est par le choix du cadre, l'endroit où tu te mets pour filmer, qui est une affirmation, quand ils filment par exemple Herman de dos, pendant la course de voitures, ce n'est pas anodin de le filmer de dos, évidemment. Parce qu'en fait c'est un personnage qui tout au long du film va résister. C'est-à-dire, en gros, ce n'est pas à Van der Keuken qu'il tourne le dos, c'est à nous, en fait. Il nous dit : « Je n'ai pas besoin de vous. Vous, vous venez peut-être pour vous apitoyer sur un aveugle, mais moi je n'ai pas besoin de vous. J'ai mon monde, et si vous êtes gentils, je vous ferai entrer dedans, un petit peu. » Effectivement, son monde est riche, il l'a construit tout seul, mais il est dense. Et c'est ça qu'a très bien mis en scène Van der Keuken, c'est-à-dire cette histoire-là, où il y a à la fois de l'humain, c'est-à-dire « filmer l'autre », il faut que cet autre existe et, en même temps quelque chose qui s'élabore, qui se fabrique, au moment du tournage et ensuite par le montage, qui va donner lieu à cette forme. Et puis, cette cruauté, ce que vous évoquiez et ce qu'évoque Van der Keuken, dans son texte, quand il dit : « Oui, on laisse tomber les gens. » Effectivement, ça fait partie de la cruauté du geste cinématographique. Et voilà, elle est là, il la pose, il ne la dénie pas. Il la pose et ensuite il dit : « Voilà, plutôt que de faire comme si ça n'existait pas, comme dans la plupart des films, où on nous fait une petite fin, à la fin, pour nous expliquer que voilà, tout va aller bien après, ou même pour nous faire oublier que c'est la fin, pour nous faire oublier que le personnage après il va continuer... » Là, il y a quelque chose qui, au contraire, nous est renvoyé dans la figure, extrêmement violemment, à la fois dans celle du cinéaste et celle du spectateur. Donc c'est là que toutes les questions du cinéma sont posées.

Mais alors, pour revenir, un petit peu à ton travail, je voudrais qu'on parle de ces débuts qui sont là aussi singuliers. Je parlais de la singularité de ton arrivée au cinéma, le travail que tu as fait avec René Allio, que tu évoquais tout à l'heure. Et le premier film que tu réalises, tu le co-réalises, ce qui est là aussi une démarche loin d'être évidente. Faire un film à deux, ce n'est pas simple. Et c'est un film qui formellement est très singulier, très affirmé, très dans ces partis pris qui à l'époque prennent le contre-pied de tout un pan du cinéma documentaire, un cinéma qui se dit politique, qu'on pourrait dire plus militant, puisque vous allez filmer des patrons, des grands patrons français. Et puis, vous allez leur laisser, non seulement, le temps de parler pendant que vous allez les filmer, vous allez les filmer avec un cadre très composé, une mise en scène que eux-mêmes ont choisie, je crois. Et puis, ensuite, vous leur montrez les rushs et vous les refilmez ensuite.

Donc on est là dans une démarche où ils sont associés au processus. Il n'y a pas l'idée : « je vais aller le filmer, je vais le piéger » ou alors « je vais lui poser la petite question ». Non, puisqu'il n'y a pas de questions, ce sont eux qui parlent. Et c'est ensuite, par la durée même de ces plans, ce qu'ils racontent et par l'effet de montage que quelque chose va finir par se dire. Et se dire d'une manière qui est visiblement plus compliquée que ce qu'ils pensaient dire, eux, puisque, tu nous en parleras peut-être tout à l'heure, certains, ensuite, sont intervenus pour empêcher qu'une des versions, la version télévision du film, soit montrée. Je pense donc que le cheminement de ce film-là pose des questions : le choix du sujet, comment l'aborder, comment à un moment aller au-delà de ce qu'on s'attend à y trouver. Et donc à un moment se perdre, peut-être aussi pour vous. Accepter de se perdre pour retrouver quelque chose après.

N. P. Alors, tu as dit beaucoup de choses et je ne vais pas rebondir sur tout ce que tu as dit. Mais peut-être sur le fait que je l'ai co-réalisé avec Gérard Mordillat, qui était assistant, comme moi, sur le film d'Allio, *Moi Pierre Rivière* ; c'est donc une rencontre avec lui. Et c'est à ce moment qu'on va fonder notre premier complot et décider de faire un film parmi les très grands patrons. Avec cette idée que ce sera un film sur la parole. Et qui aurait pu nous conduire tout droit vers une émission de radio, par exemple. On aurait pu faire trois heures de radio, pour France Culture. Et on décide de faire un film sur la parole parce qu'il y a cette idée que parler c'est aussi l'émanation de... ce sont des corps qui parlent. La parole c'est quelque chose qui peut être gestuel, visible, ce sont des visages, c'est une façon de bouger, c'est tout ça. L'idée étant de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas ; en effet, dans ces années post-68, on est en 77, à ce moment on est encore dans le sillage de mai 68, c'est-à-dire un moment du cinéma documentaire où il y a tout un pan du cinéma militant qui consiste la plupart du temps à filmer pour donner la parole à ceux qui ne l'ont pas. On fait des films sur les prisonniers, sur les ouvriers en lutte, sur les paysans en lutte, sur les femmes en lutte. Et donc, bien des films, la plupart des films militants de cette période, visent à donner une parole à ceux qui ne l'ont jamais.

Nous, en effet, nous prenons le contre-pied et décidons d'aller filmer les patrons, les plus grands, les plus importants, ceux qui incarnent vraiment le pouvoir économique, dans la France des années 70. On s'achète chacun un petit costume, une chemise, une petite cravate. On a vingt-cinq, vingt-six ans, et on essaie d'obtenir des rendez-vous avec tous ces gens-là. Et on les obtient, on les obtient ! Ça met bien souvent du temps, il faut quelquefois trois mois, quatre mois de démarches pour franchir, remonter la hiérarchie, passer d'une secrétaire à une secrétaire de direction, etc. On finit par rencontrer les patrons en question et les convaincre d'être filmés. Il faut savoir aussi, pour camper un peu les choses, qu'on est en 77 et que, à l'époque, les patrons étaient des gens qu'on ne voyait pas dans les médias. Juste après ils vont commencer à se répandre et à venir sur les plateaux de télévision, avec la période Bernard Tapie, etc. Mais en 77, le patronat en France, c'est encore un pouvoir, je dirais, « occulte », c'est le pouvoir suprême, parce que les ministres passent mais eux ils restent, ils incarnent la puissance économique de ce pays. Mais ce sont des gens qui parlent très rarement en public. Vous avez aujourd'hui, dans cette ville, Michelin, enfin la dynastie Michelin, ce sont des gens qui ne parlent pas, qu'on ne voit pas dans les médias. À l'époque, ils étaient tous sur cette position-là, mais finalement ils vont accepter, parce qu'on n'est pas des journalistes, on ne cherche pas à leur apporter la contradiction, mais plutôt, je dirais, à faire le vide devant eux, à les laisser parler le plus longuement possible pour qu'ils puissent développer leur pensée. Le projet du film étant de mettre à nu le discours patronal, de donner à entendre et voir au spectateur quelle est la vision du monde des gens qui détiennent le pouvoir économique. Quelle est au fond la vision du monde, la philosophie de ces gens-là ? Volonté d'échapper aux clichés en circulation à l'époque, notamment chez les syndicats, qui consistent à, j'allais dire « ringardiser » mais ce n'est pas le mot, le patronat pour les besoins de la démonstration, en tout cas les camper comme des patrons XIXe siècle, alors que le patronat est en train de changer. Ce sont des gens, bien souvent, qui sont patrons, non plus par héritage, ce sont des grands commis de l'État, des gens qui ont fait des études et des

études, et qui sont mis là par le gouvernement pour leurs qualités de managers, pour leurs compétences, donc ils sont là, légitimés par leurs compétences bien d'avantage que par l'héritage. Et donc voilà ce profil, ce paysage d'un patronat moderne, moderniste, qui a une vision du monde et une vision du futur.

F. S. *Alors je voudrais poser une question et avant ça préciser à Didier qu'on va voir un extrait de La Voix de son maître, chapitre 5, à trente minutes. Donc tu disais que c'était dans le prolongement de mai 68 et que ça allait à l'encontre, effectivement, de toute une certaine approche. Mais en revanche je trouve que ça résonne assez bien avec un courant de pensée aussi post-soixante-huitard, qu'on va trouver chez des linguistes et des philosophes, comme Roland Barthes, ou Foucault ; où on va appréhender un sujet, non plus avec une sorte d'a priori idéologique, par exemple Foucault et la folie, la manière dont il aborde la question de la folie, mais en essayant de comprendre la structure. Et simplement en décrivant la structure, quelque chose va apparaître, quelque chose va se révéler, de soi. Et il me semble que dans La Voix de son maître, c'est la structure du langage, mais on pourrait dire aussi la structure de la posture, de la gestuelle, du choix du décor. Il y a quelque chose, là, dans cette structure, qui va, et c'est pour ça que la durée est importante. Il faut que vous sachiez que le film dure 100 minutes, et que chaque entretien dure un certain temps, je n'ai pas la durée exacte de chaque entretien. Et effectivement, dans cette durée du discours et de la représentation quelque chose va se révéler, et ensuite, évidemment, par écho, par effet de montage, un discours, un autre discours et des contrepoints qu'on verra après. Et là je pense qu'il y a quelque chose qui a à voir avec ça, dans cette manière de faire du cinéma, qu'on va retrouver d'une autre manière chez un cinéaste comme Depardon. C'est-à-dire, il ne s'agit plus d'avoir un point de vue a priori sur un sujet, ce qui va amener, notamment comme tu l'évoquais, du côté des victimes, par exemple, ou de ceux qui en souffrent, mais de dire : « Non, on va filmer, et quelque chose, si on filme d'une certaine manière, va se révéler. » Ça c'est quelque chose en plus d'assez français, je dirais, du documentaire français. C'est pour ça que je faisais le lien aussi avec des penseurs français comme Roland Barthes ou Foucault. Roland Barthes plus sur le langage, lui, mais il est beaucoup question de langage dans ce film, de paroles, mais aussi de langage.*

N. P. Foucault d'ailleurs écrira un petit texte sur *La Voix de son maître*

F. S. *Donc ça confirme mon hypothèse, je ne le connaissais pas.*

Projection d'un extrait de *La Voix de son maître*.

F. S. *Peut-être avez-vous des questions, des réactions, par rapport à cette approche dont on n'a vu, évidemment qu'un très court extrait, qui ne donne qu'une idée très fragmentaire du film dans sa globalité, mais qui produit du sens, déjà...*

N. P. Les interventions sont très longues. Habituellement, quand on fait parler ces gens, c'est souvent dans une démarche journalistique qui consiste à les pousser dans leurs retranchements ou à les interrompre pour leur opposer un point de vue. Nous avons clairement choisi de ne pas faire ce film dans une dimension polémique. Ce qui n'empêche pas une démarche politique au sens premier, au sens fort, essayer de donner à entendre au spectateur : « C'est ce discours-là. », le spectateur étant libre ensuite d'en faire ce qu'il veut ; exercer l'oreille critique du spectateur. Alors, ce qui va se produire avec ce film, puisqu'il y a une douzaine de grands patrons qui parlent, qui reviennent, qui élaborent une chose : le commandement, la hiérarchie, la légitimité du pouvoir, le rôle des syndicats, le rôle des grèves, l'auto-gestion, etc. Ce qui se dessine progressivement, ce qui se joue progressivement, c'est la mise à nu du pouvoir dans sa plus grande vanité. Frédéric l'a évoqué tout à l'heure, la version télévisuelle de ce film sera censurée, elle n'est jamais passée à la télévision. Elle

devait passer sur Antenne 2 -France 2 aujourd'hui- à raison de trois épisodes d'une heure ; et quelques jours à la veille de la diffusion, l'un des patrons va téléphoner au cabinet du Premier ministre et les émissions seront, du jour au lendemain, censurées, déprogrammées, et plus rien n'y fera. Même l'arrivée au pouvoir de la gauche en 81, et malgré une direction de chaîne renouvelée, très favorable à cette idée-là, ça ne passera jamais. Ça n'est jamais passé. Le film a été censuré par la droite, interdit par la gauche après, bref ce film n'est jamais passé.

On a souvent comparé notre démarche à celle de certains peintres qu'on appelle les peintres de cour, comme Vélasquez ou Goya, des gens qui ont peint des princes, des rois, des papes, des puissants et qui s'attachaient, comme on l'a fait, nous, à laisser au modèle le choix du lieu, le choix du costume d'apparat dans lequel il voulait être représenté ; de sorte que le portrait du puissant qui est peint est une sorte d'autoportrait : il choisit d'apparaître avec deux lévriers ici, des tissus, des drapés, des draperies, etc., dans telle ou telle pose. Il se décrit lui-même, et souvent, quand on regarde ces peintures de Vélasquez, Goya ou de ces peintres de cour, on a une double dimension : à la fois le peintre s'est attaché à rendre scrupuleusement l'image que le modèle voulait donner de lui et en même temps il y a quelque chose qui est presque de nature à se retourner contre le modèle et contre son image. Parce qu'on y voit de la suffisance, la puissance. Et c'est cela qui s'est passé avec le film : un des patrons a compris que cette accumulation de discours patronal allait ou pouvait se retourner contre eux et contre leurs propres images. Un peu comme ce qui est arrivé à Depardon pour le film qu'il a tourné avec Giscard sur la campagne de 74.

F. S. *Oui, il faut juste préciser que Depardon avait fait un documentaire, qui est sorti il y a peu de temps, Partie de Campagne. Il avait accompagné la campagne de Giscard avant son élection à la présidence de la République en 74, et Giscard l'avait laissé faire. Quand il a vu le résultat, Giscard a compris immédiatement que cela donnait de lui une image qu'il ne voulait pas donner. Et la grande erreur de Depardon, a été, à l'époque, de laisser Giscard entrer en co-production dans le film, ce qui fait qu'ensuite, il a pu empêcher, durant trente ans, que ce film soit vu. Sauf de manière un peu marginale. Donc, effectivement, c'est toute cette question que pose ce film. Et je dirais à une époque où les patrons étaient des gens qu'on ne voyait pas dans les médias, c'était intéressant que tu soulignes ça, puisque, effectivement, aujourd'hui les patrons ont intégré l'idée qu'ils doivent apparaître et passer dans les médias. Et ils prennent des cours pour ça, où on leur explique comment se présenter, comment s'exprimer, comment ne pas être coupé dans les extraits, etc. Mais il y a encore une certaine innocence, d'une certaine manière : cet homme, qui regarde ses ongles, d'un air un petit peu hautain, il y a quelque chose qu'il ne mesure absolument pas dans ce que ça révèle de lui, et qui après a été totalement repris. Tu citais Bernard Tapie ; Bernard Tapie, c'est effectivement le patron qui a immédiatement pris en compte sa tchatche, son aura, sa capacité à se mettre en scène. Et donc qui a totalement joué là-dessus, comme un instrument de pouvoir. Alors que dans cette génération ou du moins chez ces patrons-là, il n'y a pas cette dimension. Même chez Lévi, on voit bien le côté un peu raide, technocrate, pas très bien dans sa peau, même si ce qu'il dit est intéressant, d'ailleurs. Mais il y a quelque chose au niveau du corps, de la mise en scène du corps qui n'est pas encore maîtrisé. Et le film le saisit, l'attrape.*

N. P. C'est-à-dire qu'on est un petit peu avant l'irruption du cynisme : la génération Tapie, c'est l'irruption du cynisme dans le monde de l'entreprise. Aujourd'hui, le cynisme est à son paroxysme, avec les parachutes dorés. À l'époque, sur quarante heures de rushs, pas une fois le mot profit n'a été prononcé. En 77-78, un très grand patron n'ose pas prononcer le terme profit. D'abord les syndicats à cette époque sont très puissants, beaucoup plus qu'aujourd'hui. Et il y a une culpabilité, peut-être judéo-chrétienne, autour de cette question de profit, on fait des circonlocutions pour dire les choses. C'est très frappant quand on visionne l'ensemble du film.

Peut-être une dernière chose avant de passer à la suite, je voudrais dire ce que j'ai appris en tournant ce film, sur le montage, sur le sens. Sur le montage, on avait quarante heures de film, et

donc, avant d'aller dans une salle de montage et de commencer à visionner, on a décidé de travailler sur papier. On a retranscrit les quarante heures d'entretiens et avec Mordillat on a pris des ciseaux et de la colle et on a fait -on n'avait pas d'ordinateur, ça aurait été beaucoup plus vite !- une sorte de montage sur papier, en nous basant sur ce qui nous semblait être une sorte de continuité logique. On est arrivés à quelque chose dont on s'est dit : « Voilà, c'est cohérent, c'est très bien. » Et ensuite on est entrés dans une salle de montage et on a essayé de conformer le montage des images à notre montage sur papier. Ça ne marchait pas, ça ne marchait pas du tout : on avait oublié l'essentiel, à savoir que le montage ce n'est pas seulement du sens, mais c'est tout autant de la musique, la musique des mots, les intonations, la façon de parler, le rythme de la parole, les timbres de voix, les gestes, les physiques, c'est tout ça qui compte et qui fait que quelque chose va pouvoir se construire dans la fluidité et pas seulement le sens. Et pour moi ça a été une révélation, une leçon, j'ai appris ça d'une façon très très nette à ce moment-là.

S. V. *Je voulais te poser une première question, parce que ce film pose la question de l'engagement. Ce n'est pas vraiment un film militant, mais c'est quand même un film très politique, de réflexion politique. Et là, tu donnes la parole aux gens et plus tard, dans l'exercice de ton métier, tu as rarement donné la parole aux gens. Ou alors tu les filmes en action, dans une activité, mais tu n'as pratiquement plus jamais fait un film sur la parole. Et deuxième question, comment a évolué ton engagement vis-à-vis du documentaire ? Faire un film, c'est politique, tout le monde le sait. Mais il y a des nuances dans l'engagement des cinéastes et je voudrais que tu nous parles de ça.*

N. P. Alors, ce n'est pas tout à fait vrai parce que, par exemple, *Le Pays des sourds* est un film dans lequel tous mes personnages, j'allais dire nous « parlent », entre guillemets, ils nous parlent en langue des signes mais ils nous parlent, ils nous racontent des choses. Des choses de leurs vies, des difficultés qu'ils rencontrent, de l'exclusion dont ils sont les victimes, parce qu'on les prend souvent, comme ils parlent mal oralement, pour des crétins, etc. Et dans *La moindre des choses*, il y a des petites conversations, ce ne sont pas des interviews, mais des petites conversations entre eux et moi. Et on entend d'ailleurs quelquefois ma voix, parce qu'on se parle. Mais pour prendre ta question, disons que je vais par la suite filmer des gens pour qui j'ai plus d'empathie. Je crois qu'il y a une forme de rupture, puisque je vais aller vers des gens pour qui j'ai plus d'empathie, et en même temps une forme de continuité, parce que je crois que tous mes films, ou presque, tournent autour du langage, autour de ces questions du langage. *Le Pays des sourds* et la langue de signes, *La moindre des choses* et la parole des gens qui sont à la clinique psychiatrique de La Borde, une parole quelquefois désarticulée ou absente ou très lunaire, ou très difficile. C'est encore le cas, bien sûr, avec *Être et avoir* et l'apprentissage de la lecture, l'écriture, etc. C'est encore le cas dans *Retour en Normandie*, puisqu'on va rencontrer une femme aphasique, une autre qui a de grandes difficultés de langage à la suite d'une maladie dégénérative, la parole de Pierre Rivière, le meurtrier. Bref tous mes films tournent autour langage, d'une façon sans doute un tout petit peu inconsciente.

S. V. *Oui mais en situation, c'est très différent ; ce n'est pas sur le principe d'un interview, de questionnements, c'est toujours en situation.*

N. P. Oui.

S. V. *Et j'ai l'impression que tu donnes autant la parole au corps qu'à la voix, à tous ces gens-là, tu vois ce que je veux dire ?*

N. P. Oui, bien sûr !

S. V. *Ce n'est pas particulièrement leur discours qui t'intéresse, c'est ce qu'ils sont et ce qu'ils*

font. Par rapport à la fameuse phrase de René Allio, qu'il faut laisser une trace de ceux qui n'ont pas la parole, justement, c'est pour ça que je te posais la question.

N. P. Oui, oui, oui. C'est vrai que *La Voix de son maître*, c'est un film sur le discours. Pas sur les patrons, mais sur le discours patronal, la manière dont le patronat se parle, se raconte...

S. V. *Se légitime*

N. P. Se légitime, oui.

F. S. *Moi j'aimerais bien pour avancer un peu, qu'on aborde...*

N. P. Parce qu'il y a encore du chemin !

F. S. *Voilà, il y a du chemin à faire pour grimper en haut. Alors, on ne va pas montrer les films de montagne, parce que Nicolas Philibert a réalisé plusieurs films de montagne, notamment avec Christophe Profit, mais...*

N. P. Non, mais j'aimerais en dire quelque chose

F. S. *J'en étais sûr ! Mais pendant ce temps-là, je fais une discrète allusion à Didier : si vous voulez bien caler le DVD de La moindre des choses, si tu en es d'accord, chapitre 6 et 7, début du chapitre 6.*

N. P. Alors, pour rester dans une petite chronologie, j'ai quand même envie de dire que, après ce premier film, ce coup d'essai, on va dire ça comme ça, et cette censure qui va frapper la version télé de trois heures, je vais passer à peu près cinq ou six ans sans faire de films. Je vais écrire des projets, un projet de fiction qui n'aboutira pas, un livre ; je serai, et ce sera la seule fois de ma vie, producteur d'un film. Je vais faire beaucoup de choses, mais aucun de mes projets ne va aboutir et ce seront des années assez difficiles, mais qui n'ont engendré aucune aigreur. Voilà, au fond ayant grandi en cinéma avec Allio, j'ai vu quelqu'un qui a dû toute sa vie faire comme si c'était le premier film, parce qu'il n'a jamais eu de..., mis à part son premier film, tous les autres ont été des échecs. Et c'est quelqu'un que j'ai vu, film après film, se battre pour travailler, pour avancer, et au fond, si j'ai retenu une chose de René Allio, c'est que la liberté artistique n'est jamais donnée pour toujours et qu'il faut perpétuellement la conquérir et reconquérir. Et j'ai grandi à l'aune de cet exemple-là. Et puis, voilà, j'ai passé cinq-six ans sans arriver à faire un deuxième film.

Et voilà qu'un jour, je le dis avec d'autant plus de plaisir qu'il est là, il est là-haut, Laurent, Laurent Chevallier est venu sonner à ma porte ; Laurent avait fait, déjà, beaucoup de films, lui, d'aventures, de montagne, d'expéditions, etc. Et il avait été sollicité par Christophe Profit, un alpiniste, pour faire un film dans une face ouest de mille mètres de haut, imaginez trois tours Eiffel empilées, pour vous donner une idée de la hauteur de cette paroi. Il s'agissait de filmer l'exploit d'un jeune alpiniste extraordinairement rapide et brillant, qui allait grimper sans corde sur cette immense face. Et Laurent avait auparavant accepté ce projet, mais voilà qu'un projet personnel, le portrait d'un sherpa au Pakistan, allait, tout d'un coup, pouvoir se faire. Et donc Laurent est venu me voir et m'a dit : « On m'a proposé quelque chose, je ne vais pas pouvoir le faire parce que j'ai un projet personnel. Est-ce que tu serais partant pour me remplacer ? Je viendrai faire l'image le moment venu, mais je n'ai pas le temps de préparer le film, etc. Tu vas être le réalisateur et je serai l'opérateur. » Trois nuits blanches plus tard, parce que j'avais une trouille terrible à l'idée de me propulser sur cette paroi vertigineuse, et quelques discussions avec Laurent, j'ai accepté de faire ce film qui s'appelle *Christophe*. Ce film de montagne, qui n'est pas un film aussi personnel que ceux

que je ferai après, qui était un peu une commande venant de l'alpiniste, mais que dire ? En un mot, après six années sans tourner, j'allais dire : « J'étais prêt à faire n'importe quoi ». Pas tout à fait, je n'étais pas prêt à perdre mon âme. Mais j'étais prêt à franchir les plus hautes montagnes pour reconquérir le droit de faire du cinéma. Je dois ça à Laurent, et ça tombe bien que tu sois là Laurent, parce que je ne te l'ai jamais dit comme ça, voilà, c'est dit, merci.

[applaudissements]

F. S. *Justement, tu évoquais la notion de commande ; alors il y a quelque chose dans cette toute nouvelle phase de ton travail qui va s'articuler, me semble-t-il, autour de trois mots : la rencontre, la commande et le désir. C'est-à-dire, soit des commandes officielles mais que tu vas détourner, comme tu l'expliquais ce matin à propos de La Ville Louvre. On te dit de filmer une journée, et toi tu t'incrustes et puis finalement tu vas voir le directeur du Louvre et tu lui dis : « On a commencé à faire un film, et si on continuait ? » En gros, c'est ça. Soit des commandes, on pourrait dire officielles, des demandes suscitées, c'est le cas de ce tournage que tu as fait à la clinique de La Borde, où des gens qui y travaillaient, que tu connaissais, t'ont suggéré de faire un film. Idée, d'ailleurs, à laquelle tu as résisté un certain temps. Et puis finalement tu as rencontré Jean Oury, le médecin chef, le psychiatre en chef de cette clinique, qui a une pratique psychiatrique singulière. Et finalement, ça te décide à te lancer dans ce projet. Donc on va regarder l'extrait, et après ça va nous permettre d'aborder cette affaire de commande, de rencontre, qui est fondamentale, je crois, dans ton travail, et de désir. Et puis, si vous en êtes d'accord, d'aborder la question du montage, de la construction qui rejoindra la remarque de tout à l'heure. Comment au fond se structure un récit. Commençons par les images.*

Projection d'un extrait de *La Moindre des choses*

F. S. *Voilà, je pense que c'est un des films que je préfère parmi les films que tu as réalisés, donc le moins long. On parlait tout à l'heure, de l'histoire de la commande et du désir, on parlait aussi de la question du sujet, c'est-à-dire filmer une institution, ou filmer des fous, ou filmer une thérapie. On le voit très bien, même dans un extrait, il y a quelque chose qui va bien au-delà et qui passe par des choix de mise en scène, des choix de filmer. Avant ça, ou à côté de ça, il y a aussi une autre question dont j'aimerais bien que tu nous parles, c'est la question qui était dans L'enfant aveugle, et qui se rejoue là. Filmer des fous, comme ils se caractérisent eux-mêmes à La Borde, c'est un terme qu'ils reconnaissent en ce que leur état de conscience est problématique. À quel moment donc on s'autorise ou on ne s'autorise pas ? Pas simplement d'ailleurs par rapport au patient, mais dans la relation. Par exemple, il y a un moment, dans la séquence de coupe de barbe, où il y a une coupe, pas aux ciseaux mais au montage. Et c'est un moment où quelque chose se tend un peu, et dans un des entretiens tu expliquais qu'il y a des moments où tu ne t'autorises plus à filmer. Est-ce-que tu pourrais parler un peu de ça justement ? Je te pose peut-être un peu trop de questions en même temps !*

N. P. *J'ai longtemps, longtemps résisté à cette idée, parce que j'avais de très profonds scrupules. Il est question de la même chose. J'avais de très profonds scrupules à l'idée de faire un film dans un lieu où les gens qui sont là, au fond, viennent pour qu'on leur foute la paix. On les y envoie, ou on les y accepte, ils sont là en tout cas pour qu'on leur foute la paix, parce que ça ne va pas. Et la souffrance n'est pas un spectacle. Et donc j'ai résisté longtemps. Mais les amis, qui sont des gens qui ont travaillé là et qui connaissent bien cet endroit, ont insisté. Ils ont insisté pendant des mois. Et pendant des mois je me suis dérobé. Je me disais : « Non, je ne veux pas, j'ai des scrupules, j'ai des réserves, des réticences profondes. C'est un lieu de souffrance. Qu'est-ce que ça veut dire d'aller braquer sa caméra sur des gens qui ne vont pas bien, quoi ? » Jusqu'au jour où ils ont insisté tant et*

tant que j'ai fini par y aller, pour voir, un week-end.

On a prévenu le directeur de mon arrivée, il a tenu à me recevoir, et en gros il m'a dit : « Alors vous venez faire un film ici ? -Non, non, non, je n'en sais rien. C'est beaucoup trop tôt ! » Et le voilà qui commence à m'expliquer un peu les fondements sur lesquels repose cet endroit, un lieu assez singulier dans le paysage de la psychiatrie en France. C'est un lieu très particulier. Mais au bout de deux phrases, je l'arrête et je lui dis : « Monsieur, ne m'expliquez rien, je ne veux rien savoir. » Et peut-être je reviendrai un peu là-dessus. D'ailleurs on parlait ensemble hier avec Simone d'un autre cinéaste qui affirme souvent, comme je le fais moi, ne pas vouloir préparer. Et Simone disait : « Mais est-ce que ce n'est pas au fond de la coquetterie de dire " je ne prépare pas mes films" ? » Alors, je vais vous expliquer : j'ai dit à Jean Oury « Je ne veux rien savoir, parce que je préfère »... et je dis souvent même, je le formule comme ça : « Moins j'en sais, mieux je me porte quand je commence un film ». Autrement dit, je ne me documente pas, ça peut arriver dans certains cas précis, mais la plupart du temps je ne cherche pas à me documenter, à engranger des connaissances livresques, quelles qu'elles soient, qu'il s'agira ensuite de reproduire dans le film.

L'exemple du *Pays des sourds*, avant de faire *Le Pays des sourds*, j'aurais pu aller voir les médecins, les psychologues spécialisés, les travailleurs sociaux, tous ceux qui ont un savoir sur le monde des sourds et qui m'auraient instruit. Mais je pense que si j'avais engrangé ces connaissances, je serais allé à la rencontre des sourds, d'une certaine manière pour vérifier le bien fondé de ce que j'aurais pu apprendre au préalable. Et ce n'est pas comme ça que j'aime fonctionner, je préfère aller voir les sourds, dans ce cas précis, et apprendre des choses directement par leur...

F. S. *En ayant quand même, excuse-moi de t'interrompre, en ayant quand même pris soin de t'initier au B.A.BA, je ne sais pas si ça se dit, de la langue des signes, ce qui n'est pas la même chose...*

N. P. Non, enfin, disons, non, non, non, le désir de faire le film..., au moment où je décide de faire le film, je vais en effet m'inscrire à un cours de langue des signes pour m'initier à cette langue. Oui, ce n'est pas du tout la même chose et je refuse l'apport ou l'aide d'un interprète. Parce que si vous allez voir des sourds avec un interprète, c'est l'interprète qui va s'adresser aux sourds et le sourd lit avec ses yeux, en regardant les yeux de l'interprète, en communiquant avec son regard, il ne vous regardera jamais, il regardera l'interprète par qui vous passez. Donc j'ai décidé qu'il n'était pas question d'aller chez eux avec un interprète, mais qu'il valait mieux que j'apprenne les rudiments de cette langue. Et c'est d'ailleurs la raison qui a fait que tous ces gens m'ont ouvert leurs portes : je faisais l'effort d'apprendre leur langage pour aller vers eux et ils m'ont accueilli.

Bref, retour à la clinique de La Borde : « Monsieur, ne m'expliquez rien, je ne veux rien savoir. » Donc le voilà un peu dérouté, mais il en a vu d'autres ! Et on parle, on sort se promener, on va se balader, on croise des gens, il me présente, on parle, de tout et de rien, de choses un peu insignifiantes, comme ça. Deux heures plus tard, c'est le moment pour moi de prendre congé et il me dit : « Écoutez, j'ai bien compris. C'est trop tôt, vous ne savez pas encore si vous allez venir faire un film ici. Mais je tiens à vous dire une chose : ici, il n'y a rien à voir. Alors le jour où vous aurez envie de faire un film sur de l'invisible, vous serez le bienvenu ! » Et bien sûr, quand on dit ça à un cinéaste, c'est le meilleur moyen de l'attirer !

[Rires dans la salle]

N. P. Je suis rentré à Paris avec cette phrase qui me trottait dans la tête. J'y suis retourné un mois après, pour montrer *Le Pays des sourds* à ceux qui avaient envie de le voir et me faire un peu connaître. Et pendant des semaines et des semaines, j'ai continué à hésiter un peu avant de me décider. Je me suis décidé très tardivement, quand j'ai appris que dans cet endroit..., je pense que je réponds un peu à ta question... Qu'est-ce qui m'a décidé ? D'abord cette phrase qui me trottait dans

la tête, d'autre part les quelques-uns avec qui j'ai parlé à ce moment-là et qui m'ont dit : « Vous avez des scrupules ? Vous avez des réticences ? Mais écoutez, on va vous aider. On est fous, mais on n'est pas idiots. On va vous aider, on va vous accompagner, on va vous guider. Vous avez peur de nous instrumentaliser ? On ne se laissera pas faire. On va vous accompagner. » Donc au fond, ils m'ont encouragé à me confronter à ma peur, à mes scrupules. Voilà, à me confronter à toutes les réserves que je pouvais avoir. Ils m'ont autorisé à ça, mais il a fallu un déclic : ce déclic, c'est quand j'ai appris que tous les étés dans cet endroit, on montait un spectacle de théâtre et que donc des gens, des soignants, des soignés, les deux se réunissaient pour offrir quelque chose au regard des autres. Alors j'ai pensé que peut-être une caméra pouvait être là, parmi eux, et donc j'ai décidé. Les séquences que vous avez vues ne ramènent pas au théâtre, mais la colonne vertébrale de ce film, pour ceux qui ne l'ont pas vu, c'est quand même la création, au fil des semaines d'un spectacle de théâtre.

Alors, par rapport à la question que tu poses, celle de : « Jusqu'où peut-on aller ? Quelles sont les limites ? À quel moment on décide de poser la caméra ? » j'ai envie de dire que faisant ce film, j'ai filmé ce qu'on m'a donné à voir, ce qu'on m'a proposé, ce qu'on m'a offert... Je n'ai jamais forcé la moindre porte en disant : « Est-ce que je pourrais vous filmer quand vous n'êtes pas bien ? En crise ? » On me l'a reproché, certains ont dit : « C'est un film sur la psychiatrie, on ne voit pas de gens pousser des cris, des hurlements, il n'y a pas de scènes comme ça. » Et en effet je n'ai pas été forcer des portes pour montrer le spectacle de la folie. S'il y a du spectacle dans le film, c'est parce qu'il y a un spectacle de théâtre qui prend le relais. Et comme c'est une pièce, j'allais dire très folle, très très folle, c'est une pièce de Gombrowicz complètement délirante, c'est tout d'un coup cette pièce, les paroles de Gombrowicz qui prennent le relais de la folie. Et puis vous avez vu aussi à travers ces extraits qu'une des choses qui caractérise cet endroit c'est qu'on ne porte pas d'uniforme. Il n'y a pas de signes distinctifs, pas de blouses, les soignants n'ont pas de blouses blanches, les malades n'ont pas d'uniformes. Et chacun participe à la vie de la collectivité de sorte que quand vous êtes au bureau administratif vous pouvez tout à fait voir quelqu'un derrière un ordinateur et ne pas savoir si c'est un malade ou pas. Et je peux vous dire que douze ans après, je ne sais toujours pas pour certains s'ils sont malades ou soignants. Et peut-être ils sont les deux en même temps.

Alors, qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce que ce film, petit à petit opère ? Parce qu'on ne distingue pas les gens, le film ne désigne pas les gens par une étiquette, fou, psychotique, médecin, etc., petit à petit cette question-là taraude les spectateurs ; au début, tout le monde se dit : « Mais celui-là, il est de quel côté ? Est-ce que c'est quelqu'un de l'équipe un peu exubérant, ou est-ce que c'est un malade ? ». Petit à petit cette question devient tout à fait secondaire, parce que derrière les clichés, derrière les étiquettes, ce sont des gens qui apparaissent, des êtres humains comme vous et moi. Ou peut-être un peu plus fragiles ou en souffrance. Mais voilà, le film opère cette chose-là.

Je réponds à ta question de plusieurs façons, et si tu veux bien, encore un élément sur la méthode, sur l'approche. Et sur cette question d'autorisation. Je me souviens avoir rencontré un type trois semaines avant le tournage, un opérateur, qui m'avait dit : « Ah, tu vas faire un film dans une clinique psychiatrique, fais leur signer un papier, comme ça tu seras à l'abri, tu pourras faire ce que tu veux. » Eh bien non, on ne fait pas ce qu'on veut, parce qu'on filme des gens qui ne sont pas des acteurs, et on filme des gens qui vont continuer à vivre avec l'image d'eux qu'on a figée dans le film. Ils ne portent pas le masque d'un acteur. Les enfants d'*Être et avoir* vont grandir avec les images du film, les patients de La Borde vont continuer à vivre avec ces moments qui sont captés par le film. Donc on a entre les mains un matériau humain. On travaille avec des images qui ne sont pas tout à fait les mêmes que dans un film de fiction. Quand on est arrivés, j'ai clairement expliqué aux uns et aux autres que chacun pourrait choisir, librement, d'apparaître ou pas dans le film et qu'il leur suffisait, s'ils pouvaient le dire, de me le dire ou de me le faire comprendre ; quelles que soient leurs raisons, leurs raisons ne me regardaient pas. Mais chacun devait pouvoir accepter, ou pas, la caméra. Cette précaution étant prise, j'étais finalement un peu surpris au début, de voir que seulement trois personnes, deux soignants et une patiente, ont clairement dit au début : « Je ne veux

pas être filmé ». Et puis, il y en a deux qui ont dit : « Je veux être filmé, je veux être filmé. » Il y en a un qui a dit : « Ça fait vingt ans que j'attends la caméra. »

[rires dans la salle]

N. P. L'immense majorité des autres, c'est-à-dire cent-quatre-vingt-dix personnes sur deux cents qui vivent ou travaillent là, de manière extrêmement légitime, attendaient ce qui allait se passer avec ce film. Qui on était, comment on travaillait, avant de se prononcer, avant de dire : « J'y vais, j'y vais pas. J'accepte ou non ». Et c'est la relation que nous avons tissée, jour après jour qui a construit quelque chose, et qui a fait que certaines séquences ont pu se tourner dans cet endroit, au fil des jours, dans une grande fragilité, en même temps, parce qu'on ne connaissait pas le passé des gens, des uns et des autres. On ne savait pas si filmer quelqu'un n'allait pas réveiller tout d'un coup un délire ou provoquer quelque chose. Et c'est comme ça qu'on a procédé, au quotidien.

F. S. *Alors, oui, je pensais en t'écoutant, à deux choses qui traversent tous ces films dont on parle, oui allez-y, allez-y !*

Public *Je voulais juste dire, je trouve ce film superbe, plein d'humanité. Je trouve votre regard plein d'humanité. Juste un petit bémol sur ce que vous venez de dire, sur la différence entre ceux qui sont malades et ceux qui ne le sont pas. Je crois quand même qu'on voit l'effet des traitements de la psychiatrie, même à La Borde, sur le corps des gens.*

N. P. Tout à fait, vous avez complètement raison. Pour la plupart des gens, les médicaments, la fatigue, la maladie, tout cela se traduit dans les visages, dans les corps d'une manière souvent très lourde. Mais ce n'est pas le cas de tout le monde, parce que vous avez aussi à La Borde des gens, je dirais, comme vous et moi, qui sont à un moment fragiles, qui sont en dépression, et qui vont passer trois mois dans cet endroit, et qu'on n'y reverra plus jamais après. Il y a une grande diversité de gens.

F. S. *Je crois qu'il y a une autre question.*

Public *Oui, qu'est-ce qui fait que les personnes, dans ce film ou plus généralement, décident de participer à un documentaire ? Je me pose toujours cette question-là. Quelles sont leurs motivations ?*

N. P. Il faudrait le leur demander ! Je crois qu'il y a un désir de partager, il y a un désir réciproque, ça ne marche pas autrement. J'ai dit tout à l'heure : « J'ai filmé ce que les uns et les autres ont bien voulu me donner. » à partir du moment où il y a une petite équipe, une caméra, ça suscite chez certains le désir d'apparaître, d'être filmé. Je pense à un personnage qu'on a vu très peu ici, Michel, si vous avez vu le film, qui est un des acteurs de la pièce, que je fais parler régulièrement. Et je crois que ce film, il l'a investi, ça a été même pour lui une occasion, un prétexte, une possibilité, une opportunité pour dire des choses, pour dire ce qu'il avait à dire au reste du monde, si j'ose dire, porter un message: il s'est servi du film.

F. S. *Oui, enfin, pour rebondir, je suis content de t'entendre dire ça, puisque c'est souvent un point de vue que j'ai défendu, notamment à propos d'Herman Slobbe, le film dont tu as montré un extrait. Herman comprend parfaitement qu'à travers Johan Van der Keuken, il va pouvoir, ce qu'il essaie de faire lui-même avec sa petite radio et son tourne-disque, transmettre son monde à l'autre monde. Et je pense que dans le désir il y a le désir de celui qui filme. Mais dans le terme de rencontre que tu utilises souvent à propos de ton geste cinématographique, il y a le désir de l'autre.*

Et le désir d'être filmé, ce n'est pas simplement, même si c'est peut-être ça aussi et pour beaucoup, je n'en sais rien, mais le désir d'être filmé par une caméra et par Nicolas Philibert. Mais c'est le désir d'une adresse à un autre, immense, inconnu, d'ailleurs différé, mais peu importe.

N. P. Tout à fait.

F. S. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de rapports de pouvoir, qu'il n'y a pas de cruauté, qu'il n'y a pas de risques de manipulations, d'obscénités, de filmer des choses qu'on ne devrait pas filmer. Toutes ces questions-là se posent, bien sûr. Mais il y a une manière que tu as de filmer ces visages en souffrance, pour certains, qui expriment une douleur infinie ou qui sont pris dans un chaos, une pluralité de voix, de fantômes, c'est extraordinaire. Et en même temps, il y a une manière de se tenir à distance d'eux, -ce qui n'est pas le cas malheureusement de beaucoup d'images de la télévision-, qui fait qu'on ne se sent jamais pris en otage. Jamais je ne me dis : « On me donne à jouir de quelque chose que je ne devrais pas voir. » Et ça je pense que c'est quelque chose d'assez difficile à définir pour un spectateur, mais qu'on sent dans tous tes plans. Jamais, à aucun moment, il n'y a quelque chose, une sorte de violation, qui, en quelque sorte, nous mettrait nous-mêmes dans le coup, comme le fait la télé très souvent, en nous donnant à voir des choses que les gens ne veulent pas montrer d'eux-mêmes. Là je ne sens pas cette violence. Et j'y vois donc autre chose. Vous évoquiez, à juste titre, la qualité du regard. Moi je trouve sidérante la relation d'amour, parce que je ne vois pas d'autre mot, qui se tisse entre cette jeune fille qui veut dessiner, cette femme qui accepte d'être dessinée, et cette autre femme qui est peut-être une soignante, ou pas, je ne sais pas, cette femme blonde, qui intervient. Voilà, dans cette triangulation, c'est sidérant. Et quand je vois ce sourire, c'est là qu'il y a tout un travail de construction, à la fois sur la durée des plans, mais aussi sur le montage, qui fait que quand ce sourire arrive, moi je le relie évidemment au fait qu'elle a réussi à dépasser cette angoisse terrible à un moment : « Voilà, je n'y arriverai jamais. » et on sent que pour elle c'est une sorte d'effondrement. Donc, sur un petit moment, comme ça, quelque chose d'essentiel se joue, pas simplement d'elle, mais de tout ce qui se tisse entre ces gens et qui est propre à La Borde. Ce n'est pas seulement, comme tu le disais, entre les patients et les soignants, chacun est concerné. Et ça c'est aussi une idée de ton cinéma, du rapport entre l'individu et la communauté.

S. V. *Et aussi, ce qui est intéressant, c'est que justement les fous sont totalement conscients d'être filmés. Nicolas leur a demandé, ils ont accepté. Ils sont très très conscients de la présence de la caméra. Et justement cette jeune fille, quand elle dessine, de temps en temps elle jette un coup d'œil, comme ça. Elle prend à témoin l'équipe. Elle est consciente d'exister aussi pour l'équipe, pas seulement pour le trio dont tu parles. Et au fond, pendant tout le déroulement du film, on a toujours des films de l'hyper-conscience de ces gens d'être filmés et de leurs rapports en même temps évidemment. Ils font tous des réflexions concernant le film. À un moment un fou dit : « Mais il me prend, il me prend tout le temps il me prend en entier ! ». Cette idée de capter, tu te rappelles ?*

N. P. C'est Michel, dans la cuisine, qui dit : « Je suis filmé ! »

S. V. *Oui*

N. P. « On me filme tout en entier. On me prend »

S. V. *Oui, on me prend tout entier.*

N. P. Il y a du rapt dedans, dans le fait de filmer.

S. V. *Oui, c'est ça, mais en même temps il dit ça avec plaisir.*

N. P. On me prend tout entier, qu'est-ce qui va rester, qu'est-ce qui va me rester ?

S. V. *Ah oui, c'est ça : « Qu'est-ce qui va me rester ? », comme si on lui volait quelque chose. Mais en même temps il dit ça dans le sourire, c'est ça qui est formidable. Il dit ça en même temps dans un rapport de tendresse avec toi, nettement. Vraiment.*

N. P. Alors, peut-être deux choses sur l'idée de la conscience et sur... au fond, derrière ce que tu dis, Frédéric, il y a aussi la question de la distance et de la mise en scène, de la bonne distance. Mettre en scène, c'est mettre à distance. C'est une façon de mettre à distance, pour éviter collage, identification complète chez le spectateur et voyeurisme. Et puis, de l'autre côté, le narcissisme des personnes qu'on filme. Cette distance, c'est ce qui va permettre aux images d'être regardées en évitant à la fois la démagogie et l'obscénité.

S. V. *Et pourtant, peut-être justement à cause de ça, on est touché à mort par ce qui se passe. Moi, chaque fois que je vois le film, je pleure à la fin. Je pleure au théâtre, où toute la communauté se retrouve groupée. Je ne sais pas, il y a là un moment très fort, et je pleure. Cette distance dont tu parles, elle n'empêche pas du tout l'émotion, ça c'est important.*

N. P. Un moment sur la question de la conscience. En effet, cette question-là s'est posée d'une manière extrêmement concrète, cruciale, notamment avec Claude. Claude, c'est l'homme à qui on coupe la barbe. Claude était, est quelqu'un pour qui j'ai beaucoup d'affection. J'ai beaucoup d'affection pour cet homme, je le trouve très touchant. Vous savez qu'il y a des gens qu'on a envie de filmer plus que d'autres, c'est comme ça. Je trouve Claude très touchant, mais je n'ai jamais pu mener une conversation avec lui. Tous les matins, en arrivant à la clinique, on faisait un peu le tour des différents lieux, plusieurs bâtiments. On allait prendre un café ici, prendre un café là, fumer une clope à cet endroit, on prenait du temps. Et c'était extrêmement important et on ne savait pas si on arriverait à tourner quelque chose ce jour-là. Tous les jours, c'était un peu comme ça : est-ce qu'on va arriver à construire quelque chose ? Parce que, si, petit à petit, des gens ont accepté d'être filmés, ils ont accepté d'être filmés à certains moments. Ça ne veut pas dire qu'on accepte d'être filmés du jour au lendemain, tous les jours à partir du moment où on vient une fois. Et donc chaque jour on essayait de construire une journée de tournage, d'arriver à tourner peut-être quelque chose, en fonction des forces en présence, du désir des uns et des autres. Et Claude est quelqu'un que j'avais très envie de filmer. Mais je n'arrivais pas à lui parler, et notre relation passait par des sourires, des cigarettes, des trucs comme ça. Mais quand on lui demande comment ça va, il vous répond... il est sur la lune, sur la planète Mars, il est très très loin. Je me demandais comment faire. Et puis un jour j'ai vu Claude arriver, on était en train de filmer une répétition, au bout de la clairière, et j'ai vu arriver Claude avec son pas très chaloupé, comme ça. Il est arrivé jusqu'à la caméra, il a regardé la caméra de tout près et il a dit : « C'est de la kodak ? »

[rires dans la salle]

N. P. Conscience d'un film, et puis il s'en va. Et le soir je vais voir deux, trois personnes de l'équipe et je leur dis, j'étais bouleversé : « C'est incroyable ce qui s'est passé : Claude est venu, il a demandé si la pellicule était bien de la kodak. Et donc j'en conclus qu'il a compris qu'on tournait un film. » On me rit au nez, mais bien sûr qu'il l'a compris depuis le début, il a compris depuis le début. Alors ne pouvant pas formuler une demande, je me suis dit : « Claude, depuis le temps que je l'observe, ça fait six semaines que je le vois, il est capable de se mettre en colère. Demain, je vais le filmer et si ça ne lui plaît pas, il va me foutre son poing sur la gueule, mais au moins ce sera clair, je saurai que ça ne lui plaît pas et il me le fera comprendre. » Et c'est comme ça que, petit à petit, j'ai

filmé Claude. Alors je voudrais dire quelque chose sur ce qu'on vient de voir. On a vu la séquence du dessin, on a vu Claude se faire couper la barbe, et puis l'orage. D'abord, deux acteurs de la pièce de théâtre qui jouent avec cette tôle, qui simulent le bruit de l'orage, et puis tout d'un coup, on passe à une séquence, c'est l'orage pour de vrai, l'orage. Et là, vous avez Claude qu'on retrouve, qui scrute le ciel et qui tout d'un coup se tourne vers nous et qui demande : « Et les aveugles, où ils habitent ? » Je suis un peu lent, j'ai mis beaucoup de temps à comprendre pourquoi cette question. Je vous ai dit tout à l'heure que la deuxième fois que je suis allé à la clinique de La Borde, je suis arrivé avec, sous le bras, *Le Pays des sourds*, et j'ai montré *Le Pays des sourds* à peut-être cinquante personnes qui étaient là. Et Claude n'était pas là. Mais Claude, sous ses airs complètement lointains, il a des antennes, il voit beaucoup de choses, il comprend beaucoup de choses. D'ailleurs, il est chez le coiffeur et il demande Figaro, pas *Le Figaro*. C'est Figaro que je cherche. Et l'autre qui est un peu moins cultivé, dit : « *Le Figaro*, tu veux le journal ? ». C'est Figaro qu'il cherche. Donc vous avez là des éclairs de grande lucidité et les aveugles... parce que tu nous a raconté que les sourds, finalement, ont un pays. Bah, voilà.

Public *Vous avez parlé de la commande et ensuite vous avez dit quelque chose qui m'interpelle, c'est que vous avez filmé là où on vous a ouvert des portes. Claude, vous vouliez le filmer quand il s'énervait ? C'est ça ? Vous vouliez le voir s'énerver ?*

N. P. Non, pas du tout, je n'ai pas dit ça.

Public *J'ai mal compris, excusez-moi.*

N. P. J'avais envie de filmer Claude, je ne savais pas comment le lui demander, parce que les conversations étaient un peu impossibles.

Public *Et est-ce que vous ne pensez pas, justement, que l'artiste est celui qui transgresse ? Qui arrive, par le pouvoir de l'image en fait, à transgresser la commande ? Et est-ce que si c'est le cas, est-ce que vous, vous avez transgressé une commande qu'on vous a demandée ?*

N. P. Ce film n'est pas un film de commande, même si des amis m'ont suggéré d'aller dans cet endroit, mais ce n'est pas une commande. Je ne crois pas avoir transgressé une commande. Ce qui voudra dire peut-être, que je ne suis pas un artiste !

Public *Ce n'est pas du tout ce que...*

N. P. Il m'est arrivé de... *Le Louvre* c'était une commande d'un jour, et j'ai décidé oui, de transgresser, de revenir le lendemain en douce, en cachette et de continuer à filmer comme ça. Est-ce que c'est une transgression ? Je ne sais pas. C'est vraiment une commande, *La ville Louvre*. On m'a demandé une journée de tournage et je suis resté six mois, mais j'ai fait ce film dans la plus grande liberté. Jamais quelqu'un ne m'a dit quoi que ce soit, ne m'a demandé quoi que ce soit, ne m'a dit : « Il faut filmer ci ou filmer ça ». J'étais, ici ou là, accompagné de quelqu'un de la sécurité quand j'ai filmé dans les réserves ou quand j'ai filmé une ronde de nuit. Pour le reste, j'ai circulé au Louvre avec une totale liberté. Ce qui est tout à fait rare. Vous savez pourquoi on a eu cette liberté ? D'habitude, quand il y a des tournages au musée du Louvre, les gens éclairent et quand on éclaire on a les conservateurs sur le dos, ils ont peur qu'un projecteur tombe et troue une toile ou fasse fondre une œuvre. À partir du moment où vous filmez sans jamais éclairer, vous avez un rayon d'action bien plus grand.

Public *Je vous remercie d'avoir tenu à ne pas vous documenter avant. Parce que le grand drame,*

c'est quand on vous catalogue avant de vous amener à la clinique. Et la dame qui a dit « le fou » et là déjà, vous considérez qu'ils sont fous. Disons que celui qui est au standard... J'ai eu la chance de voir une première fois le film, et je suis heureuse de vous voir pour mieux comprendre, et il faudrait toujours visionner deux fois les films, parce qu'on voit des choses différentes. Celui qui est à La Borde depuis 69-71, et qui est derrière le standard et qui parle couramment anglais, sans rien faire, et c'est vrai qu'on a la possibilité en tant que malade de tenir le standard, on est pris en considération. Si bien que, comme on vous dit que vous n'existez pas, vous êtes heureux que quelqu'un vienne poser son regard sur vous. Et c'est à ce moment-là que les gens s'ouvrent et sont heureux, parce qu'ils sont enfin montrés au monde. Et quand vous les voyez dans la scène de théâtre, ils sont complètement différents de ce qu'ils sont quand ils ont pris leurs médicaments, le reste de la journée, mais on voit qu'ils sont eux-mêmes, et qu'ils sont même géniaux, ce seraient des génies, mais...

S. V. Excusez-moi, je voulais vous répondre. Si j'ai prononcé le mot « fou », c'est parce que eux-mêmes s'appellent comme ça et acceptent ce mot. Et personnellement, je suis tout à fait contre cette mode qui consiste à appeler les sourds les malentendants, les fous les aliénés mentaux. Un chat est un chat.

Public Non, un chat n'est pas un chat. J'y ai été dans cette clinique, pendant un an, en 82, vous avez fait le film en 84. Et les gens y sont encore certainement.

N. P. 95

Public 95, ils y sont encore certainement. Moi, c'est le docteur Robin D. qui m'y a envoyée pour me changer. Mais effectivement, si j'étais restée là-bas... Vous dites « ils revendiquent », ils le disent parce qu'on leur a toujours dit, la société dit : « Ils sont des fous ». Donc ils sont bien obligés de l'accepter, puisqu'ils ne seront jamais rien. Jamais reconnus pour autre chose. Il y avait la petite-fille de Prévert, il y a des gens. Et j'ai vu le film hier soir sur ce psychiatre, et si lui-même n'avait pas eu l'étiquette de psychiatre, ses voisins auraient dit : « Mais il était fou ! » Donc, s'il n'avait pas eu ce titre de médecin, on aurait pu l'enfermer lui-même.

F. S. Alors je voudrais juste dire une chose, c'est que...

[applaudissements dans la salle]

F. S. ... c'est ce que vous avez très bien dit à propos de la manière dont les thérapeutes se comportent à La Borde. Moi j'ai envie de le dire aussi dans la manière dont la caméra se comporte vis-à-vis de gens et pas simplement des patients, en général... vous avez des mots très beaux, j'ai peur de mal les citer... c'est-à-dire de leur donner, de porter sur eux un regard qui leur donne, je ne sais pas, une existence, je ne sais pas quels sont les mots exacts que vous avez utilisés. Mais je trouve que la caméra fait ça tout le temps. C'est-à-dire que, ce n'est pas que je vais attraper de quelqu'un quelque chose d'emblématique, ou de signifiant pour le spectateur, pour lui montrer ce que je veux lui montrer, c'est que c'est toujours dans un... Et ça aussi, c'est quelque chose qui devrait être dit plus souvent, que quand on fait un film, on choisit des gens. On est attiré par l'envie de filmer plus certaines personnes que d'autres. Et c'est bien fondé sur le désir, mais pour que le désir soit acceptable il doit fonctionner dans les deux sens : le désir de filmer l'autre, et en même temps de laisser à l'autre, comme l'évoquait Simone, la possibilité de jouer, dans un cadre très ponctuel, ou plus globalement dans le film, de jouer avec la caméra. D'en faire quelque chose qui n'est pas la même chose. Ça ne sera jamais la même chose, ça ne peut pas être la même chose. Ce n'est ni la démocratie, ni le film collectif, mais c'est l'idée que chacun y trouve son compte.

Public *Tout à l'heure, vous avez dit : « Le documentaire, on laisse les gens où ils sont, et puis on va filmer autre chose. » Vous prenez une situation, un sujet, et vous repartez ailleurs. Mais ce que vous laissez, c'est justement cette trace et le moyen d'en parler. Si jamais ça faisait débat dans la société, alors on pourrait faire un travail merveilleux et ouvrir... les films de ce genre permettent d'ouvrir, et toutes ces personnes qui voient autre chose, tout ce qu'on voit dans ces documentaires, dont on n'a pas l'habitude. Et à partir de là, on peut parler et faire évoluer la société.*

N. P. Moi, dans mon cas, ma manière dans ce film n'est pas aussi brutale que celle de Van der Keuken, au sens où je continue à voir la plupart des gens que j'ai filmés. Ce sont des aventures de cinéma et des aventures humaines en même temps. J'ai eu des nouvelles toutes récentes des petits enfants du *Pays des sourds*, film que j'ai tourné en 91, ils m'ont envoyé une photo récente avec les nouvelles, qui fait quoi aujourd'hui. Bref, ce sont des choses qui se construisent. Je retourne régulièrement à la clinique de La Borde.

Je voulais revenir, brièvement, sur cette question du non savoir ou de l'ignorance, à partir de quoi j'aime travailler, au fond. Et je voudrais citer un mot de notre ami Van der Keuken, que j'ai trouvé dans son livre, et qui explicitement parle du non-savoir : « Ce dont on se souvient, ce sont souvent, déjà, des images filmées ou photographiées. L'image nous vole presque notre mémoire, car elle s'y substitue. Le travail de la mémoire est plus douloureux quand on cherche à retrouver les sensations derrière ces images. C'est aussi, entre autres, pour cette raison que je voulais voir Sarajevo. Est-ce que dans dix ans, quand le décor aura totalement changé, nous saurons encore ? Il y a des choses qui sont à la fois révélées mais aussi cachées sur le passé. Et c'est finalement le parler qui peut réveiller ça, dans sa confrontation avec les murs, les trottoirs, les fenêtres, les arbres. Donc, pour moi, dans le cinéma, la dimension du non-savoir est toujours énorme. C'est aussi pour ça que je suis anti ethnologue, si ce n'est anti savoir. La peste du cinéma documentaire, c'est de vouloir expliquer le monde sans cet énorme trou du doute, du non savoir. » Alors, je pourrais signer des deux mains cette déclaration-là, parce que je m'inscris dans cette veine, et ça nous ramène à cette idée d'invisibilité de l'invisible. Qu'est-ce que filmer l'invisible ? C'est une vaste question, c'est peut-être... Mais il faudrait parler de la notion de l'invisible à La Borde, comment s'opère le soin ? Qu'est-ce que c'est que soigner à La Borde ? Par quoi ça passe ? Ça passe par des tas de choses invisibles, par des petits riens. Ce film s'appelle *La moindre des choses* et ça passe par un spectacle de théâtre, qui est un prétexte à faire du lien entre des gens. Ça passe par la vaisselle qu'on fait ensemble, ça passe par tout un tas de choses. Et puis, il y a une invisibilité à soi-même, à son propre travail, quand on fait un film, d'autant plus qu'on a choisi de ne pas se documenter, de ne pas engranger du savoir. On ne sait pas toujours où on va. Et moi, je ne sais pas, d'un film à l'autre, j'ai besoin, au fond, de quoi ? D'un point de départ. Je n'ai pas besoin d'un sujet, le sujet, je ne sais pas comment m'en débarrasser, or il faut s'en débarrasser. C'est plutôt d'un point de départ. Je ne sais pas quel sera le point d'arrivée, mais j'ai un point de départ. Et ça me suffit pour commencer un film.

F. S. *Oui, mais il y a quand même d'autres éléments qu'on retrouve de film en film. Tu choisis des corps qui signifient peut-être plus que d'autres, qui en racontent plus que d'autres. Tu vas vers eux, c'est vers ceux-là que tu vas. Mais aussi tu choisis, de manière récurrente, de filmer le travail de la mise en scène. Dans tous tes films, il y a des gens en train d'organiser une mise en scène pour quelque chose. C'est le Muséum d'Histoire Naturelle, c'est le musée du Louvre qu'on va rénover, qu'on organise et qu'on met en scène, ce sont ces patients de La Borde qui montent un spectacle, avec les soignants. Il y a toujours l'idée que quelque chose se construit, et que toi, avec ta caméra, tu vas filmer le travail de la fiction qui se met en place. Et ça c'est intéressant parce que c'est comme s'il y avait besoin que les gens se projettent dans une fiction pour que ta caméra puisse attraper une vérité d'eux-mêmes. Si on les filmait simplement, comme ça : « Dites-moi qui vous*

êtes, monsieur Machin », ça ne marcherait pas. Alors que là, si c'est monsieur Machin qui va jouer le rôle de monsieur Truc, ou qui prépare le spectacle, là quelque chose se passe, parce que cette personne est déjà en train de se décoller d'elle même, si on peut dire. Et ça crée une sorte d'espace entre elle et ce qui se constitue. Et dans cet interstice, on a l'impression que la caméra se glisse et arrive à attraper quelque chose qui échappe à l'auto-mise en scène, si on peut dire, à ce qu'on essaie de montrer tous de nous-mêmes.

N. P. Tout ce que tu dis là raconte comment il y a un effet miroir entre ce que je filme et ce, ou ceux, ou celles, que je filme aussi, et ma position, ma démarche de cinéaste. Et c'est vrai que dans ce que je filme, il y a toujours une mise en scène, enfin, pas toujours, souvent. Et il y a, sinon une mise en scène, du moins une progression, des difficultés, des obstacles à franchir. Il n'y a pas de mise en scène au sens premier dans être et avoir, mais il y a l'apprentissage, les difficultés jour après jour de l'apprentissage. Il s'agit toujours dans mes films, d'accomplir quelque chose, un spectacle, une multiplication, un beau musée, que sais-je ? Mais il s'agit d'accomplir quelque chose, et c'est sans doute pour ça que nous sommes plus facilement avec eux. Comme si on partageait les difficultés qu'ils traversent, on est à leurs côtés. Quand les enfants d'*Être et avoir* font leur boulot, on a envie qu'ils réussissent, quand ce spectacle de La Borde se met en place, on a envie qu'ils réussissent. Ça joue beaucoup dans l'empathie que les spectateurs peuvent avoir vis à vis d'eux.

S. V. *Et puis, tu les filmes toujours à un moment où ils se retrouvent dans la communauté, où ils ne sont justement pas des individus, mais dans un acte commun. C'est très très vrai pour le Louvre, mais c'est vrai aussi pour La Borde. Et le fait qu'ils soient dans un acte commun fait qu'ils ne se mettent pas en scène, ils sont si complètement investis dans cette mission de réouverture du musée, ou dans cette mission de réussir à jouer cette pièce de théâtre que du coup ça permet à la caméra de capter ce qu'il y a de plus vrai chez eux. Ils n'ont pas la possibilité de se mettre en scène, de donner une belle image d'eux-mêmes, ils sont dans l'action, et souvent tu les prends dans l'action.*

N. P. Mais je filme aussi des moments où il y a un orage !

S. V. *Alors il y a des choses dont je voulais parler, parce que je vois que le temps passe, c'est justement la présence de la nature dans tous tes films. Et spécialement, dans Le Moindre geste, c'est formidable. Dès le début...*

N. P. Dans *La Moindre des choses*

S. V. *Dans La Moindre des choses, il y a une parenté, d'ailleurs, entre les deux films. Et donc dès le début tu poses le décor qui est le parc, et le parc est presque un personnage. C'est un décor, mais c'est presque un personnage tellement il est omniprésent, avec les chaises vides et par exemple, j'étais ravie que tu aies choisi ce moment de l'orage, parce que c'est d'une beauté extraordinaire quand on voit le film en continuité. Pourquoi ? Parce que cet orage crée un suspens dans l'action. Parce qu'on est tous intéressés, on veut savoir s'ils vont réussir à jouer la comédie, et si la pièce va réussir à tenir debout, parce qu'on voit bien les difficultés qu'ils rencontrent. Et alors je trouve ça génial, ce moment d'orage c'est un suspens. On ne sait pas comment ça va se passer, et c'est comme ça qu'on fictionne, justement. C'est avec des moments comme ça dans le montage qu'on crée un fictionnement dans le documentaire. Et il y a aussi une autre chose que j'ai remarquée dans Le Moindre geste, et je ne sais pas si c'est intentionnel ou pas, trois fois de suite il y a le même plan qui revient : c'est le fait des peupliers et le bruissement des peupliers. Et c'est un peu comme si la nature avait un rôle réparateur, consolateur, comme si la nature les accompagnait, les aidait à se retrouver. Et je trouve ça formidable. Mais c'est vrai aussi dans Être et avoir. Être et avoir, il y a les plans sur les champs, la séquence où on cherche la petite fille dans les blés...*

N. P. La nature, là, n'est pas réparatrice ou consolatrice, elle est plutôt étrange, inquiétante.

S. V. *Oui, elle est rude, puisqu'au début c'est l'hiver, il y a le vent, tout ça.*

N. P. Inquiétante, quand même.

S. V. *Mais cette idée de nature réparatrice, tu l'as voulue ?*

N. P. Disons que je pense que ces plans de nature ont une dimension dramaturgique, ce n'est pas seulement du paysage, un beau paysage.

S. V. *On a le sentiment que les peupliers se penchent, tu vois ? Se penchent vers eux, les accompagnent. Il n'y a pas d'autre mot, que la nature les accompagne. Et ça, c'est formidable.*

N. P. En tout cas, ils servent à créer une ambiance, un climat, à nous mettre dans un état.

F. S. *Oui, enfin, je pense que ça va même plus loin que ça. Le terme de fiction a été employé tout à l'heure, et ce qui fait qu'on est dans un récit, une fiction, c'est qu'il y a quand même des affirmations très fortes, celles par exemple de cette nature qui prend une dimension fantastique. Il y a une dimension fantastique dans tes films, évidente, qui apparaît autant dans le Musée du Louvre qu'au Museum d'histoire naturelle, que dans les bois où tu as tourné Être et avoir. Donc il y a vraiment à un moment quelque chose qui nous décolle, et ça aussi c'est très singulier dans le documentaire. Le fait de ne pas avoir peur du lyrisme, parce qu'il y a des plans très lyriques. Ça passe aussi par la musique parfois, même si, comme tu le disais ce matin, la musique est parfois utilisée aussi d'une manière burlesque, ou comique. Il y a des moments, des trouées dans tes films, où quelque chose nous fait complètement partir dans une autre dimension du récit, et ça, ce sont vraiment des affirmations très fortes que tu as. Il nous faut seulement les avoir filmées, d'une certaine manière et ensuite les avoir conservées au montage. Et moi je relie le lyrisme au burlesque parce que tous ces termes renvoient à la fiction. Et je rajouterai encore une autre dimension, qui est l'ambiguïté des relations. Quelque chose m'intrigue beaucoup dans ton cinéma, c'est l'ambiguïté du rapport entre celui qui sait, ou celui qui soigne, ou celui qui apprend, celui qui transmet et l'autre ou alors le patron du Louvre et les employés. Même les patrons qu'on a vus tout à l'heure.*

Au fond, tu résistes au schéma qu'on pourrait justement dire avec des mots. Il y a toujours quelque chose de beaucoup plus compliqué, complexe. Et je te disais, quand on discutait ensemble dans le train en venant, qu'en revoyant Être et avoir, alors que lors de la première vision j'étais assez enchanté par cette figure du professeur, du maître, ce qui n'était pas le cas d'autres, je le trouvais beaucoup plus ambigu et je percevais l'ambiguïté du personnage. Et je perçois l'ambiguïté d'autres figures dans d'autres films, alors qu'elle n'est pas du même ordre. Une fois de plus c'est la démonstration que le cinéma commence, le cinéma, pas le documentaire- là où il y a de l'ambiguïté, du trouble, là où il y a des places qui commencent à ne plus être des places, où le maître n'est plus à sa place, où l'élève n'est plus tout à fait à sa place, où le fou n'est plus à sa place, le « fou » au sens de... où le soignant n'est plus à sa place. Il y a un moment où tout bouge, et là quelque chose commence.

N. P. J'ajouterai à l'ambiguïté le secret.

S. V. *Oui, le mystère dont tu parlais,*

N. P. L'opacité, l'ombre, les zones d'ombre, la complexité

S. V. *Le mystère des gens.*

N. P. La complexité des êtres et des choses. En effet je résiste à cette... On est dans un monde qui est effrayant, qui voudrait aller du côté de la transparence aujourd'hui. Et cette transparence fascisante du monde. Tout est lisible, il y a des caméras partout, tout, tout, tout. Et je pense qu'il en va de la démocratie, pour employer les grands mots, derrière cette menace, cette espèce de transparence du monde, comme ça. Alors je m'éloigne un peu, mais je pense que le cinéma, peut-être, contrairement à la télé, c'est un peu schématique de les opposer de cette façon-là parce qu'il y a toujours, quand même, ici ou là, des îlots qui résistent au sein de la télé et puis beaucoup de films de cinéma qui sont d'un autre ordre. Mais en tout cas, opposant cinéma et télévision dans ce sens-là, c'est cette idée que, oui, du côté du cinéma il y a une épaisseur, du mystère, de l'ambigu, du trouble.

S. V. *Du lyrisme.*

N. P. Du trouble et du singulier. C'est drôle. Je sais, on parlait hier soir avec Laurent Chevallier de cette idée que, aujourd'hui, plus que jamais, il y a peut-être d'autres cinéastes, ici dans la salle, plus que jamais on a le sentiment qu'il y a du documentaire, des documentaires intéressants, passionnants, qu'on peut voir dans les festivals, faits souvent avec très peu de moyens. Et puis la production télévisuelle qui est complètement d'un autre ordre. Et il y a un fossé semble-t-il de plus en plus grand entre les deux. D'un côté, des choses, pour aller vite et employer un langage que tout le monde connaît, très formatées. Et de l'autre côté, une singularité, des expressions singulières de formes, des recherches formelles multiples. Et c'est un peu dramatique.

S. V. *Et du point de vue du lyrisme, tu as raison de souligner. Le début de La Moindre des choses, c'est un début merveilleux. La nature est présente, puisque c'est dans une allée boisée, et une femme chante : « J'ai perdu mon Eurydice », elle chante très bien, très juste. Mais en même temps, il y a quelque chose de trouble, car on sent bien que dans la manière dont elle se tient, elle a quand même un peu de mal. Et on se dit : « Elle ne va pas arriver au bout. »*

F. S. *Passons maintenant à des considérations plus pratiques, As-tu un agent, un producteur, comment et avec qui travailles-tu ? Comment ça se passe pour le montage ?*

N. P. J'ai toujours refusé d'avoir un agent, je préfère parler directement et en face aux gens à qui j'ai à parler. Mais voilà, Serge², oui, c'est vrai qu'on est, tous les cinéastes qui sont là le savent et le vivent, c'est souvent très solitaire, parce que nos producteurs, qu'on aime bien par ailleurs n'ont pas souvent le temps.

S. V. *Ils cherchent l'argent, ça prend beaucoup de temps.*

N. P. Ils cherchent l'argent, ils initient des projets. Donc quelquefois, c'est entre nous, entre copains, entre cinéastes. Moi, Laurent m'invite souvent à voir le montage de ses films quand il est près du but et mon boulot consiste à dire ce que je pense, le plus honnêtement possible. Et je le fais, et après Laurent en fait ce qu'il veut. Mais s'il me fait venir, c'est pour avoir un son de cloche, on fait toujours un peu ça, faire venir des amis. Moi je monte mes films seul depuis des années. Et donc, j'ai comme tout le monde besoin d'avoir des retours, des regards, des renvois, qu'on me renvoie des balles, qu'on me dise : « Là il y a un truc auquel on ne comprend rien, là tu radotes, là c'est..., etc. Si tu enlevais ça, ça serait plus fort. »

2 Serge Lalou, producteur, Les films d'ici

S. V. *Est-ce que Serge te conseille ?*

N. P. Par exemple, Serge est quelqu'un qui vient très très tard au montage. Le producteur de mes films n'aime pas voir mes rushs, ne veut pas voir les rushs. Il ne veut pas, c'est comme ça qu'il le dit, c'est peut-être faute de temps, mais il ne veut pas fatiguer, user son regard trop vite. Donc je me débrouille avec d'autres gens avant. Il y a quelqu'un au bureau des films aussi que je fais venir souvent pour me donner des indications sur la compréhension immédiate d'une séquence : « Est-ce que tu as compris ? Qu'est-ce que tu as compris ? » Je vérifie que ce que j'ai voulu faire comprendre là est bien compris, à un niveau basique. Après, moi j'aime beaucoup quand un film offre une polysémie, offre à chaque spectateur de s'en emparer, c'est une des définitions possibles de la fiction, d'ailleurs. La fiction, il y a de la fiction dans...

S. V. *Et du mystère*

N. P. ... un film, à partir du moment où le film offre au spectateur une surface des zones dans lesquelles il va pouvoir... des ellipses, des noirs, des vides que le spectateur va pouvoir investir, de son propre imaginaire. Si un film, si un documentaire ça nous ramène au début, si un documentaire est ancré du côté du savoir savant et doit répondre par avance à toutes les questions que se posent les gens, alors les gens n'ont plus du tout d'espace pour penser, pour rêver, pour investir le film de leur propre subjectivité. Et je pense qu'on peut évoquer la notion de fiction à cet endroit-là aussi. Un cinéma génère de la fiction ? Un documentaire génère de la fiction dans la tête des gens.

S. V. *On n'a pas parlé du tout du rôle du montage, je crois que tu montes très longtemps, on m'a dit ça !*

N. P. Non, mais ça c'est parce que...

S. V. *Il m'a dit que tu montais très longuement, très longtemps*

N. P. Ce n'est pas lui qui paye, c'est lui qui..., enfin, c'est plus compliqué. Il est prestataire du service, donc plus je monte longtemps, plus il gagne des sous en tant que prestataire de service. Mais plus il doit en trouver. Mais en général mes films sont plutôt bien financés. Je monte longtemps, écoutez, oui et non. Un long métrage de fiction se monte en trois mois, en gros. Et moi j'ai monté *La moindre des choses* en cinq mois et demi. C'est plus long mais j'ai monté seul, il n'y a pas un salaire de monteur ou de monteuse. Et puis voilà, c'est comme ça, point.

S. V. *Et puis, Johan Van der Keuken aussi montait très très très lentement.*

N. P. Wiseman met un an à monter ses films.

S. V. *Oui et Johan aussi*

N. P. Quel est le problème ? Ce qui importe, je dirais, c'est... je crois que c'est... en plus, d'un film à l'autre c'est un peu différent, ce n'est pas si long, je trouve que ce n'est pas si long. En tout cas, chez moi, c'est une épreuve assez solitaire et j'aime ça. C'est une traversée un peu solitaire, le montage, voilà.

Public *Si je peux revenir deux secondes, sur filmer l'invisible, la leçon de Jean Oury, le directeur de La Borde, il a raison de vous provoquer et puis je crois que c'est ce que vous faites. Mais qu'est-ce que c'est que l'invisible ? Il me semble, moi, là, que c'est la singularité des fous, pas seulement des*

fous, des soignants aussi. Mais parlons de celle des fous. Et il me semble que devant l'invisible, comme devant l'indicible, on se dépêche de mettre du sens. Alors, si vous permettez, je voudrais mettre mon sens. À propos de Claude et de cette rencontre qu'il fait avec votre caméra, c'est-à-dire avec votre regard, auquel il s'adresse, et là il y a quelque chose de commun autour de cet objet de regard, moi j'ai entendu autre chose que « c'est de la kodak », j'ai entendu qu'il était d'accord pour être filmé, et qu'il vous disait « c'est dac au dac ».

[rires dans la salle]

Public Moi aussi, justement, c'est pour en revenir au montage, ce que vous disiez précédemment. Vous disiez que vous préféreriez faire vos montages seul, d'où vous vient cette envie, ce besoin de réaliser le montage en solitaire ? Est-ce que vous avez peur que si quelqu'un d'autre le fait à votre place, ça risque de donner une mauvaise interprétation à votre film, ou c'est vraiment une envie personnelle ?

N. P. Alors, sur ces films-là, personne ne le fait jamais à notre place. Tous les collègues qui travaillent avec un monteur ou une monteuse sont là du matin au soir avec le monteur ou la monteuse. Ce n'est pas comme un film de fiction, avec des numéros devant toutes les scènes, un scénario, etc., où le monteur ou la monteuse va pouvoir, dans un premier temps, faire un « ours », comme on dit, un premier bâti, une première esquisse de montage. Et où le réalisateur, lui, pendant ce temps peut déjà réfléchir au film d'après ou prendre un peu de distance. Les films documentaires que nous faisons, nous les écrivons au montage, pour une grande partie. On trouve leur forme au montage, même si en tournant on a déjà un peu dégrossi ces questions-là ou anticipé sur ces questions-là. Mais le montage, c'est vraiment le moment où on écrit les films. Donc on est là.

Au bout de plusieurs films, j'en avais assez d'être assis à côté du monteur ou de la monteuse que je voyais manipuler. Et j'ai eu envie, j'ai besoin de mes mains pour réfléchir, et donc, à un certain moment, j'ai dit, ça a commencé comme ça, j'ai dit au monteur « écoute, pousse toi, j'ai envie de monter cette séquence » et j'ai monté cette séquence. Il s'est mis à ma place derrière et il a vu combien c'était pénible d'être là à regarder sans rien faire. Mais ce n'est pas pour ça. Je pense que la vraie raison, c'est pour échapper aux questionnements, aux harcèlements, gentils, des questions que vous posent les monteurs quand on monte. « Pourquoi est-ce que tu veux mettre ce plan là ? - Écoute, essayons de mettre ce plan après celui-là. - Tu es sûr ? Pourquoi est-ce que tu veux... ? - Non, je ne suis pas sûr et je ne sais pas pourquoi. »

Public Donc c'est plutôt une chose assez instinctive, en fait, ça vous vient naturellement, parce qu'il n'y a pas forcément d'explications à donner ? Vous avez déjà tout en tête ?

N. P. C'est souvent instinctif et bien des choses qu'on fait, on ne sait pas forcément mettre des mots dessus au moment où on le fait. Et c'est pour ça, j'ai dit tout à l'heure que le montage s'apparentait beaucoup à de la musique, parce que le montage d'un film ce sont des brèves, des longues, des ruptures, des silences, des espaces. Et voilà cette dimension-là est extrêmement importante et c'est quelque chose qu'on ne saura pas forcément expliquer à chaud, quand on le fait. Peut-être que, après, dans l'après coup, c'est plus facile. Vous savez, quand on fait un film, on a, je dirais... je parlais de l'invisibilité à son propre travail. Il y a ce qu'on sait, ce qu'on pense devoir être bien pour le film et puis il y a tout ce qui se fait un peu à notre insu, parce qu'on a un inconscient et que beaucoup de choses se font sans qu'on puisse vraiment le maîtriser. On voudrait toujours tout maîtriser. Heureusement qu'on ne maîtrise pas tout et que beaucoup de choses nous échappent et échappent à la maîtrise, parce que si les films se faisaient dans la maîtrise, ça serait épouvantable.

F. S. Juste une petite remarque, en complément, il semble que si on inscrit en perspective cette

décision que tu as prise un jour de monter toi-même, on voit quand même bien qu'entre le stagiaire de René Allio à celui qui co-réalise, puis celui qui un jour décide de cadrer aussi, parce que ça, aussi, c'est un moment important, dont on a parlé dans ton travail et qui n'est pas rien. Quand je t'entendais dire, tout à l'heure, « La caméra protège, d'une certaine manière, permet de s'approcher. » Et puis à un moment donc le montage, c'est quand même une sorte d'affirmation, me semble-t-il, dans le temps. Et quand on voit l'écriture se modifier aussi, l'écriture cinématographique, il y a une sorte d'affirmation, me semble-t-il, dans le temps, il y a une sorte de mouvement d'appropriation, qui, chez toi, prend son temps, est inscrit dans une longue durée. Et il me semble que ce geste-là, il s'inscrit là-dedans.

N. P. C'est vrai qu'on n'a pas parlé de cette dimension du cadre. Il ne s'agit pas de dire que... c'est vrai que maintenant je cadre mes films, sans être technicien du tout. Ce qui m'intéresse dans cette action-là, c'est le fait que cadrer c'est définir du hors-champ, du non visible. On parlait d'invisible. Cadrer c'est décider que beaucoup de choses ne seront pas montrées, ne seront pas visibles, seront tenues à distance et dont on aura, peut-être, en même temps, ici ou là, une perception, grâce au son. C'est créer une césure entre ce qui est off et ce qu'on entend et ce qu'on voit. Et c'est tout ça. Et en cadrant, moi j'ai toujours ça en tête aujourd'hui. Presque toujours.

Public *Ça a répondu à ma question de tout à l'heure sur le montage. Mais par contre vous pouvez avoir un changement total, au moment du montage, par rapport à l'idée plus ou moins préconçue ?*

N. P. Est-ce qu'on peut avoir un changement complet ?

Public *Oui, un changement d'orientation, est-ce que ça arrive ?*

N. P. C'est toujours compliqué quand on tord un peu la matière filmée pour en faire complètement autre chose.

Public *Non, mais pas volontairement. Mais je veux dire, il pourrait se passer quelque chose qui propose totalement autre chose.*

N. P. Je ne sais pas. Disons que le montage peut nous révéler à nous-mêmes. Je vais vous donner un exemple, tiré de *La Moindre des choses*. Il y a dans ce film quelqu'un qui s'appelle Hervé, c'est ce garçon qu'on voit à un moment dans la scène du dessin et qui dit tout d'un coup : « C'est en noir et blanc ou en couleurs ? » Et moi, off : « C'est en couleurs. -Ah, bon. » Et puis il repart dans son monde. Hervé est quelqu'un qui, pendant tout le tournage a en quelque sorte joué à cache-cache avec nous. Il a compris, dès le début, que j'avais envie de le filmer, je le trouvais touchant, attachant, j'avais envie de le filmer. Et en gros il a passé deux mois à faire ça. Chaque fois que j'étais quelque part, il se pointait, il pointait le bout de son nez, l'air de dire « Essaie un peu de m'attraper toi. » Et donc on commençait à le filmer et à ce moment-là, il s'en allait. Et donc j'ai accumulé un tas de petites choses avec Hervé mais comme ça, très très fugitives. Et du coup en arrivant dans la salle de montage, je n'avais pas la perception, je pensais que je ne pourrais rien en faire. Je me suis dit : « Hervé, malheureusement, à ma grande tristesse, peut-être qu'il ne sera pas dans le film, parce que... ». Et en réalité, je suis allé chercher vraiment toutes les images de lui et j'ai réussi à en faire un petit personnage, un peu par toutes petites touches, comme ça. Mais il existe très fort à l'arrivée. Et donc c'est vraiment au montage que j'ai trouvé comment faire.

Public *Merci !*

F.S. *Il y avait encore une question ici.*

N.P. Une dernière et puis...

Public *Donc moi c'était juste par rapport au montage. J'aurais aimé savoir, quand vous dites que vous passez plusieurs mois à faire le montage, est-ce que vous y êtes quasiment tous les jours, dans votre esprit, sur le montage, dans le film, dans cette aventure, ou est-ce que vous arrivez à passer plusieurs semaines en dehors, à sortir entièrement de cette aventure, et ensuite à revenir dedans ?*

N. P. En général, j'y suis du matin au soir pendant cinq mois. Six jours sur sept. C'est à peu près le tarif. Maintenant, *Retour en Normandie*, le dernier de mes films..., alors là j'ai multiplié par deux, à peu près, la durée du montage. Mais il faut savoir que je me suis arrêté quasiment trois ou quatre mois au milieu, pour faire autre chose. Et donc il y a une grande coupure. Mais ça s'est étalé sur dix mois. Donc en temps réel c'est six mois, six mois et demi peut-être, mais étalé sur une période plus longue.

Public *D'accord, merci.*

N.P. Merci beaucoup, merci de votre grande patience, de votre attention, de vos questions, merci beaucoup.

[Applaudissements dans la salle]

Filmographie (documentaires)

Réalisateur

1978 : *La Voix de son maître* (co-réalisé avec Gérard Mordillat)

1979 : *Patrons/Télévision* : 1. Un pépin dans la boîte, 2. Confidences sur l'ouvrier, 3. La bataille a commencé à Landerneau (version télévisuelle - 3 x 60' - du film précédent, co-réalisé avec Gérard Mordillat)1

1985 : *La Face nord du camembert*

1985 : *Christophe*

1986 : *Y'a pas d'malaise*

1987 : *Trilogie pour un homme seul*

1988 : *Vas-y Lapébie !*

1988 : *Le Come back de Baquet*

1990 : *La Ville Louvre*

1991 : *Patrons 78-91* (version télévisuelle de *La Voix de son maître* pour La Sept)

1992 : *Le Pays des sourds*

1995 : *Un animal, des animaux*

1997 : *La Moindre des choses*

1999 : *Qui sait ?*

2002 : *Être et avoir*

2007 : *Retour en Normandie*

2010 : *Nénette*

2010 : *La nuit tombe sur la ménagerie*

2013 : *La Maison de la radio*

2018 : *De chaque instant*

Autre

1970 : *Les Camisards*, de René Allio : stagiaire

•1973 : *Rude Journée pour la reine*, de René Allio : assistant-décorateur, accessoiriste

•1973 : *La Virée superbe*, de Gérard Vergez : assistant-décorateur

- 1974 : *Le Milieu du monde*, d'Alain Tanner : assistant à la réalisation
- 1974 : *Pas si méchant que ça*, de Claude Goretta : décorateur
- 1975 : *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* : de René Allio : assistant à la réalisation
- 1981 : *L'Heure exquise*, de René Allio : producteur délégué
- 1989 : *Une histoire de vent*, de Joris Ivens et Marceline Loridan-Ivens : assistant à la réalisation
- 2010 : *Les Vivants et les Morts*, série télévisée de Gérard Mordillat : acteur (lui-même)