

Leçon de cinéma Sixième, jeudi 28 novembre 2013, Amphithéâtre Michel de l'Hospital

Leonardo Di Costanzo (L. D. C.), Arnaud Hée (A. H.)

Temps fort du festival, cette journée complète permet un véritable cheminement avec un auteur.

Le cinéaste aborde ses orientations : sujets, écriture, dispositifs filmiques, montage. Des extraits travaillés en direct offrent au spectateur la possibilité de saisir la portée des choix et l'élaboration d'un style personnel. Cette leçon sera animée par Arnaud Hée, critique, rédacteur adjoint à *Critikat*, collaborateur à *Bref et Images documentaires*.

Né en 1958 à Ischia, province de Naples, Leonardo Di Costanzo est scénariste et réalisateur. Il a enseigné plusieurs années aux Ateliers Varan à Paris, lieu emblématique de la formation documentaire.

Auteur de plusieurs longs métrages documentaires, il entretient un lien indéfectible avec la ville de Naples. Il excelle à montrer la dureté mais aussi la magie qui habite cette ville et sa région. *Viva l'Italia* (1994) témoigne des premières élections qui portent Berlusconi au pouvoir. Avec *Prove di stato* (1998), il filme la nouvelle élue installée à la mairie d'une petite ville napolitaine sans maire depuis plus de dix ans, la mafia ayant su décourager toute velléité démocratique. Cette femme tente de restaurer un peu de fonctionnement légitime dans cette ville. Un courage d'enfer, une lutte incessante, mais un peu d'espoir. *Les sept marins de l'Odessa* (2006) s'attache à des marins ukrainiens bloqués cinq ans dans le port de Naples.

Ces documentaires déconcertent et brassent les représentations et les clichés accolés aux Napolitains.

Cadenza d'Inganno (2011) préfigure le passage de Leonardo Di Costanzo à la fiction.

L'Intervallo, actuellement en salles, est sa première œuvre de fiction. Prix FIPRESCI à la Mostra de Venise, le film a été sélectionné dans plusieurs festivals.

« Quand il filme une odyssée, celle-ci est immobile. Dans *Les Sept marins de l'Odessa* (2006, coréalisé avec Bruno Oliveiro), des Ukrainiens sont bloqués depuis quatre ans dans le port de Naples. Le cinéma de Leonardo Di Costanzo est ainsi contenu dans un monde- dont il est natif-, et un monde en soi. S'il est arrivé au documentaire, c'est en se disant que tout était là, à disposition dans le réel de cette ville turbulente, magnifique et tragique, inépuisable réservoir de fictions, véritable théâtre à ciel ouvert. Sa démarche consiste souvent à se situer entre l'ordre et le chaos, dans un interstice politique- au premier sens du terme. Il s'agit pour lui de capter des conditions d'un pacte social des plus fragiles : dans une mairie où l'alternance signe le délicat retour d'un État de droit (*Prove di Stato*, 1998) ou au sein d'une école où des enseignants exercent leur métier dans la plus grande difficulté (*Un cas d'école*, 2004). Avec *Cadenza d'inganno* (2011), Leonardo Di Costanzo livre un film troublant qui porte directement sur la démarche documentaire.

C'est l'histoire d'un filmeur et d'un filmé, et ce dernier claque la porte du film, le met en sommeil, jusqu'à ce qu'il mette en scène, plusieurs années après, son happy end. Cette perte du contrôle n'est sans doute pas étrangère au passage du cinéaste à la fiction avec *L'Intervallo* (2012). Le temps d'une journée, aux mains de la Camorra, Salvatore et Veronica se retrouvent prisonniers d'une vaste demeure décrépite. Leonardo Di Costanzo multiplie les références au conte initiatique, mais son dessein est évidemment de trouver les moyens d'y faire entrer la réalité napolitaine, pour lui composer un chant de haine et d'amour ».

Arnaud Hée

Panorama programmé :

1998 : *Prove di stato*

2006 : *Les Sept marins de l'Odessa*
2011 : *Cadenza d'Inganno*
2013 : *L'Intervallo*

Matinée, 9h30-12h30

A. H. *C'est une journée autour d'un cinéaste italien, peut-être napolitain, Leonardo Di Costanzo, qui a aussi un lien très fort avec la France via une école documentaire française, les ateliers Varan. On va entrer dans le processus de fabrication d'un film, en commençant par Prove di stato.*

L. D. C. C'est un film commencé en 1996 dans le bureau d'une maire, à Herculanium. Moment de transformation en Italie en 90. Les juges commencent une grande opération de moralisation de la vie publique, "mains propres". Il y a une série de procès dans toute l'Italie qui mettent en cause les politiques et les entreprises mêlées à des affaires. Moment d'énorme transformation en Italie, il y a des villes où la classe dirigeante est mêlée dans des affaires, on avait même des difficultés à trouver des candidats pour se présenter à de nouvelles élections. Presque du curé jusqu'au pharmacien, tous étaient en taule. Donc il y a l'émergence d'une nouvelle classe politique qui amène au pouvoir des gens qui viennent de la vie sociale, des enseignants, des avocats, des ouvriers. Ce n'était pas des politiques de formation, par force ils se sont trouvés au-devant de la société, à gérer. Je me suis dit que c'était un moment qu'il fallait raconter. J'ai cherché des maires possibles, j'ai rencontré Luisa Possa, une directrice de lycée, 45 ans, devenue maire de Herculanium, qui a eu beaucoup de problèmes avec la mafia locale. Elle décide de mettre le drapeau italien, pas par sentiment nationaliste, mais pour dire qu'à partir de ce moment il y avait l'État dans ce lieu-là. Il fallait rétablir l'État de droit. J'ai vu beaucoup de maires, un très jeune, 25 ans, dans une ville de 15 000 habitants. Il vivait sous escorte, menacé par la mafia. J'ai choisi Luisa Bossa parce qu'elle décide d'ouvrir son bureau une fois par semaine aux citoyens. Ce qui donnait un scénario. Je suis resté un an et demi dans son bureau. J'ai pu rentrer tout le temps mais qu'elle me dise elle, si elle ne voulait pas que je sois là. Une seule fois elle m'a fait sortir parce qu'il y avait une réunion avec un juge de Naples venu recueillir des menaces qu'elle avait reçues.

Projection intégrale de *Prove di stato (En quête d'État)*, 84', Les Films d'Ici
est-ce qu'on insère le résumé du programme p. 26 ?)

A. H. *Très intéressant. Tu es parti d'une idée assez abstraite : filmer la démocratie, l'État, le droit, etc. Quelles réflexions as-tu eues à l'écriture et dans la mise en scène? Comment fait-on entrer ces données dans un film?*

L. D. C. Merci d'avoir projeté ce film. Cela fait longtemps que je ne l'ai pas vu et je suis très content. Je suis très content de l'avoir fait. Je fais un peu l'orgueilleux ! Je me suis beaucoup amusé à le regarder parce que ça traite de thèmes énormes, politiques, arides, pas spectaculaires, mais je vois que c'est une pièce de théâtre incroyable. Quand on fait un film on est dedans. Après dix ou quinze ans je le revois comme un spectateur normal. C'est une pièce de théâtre mais il y a quelque chose de tragique. Je ne sais pas ce que j'avais prévu au début, franchement. Je pensais que les premiers opposants devaient être les gens de la mentalité courante. Les administrés étaient habitués à un certain type de rapport avec le politique, avec la corruption, les rapports de famille, les recommandations, mais pas à un État de droit. Je

savais que tous les opposants aux réformes de Luisa étaient les habitants eux-mêmes. Je l'ai choisie, elle, car on voyait dans son bureau une représentation du pouvoir public et une représentation du besoin des citoyens. Ça pose tous les problèmes de la démocratie. Est-ce qu'il y a d'abord la satisfaction des besoins ou l'application de la règle? C'est la question pendant le film.

A. H. *La démocratie, c'est un temps long. Il y a un temps court, c'est la satisfaction des besoins. Le film est un peu le conflit entre ces deux temps.*

L. D. C. Oui, c'est peut-être ça la lecture. Avant j'avais vu plusieurs maires, mais le jeune homme sous protection ne pouvait plus voir de gens. J'ai vu un acteur, un des personnages du film de Rosi, *Main basse sur la ville*¹, qui est devenu maire. Le lieu du drame c'était le bureau de Luisa. J'avais pensé qu'avec elle je pouvais avoir un rapport, avec les entretiens par exemple, essayer d'interpeller Luisa pour que j'écoute sa parole. Comment elle pouvait passer d'un rôle de bénévole, s'occuper des sans-abris par exemple, au rôle de celle qui doit appliquer la loi. Je voulais savoir comment elle élaborait tout ça. Mais je me suis rendu compte que pour les entretiens ce ne sont pas forcément les personnages impliqués dans les histoires qui sont les interprètes les plus adaptés, les plus aptes, à raconter eux-mêmes. Luisa était complètement prise dans la tragédie de sa vie, c'est seulement en la regardant à distance que son histoire se dévoile. Ce ne serait pas dans un rapport face à la caméra avec elle qu'elle pourrait s'expliquer et me raconter. C'est pour ça que j'ai choisi cette position de tiers, entre Luisa et les administrés, d'avoir un troisième poste, de faire de ce bureau comme une scène de théâtre, où moi, avec la caméra, je joue le rôle du spectateur au théâtre. Là, c'est une sorte de représentation du besoin et du pouvoir. La présence de la caméra ne modifie pas de manière essentielle les données, mais oblige les « acteurs » à jouer plus profondément eux-mêmes. Il y a une caméra, « il faut que je sois plus maire que d'habitude », les autres disent « il faut que j'exagère ». La présence de la caméra permet de souligner quelque chose, elle ne modifie pas les données.

A. H. *Tu avais assisté à cette ouverture du « bureau des doléances » avant de filmer, sans caméra ? C'est ce qui t'a décidé ? Là, il y a du cinéma !*

L. D. C. Voilà. J'avais été dans cette mairie des années auparavant parce que j'étais dans une association, on demandait une permission. On n'avait pas pu parler avec le maire. Il y avait toujours une queue dans l'entrée. J'étais parti très centré sur le personnage de Luisa Bossa. Je pensais que les entretiens c'était avec elle, je pouvais entrer dans cet univers, raconter une histoire. Après avoir vu ce qui se passait dans son bureau j'ai pu mieux raconter l'histoire.

A. H. *Tu as parlé du film de Rosi, Main basse sur la ville, on en a choisi un extrait parce que c'est un film que tu avais en tête avec Prove di stato.*

L. D. C. Oui oui. En Italie on se bat toujours avec ce problème de la démocratie. Vous, vous avez fait la Révolution, vous avez tué le père, vous êtes une société de fils qui doit s'organiser depuis deux siècles pour voir comment ça marche. Je me rends compte que pour vous c'est difficile à comprendre, je sais ce que vous êtes en train de penser de nous. On a les mêmes problèmes, mais on est un peu différents, un peu. J'aimerais bien écouter ce que le public en pense.

1 1963

Public *Combien de temps Luisa est-elle restée à la mairie ? Elle a été réélue ?*

L. D. C. Oui. Elle est restée tout son premier mandat et réélue avec 75 % , un des plus hauts scores. Les gens comprennent que le système des règles c'est le système qui protège, surtout les plus faibles. Maintenant elle est députée. Je l'ai perdue de vue. Ce serait bien intéressant de voir son parcours.

Public *Le film laisse beaucoup de place aux contradictions. Il y a la nécessité du respect de la règle et de la loi mais cette loi peut être aussi injuste. Par exemple d'anciennes détenues n'ont pas le droit d'avoir accès à certains emplois.*

L. D. C. Filmer le politique, entrer dans la dimension politique, c'est très intéressant car le spectateur est souvent amené à faire tout un parcours. Dans la vie il n'y a pas toujours les bons et les mauvais, la séparation n'est pas toujours facile à faire. Le politique traverse ces questions. Dans une séquence on est du côté de la maire et dans une autre séquence on est du côté de l'administré.

A. H. *Comment as-tu organisé le tournage ? Tu avais déjà ton montage en tête ? Et le récit ? Il y a plusieurs films possibles avec cette matière. Le montage est-il un moment d'écriture ou de réécriture ? Comment s'est déroulé ce passage ?*

L. D. C. Avant de tourner j'ai passé beaucoup de temps à regarder. J'ai beaucoup écrit, aussi... pour chercher de l'argent. Dans le documentaire je travaille beaucoup en amont. Je choisis le lieu, les personnages, j'imagine comment suivre les évolutions. Tout ça, c'est écrit dans le projet. Quand on commence à tourner, la réalité vous prend, vous happe. Vous n'avez plus en tête votre projet. Pendant toute cette période de préparation vous avez nourri un instinct et cet instinct va vous décider à appuyer sur le bouton ou pas, dans la confrontation quotidienne avec la réalité. Dans la mairie il y avait 10 000 choses qui se passaient, dans son bureau, à côté, en bas. Vous pouvez tout filmer, vous êtes épuisé. Le premier montage se fait au moment de la prise de vue. Il faut décider ce qu'il faut tourner ou pas. Pour moi, c'est l'instinct qui a été nourri, éduqué pendant la longue période de préparation. On arrive au montage avec cette masse énorme de matière et avec le monteur on retrouve le film qu'on a perdu en tournant. Quand on tourne, la confrontation avec la réalité, les mille récits de la réalité, on le perd, on n'a plus la distance nécessaire. Au montage, le monteur va regarder la cohérence qui existe dans les rushes.

A. H. *Par exemple au tournage tu anticipais les champs contre champs ?*

L. D. C. Oui, ça je savais.

A. H. *Pour inscrire le conflit de manière cinématographique. Tu filmais la continuité ? Au champ contre champ tu coupais la caméra ? Tu te déplaçais ?*

L. D. C. Ça dépend. Il n'y avait pas de règles. Je ne suis pas un très bon cas. Je m'amuse beaucoup à filmer une matière vivante, on devient presque un corps avec les gens en face. C'est le déplacement même de la caméra qui incite les acteurs à agir d'une manière ou d'une autre. La caméra est présente. La manière de bouger le corps, de faire un champ, un contre champ, c'est appeler un acteur à intervenir. C'est une direction d'acteurs qui se fait avec le corps même, avec le déplacement. C'est l'emplacement de la caméra, de soi-même, qui oblige

les acteurs à se mettre dans une position qui m'est utile à moi. C'est un système que j'ai perfectionné, qui a eu son aboutissement dans *Un cas d'école*.

Public *Cela m' a fait beaucoup penser au film Les Sept marins de l'Odessa parce qu'on dirait que l'histoire se déroule au fur et à mesure que vous roulez. Il y a beaucoup de choses imprévisibles. C'est une histoire qui s'écrit tous les jours pendant que vous roulez.*

A. H. *Ce navire est bloqué depuis quatre ans dans le port de Naples et le film suit ces marins jusqu'au terme dans le port.*

L. D. C. Ces deux films sont très différents dans l'approche. Dans *Prove* je savais les choses que je pouvais suivre. Dans *Odessa* j'essaie d'appréhender la réalité chaque jour. Je ne savais pas ce qui pouvait se passer le jour même. Cela se voit dans l'écriture. Dans *Prove* il y a une sorte d'immersion de tout moi-même dans l'histoire. Je deviens moi-même une partie de cette histoire. Dans *Odessa* je reste plus à l'extérieur. Les personnages sont pris dans leur aspect symbolique plus que dans leur essence, leur réalité même. Le capitaine est toujours habillé, on le montre comme le capitaine mythique de la flotte soviétique. Les personnages sont plus vus comme abstraction que dans leur réalité.

Public *Le point commun entre Odessa et Prove et peut-être Cadenza d'ingano : Vous filmez des personnages dans un moment de rupture. On ne peut pas être spectateur, en état de juger.*

L. D. C. J'essaie toujours de filmer l'individu par rapport à la règle. Face aux règles de la société, de l'Histoire, à la mentalité. Dans *Cadenza* je voulais suivre ce gamin. Or, lui se trouve devant un choix, comme un gamin des rues en face du choix d'aller à l'école ou d'être dans la rue. Je voulais filmer ce moment-là de la vie de quelqu'un. Comment l'homme se construit dans un moment où il n'est pas encore défini, dans ce moment de formation, où on a encore une promesse, où on n'est pas fini complètement. Je crois que dans tous les films il y a ce problème de la règle, et du chaos face à la règle. Il y a toujours le problème de la loi et de l'individu face à ça. Je trouve que c'est très cinématographique. Le but c'est de mêler le spectateur au parcours que je fais moi-même, de l'amener à penser, à refaire le parcours que je fais.

Public *Dans Odessa les personnages sont plus symboliques, mais dans Prove ils représentent tous quelque chose de très abstrait. Ce n'est pas seulement cette femme-là, c'est ce qu'elle représente.*

L. D. C. C'est le parcours qu'on fait pour raconter l'histoire. On arrive à un côté symbolique des personnages parce qu'on est très près d'eux dans *Prove*. On épuise la situation. On est maintenant dedans. Donc ces personnages deviennent des héros qui vont au-delà des histoires qu'eux racontent. *Odessa* est un autre mécanisme, je ne connais pas les histoires, je ne peux pas y entrer, donc je reste à l'extérieur. Dans les deux on travaille avec l'abstraction. Mais dans un cas on est complètement dedans, dans l'autre à l'extérieur.

Public *Les marins sont possédés, à l'intérieur. Les gens d'Herculanum sont à l'extérieur, déposés.*

L. D. C. C'est la différence entre mélo russe et mélo italien. Je connais les codes des Italiens, des Napolitains. Je peux me permettre d'entrer. Pour *Odessa*, je reste à l'extérieur, je ne connais pas la langue. Avec le cinéma direct on fait le mieux qu'on peut dans les conditions

qu'on nous a données. Il faut toujours s'adapter. C'est toujours un exercice, c'est ce qui est beau. Dans le documentaire la réalité nous oblige à ne pas toujours avoir la même attitude. J'aime beaucoup les réalisateurs qui font des films très différents parce qu'ils se sont trouvés dans des conditions très différentes. Je suis moins intéressé par les réalisateurs qui appliquent toujours la même recette. Mais c'est la réalité qui commande le film. Je ne suis qu'un humble transmetteur.

A. H. *Après un extrait de Main basse sur la ville on terminera avec comment filmer Naples et comment représenter le peuple.*

Projection d'un extrait de *Main basse sur la ville*

A. H. *Il y a quelque chose qui ne change pas entre ces deux films, Main basse, de 1963, et Prove.*

L. D. C. Le conseiller de l'opposition n'est pas un acteur, c'est un vrai politicien. À l'époque à Naples, il y avait le seul maire du parti monarchiste, très connu pour contrôler les votes : il donnait une chaussure avant, l'autre après, ou un billet de 1000 lire coupé en deux. Le conseiller était un vrai opposant, il a demandé au secrétaire du PC (actuel président de la République, Giorgio Napolitano) s'il pouvait être dans le film. Il a dit non, c'est pas sérieux. Un autre est intervenu pour dire oui. Cet « acteur » est devenu maire, je voulais aller le voir pour faire *Prove* mais il était malade.

A. H. *Tu peux nous parler de ton lien avec Naples, un fil conducteur de tous tes films?*

L. D. C. Je suis né à Ischia, pas à Naples, mais je fais tous mes films dans cette ville. Toutes les contradictions de la modernité sont plus évidentes. Cette manière exagérée de crier, de bouger le corps. J'ai dû mettre beaucoup de temps et de réflexion pour savoir comment filmer cette ville. Elle aime se montrer. C'est toujours facile de tomber dans le cliché. On a toujours l'impression qu'elle échappe à toute tentative de contrôle. Un problème c'est d'essayer de contrôler cette représentation de soi-même, ça ne concerne pas Naples mais tout réalisateur. Dans les documentaires des années 40-50 on se rend compte que les personnages filmés sont beaucoup plus libres. Maintenant on voit qu'il y a cinquante ans de télé dans la formation des personnages. Chacun se réfère à des modèles télé. Comment faire face à la conscience que le spectateur a d'être filmé, comment ne pas être mis en scène. Les personnages qu'on utilise comme acteurs de nos histoires, de quelle manière sont-ils « authentiques », comment peut-on contourner leur manière de se cacher ? Dans les films des années 50 les gens sont beaucoup plus ouverts, on sent la vie des gens.

A. H. *Mettre en scène Naples, tes films sont dans des espaces réduits, fermés. Il y a l'écho de la ville plus que la ville. C'est la solution que tu as trouvée?*

L. D. C. On dit que si tu laisses ta caméra tourner à Naples, quand tu reviens, si tu la trouves, tu as du film dedans. Il y a cette volonté de se mettre en scène, une manière aussi de se cacher, de s'échapper. Il faut essayer de contraindre cette réalité, plutôt que de se faire happer. Essayer de la cloisonner, donner aux acteurs des espaces étroits, des conditions imposées. Je souffre quand je vois qu'on se laisse rouler dans la farine par les Napolitains. On se contente de gratifier leur besoin de représentation. Il faut les détester pour qu'ils donnent leur meilleur, je pense. Je les aime et je les déteste. Comme un corps à corps. Toute une génération avait arrêté de filmer la ville, on ne veut plus conforter l'idée de Naples de se

donner de la même manière. Mais il faut accepter le défi. Dans chaque film il y a un mécanisme différent. Chaque film, c'est comment je peux filmer cette chose-là. Ne pas se contenter d'allumer la caméra. Je me sers comme collaborateurs de gens d'une autre culture pour voir si les choses que je montre leur parlent aussi. Ils me donnent le sens de la distance.

Public *Quelle influence a la Camorra, la mafia sur les Napolitains ?*

L. D. C. Ça change. La Camorra et la mafia, ce n'est pas la même chose. La mafia est centralisée. La Camorra c'est des familles. Chaque famille a un quartier. À Naples les familles ont été démantelées. Restent les banlieues. L'organisation la plus forte est la calabraise, la Ndrangheta. Ils ont beaucoup d'argent avec les rançons, puis la drogue et ensuite l'économie légale. C'est un système très fermé.

A. H. *Dans Prove... il y a des manifestations de la Camorra. Tu as senti des pressions sur le film ?*

L. D. C. Je suis allé chez le commissaire à Herculaneum lui demander si j'étais en sécurité. Il m'a dit oui. C'était une Camorra qui s'occupait de drogue, pas de la chose publique. Le maire précédent avait été tué par la Camorra, peut-être qu'il essayait d'entrer dans les poubelles et les pompes funèbres, grandes affaires de la Camorra. Les grands opposants de la Ndrangheta sont des femmes de la famille, du côté de la loi, des femmes qui en ont assez de nourrir des enfants pour la mafia. Quand tout va mal ce sont les femmes qui sortent. Même à l'étranger, dans les pays du tiers monde. Luisa me disait que les conseillers municipaux masculins pensaient, voulaient, reprendre le pouvoir. Un jour elle m'a téléphoné, après le film, pour que j'enlève des images. Une séquence où elle dit les noms des maires qui n'ont rien fait pour changer la ville. Les derniers de la liste étaient dans les partis qui la soutenaient. Il fallait que ces noms disparaissent. J'ai dit: « Je ne vais pas changer le film chaque fois que tu changes d'alliés. » Le film a fait beaucoup de bruit. On a demandé qu'il soit brûlé, il donnait une mauvaise image de la ville. Après une projection, une affiche de l'opposition disait que Luisa se montrait dans des films et dénonçait les gens mêmes qui la soutenaient. Elle m'a appelé: « Mes compagnons de parti attendent une chose, que je disparaisse ». On a passé deux heures au téléphone. Mais j'ai refusé.

Fin de la matinée

Après-midi, 14h-17h

A. H. *Nous allons reprendre à propos du travail et du parcours de Leonardo. Tu voulais parler de ton rapport à la fiction puisque tu es passé à la fiction et tu as peut-être connu une sorte de crise documentaire. Nous allons essayer de tisser, de suivre, de dessiner ce parcours autour de ces questions. Revenir aux origines, que tu nous racontes ta découverte du cinéma. Est-ce que tu as une espèce de souvenir fondateur autour du cinéma ?*

L. D. C. Moi je suis né sur une île à côté de Naples et je suis parti pour la fac. de lettres et philosophie. Je suis censé être enseignant de français et je sais que ça ne se voit pas. J'ai fait une thèse en histoire des religions et un peu d'anthropologie, et des études sur la culture paysanne italienne. Mon expérience avec le cinéma, je l'avais dans la tête mais je n'osais pas me l'avouer parce qu' en Italie c'était très compliqué, maintenant c'est un peu plus facile mais il fallait aller à Rome. En France, faire du cinéma c'est beaucoup plus facile. Mais les gens font ce métier parmi d'autres pour enseignants. Ça a pu commencer parce qu'une équipe

française est venue à Naples faire un film, un court-métrage sur une nouvelle de Balzac, *Sarrasine*. Elle devait venir chercher des acteurs et notamment une actrice que j'avais rencontrée un soir dans une fête. Elle devait chercher un travesti napolitain qui puisse jouer un castrat de l'opéra, XVIIe-XVIIIe siècle. Elle me demande d'aller arpenter les trottoirs de nuit pour trouver un travesti et comme elle avait besoin de quelqu'un qui traduise, je me suis impliqué dans ce film, le film s'est fait. Chez moi à Naples c'est devenu un peu le bureau de la production. Tout était centralisé, je jouais dans le film, je participais au montage. Je me suis rendu compte que ça me plaisait beaucoup.

Quand je suis venu en France pour enseigner à la fac comme lecteur d'italien au lycée Thiers à Marseille, j'ai commencé à aller sur les tournages. Ma passion a été confirmée et je suis allé à Paris pour voir si je trouvais une école de cinéma qui m'apprenne l'essentiel pour faire un film documentaire, pour pouvoir mélanger l'anthropologie et le cinéma. C'est pour ça que je suis tombé sur les ateliers Varan.

C'est une école de cinéma fondée en 78-79 par des élèves de Jean Rouch que je connaissais bien sûr. La première expérience de cette école s'est faite dans les pays étrangers. En Mozambique, quand les Portugais sont partis, l'attaché culturel a demandé à des cinéastes dont Jean Rouch et Jean-Luc Godard, Ruiz Guerra, d'aller là-bas filmer la transformation d'un pays colonisé en un pays indépendant. Godard n'y est pas allé, Ruiz Guerra non plus. Jean Rouch a décidé d'y aller avec ses élèves de Nanterre, d'emporter des caméras super 8, des choses pour développer et pour monter, de manière qu'ils ont formé une dizaine de jeunes à Maputo pour que ce soient eux mêmes qui racontent la transformation du pays. Cela a été une très belle expérience, ça a formé une dizaine de jeunes qui ont filmé sur une longue période de temps leur pays. Cela a tellement bien marché que l'ambassade française, le ministère des Affaires étrangères ont voulu perpétuer cette expérience, ils ont voulu la reproduire dans d'autres pays. Il y a eu des ateliers au Kenya, au Mexique, dans beaucoup de pays. Au bout d'un moment ils ont créé un centre à Paris où ils accueillent des stagiaires des pays en voie de développement venus à Paris pour faire une sorte d'anthropologie à l'envers. Et donc je suis tombé dans cette école. Évidemment ce n'était pas pour les Italiens qui étaient supposés avoir une école de cinéma, donc il n'y avait pas de portefeuille pour les Italiens. À la dernière minute, un Congolais n'est pas venu, comme j'avais posé ma candidature, ils m'ont appelé.

Donc j'ai fait un stage en 86, un stage de formation c'est à dire j'ai fait un film qui s'appelle *Margot et Clopinette* et qui a bien marché, qui est allé dans beaucoup de festivals et qui a été acheté par la télé. Au bout d'un moment on m'a invité à venir faire des petits films, c'était très intéressant car c'était un moment de grandes évolutions dans le genre documentaire.

Avec l'invention des premières caméras vidéo tout le monde pouvait faire un film, on n'avait pas besoin de beaucoup de lumière, on n'avait pas beaucoup d'argent et avec très peu d'argent, avec une cassette on pouvait filmer 1h00. Avec la pellicule c'est beaucoup plus compliqué. Donc ça révolutionnait complètement le genre, celui du cinéma direct par exemple qui était né dans les années 50, qui avait duré jusqu'aux années 60 puis qui avait été en crise parce que ça coûtait quand même très cher. On pouvait filmer très peu avec la pellicule; maintenant avec les nouvelles machines, les nouvelles caméras on peut tourner beaucoup, être complètement dans la réalité, c'est pour ça que j'ai pu filmer le film que vous avez vu ce matin. J'ai filmé une cinquantaine, une soixantaine d'heures pendant deux ans, ce qui n'est pas imaginable, je l'ai fait au début, je l'ai fait avec d'autres moyens. J'ai pu faire entrer des financiers, des producteurs une fois qu'ils avaient eu les images. C'était très compliqué au début de faire un film sur la politique. Avec la vidéo on peut faire ce type de travail-là. Le documentaire a une poussée incroyable, une nouvelle écriture car on peut tourner beaucoup, on peut entrer chez les gens facilement, on n'a pas besoin d'être nombreux, deux et parfois un seul. Les outils qu'on utilise permettent l'évolution du langage.

Les ateliers Varan étaient au cœur de cette histoire-là parce qu'ils étaient partis pour enseigner dans les pays en voie de développement. L'idée c'était qu'on pouvait faire du cinéma avec très peu de moyens. On n'avait pas besoin de faire trois, quatre, cinq années d'école, d'avoir des camions avec des éclairages, beaucoup de personnel, etc. On pouvait faire des récits près de la vie des gens avec des moyens très restreints. Quand j'ai fait Varan, le boum pour prendre le son c'était un balai transformé en perche. L'idée de faire un film pauvre, ça rejoint ce que le marché allait découvrir avec la caméra vidéo. Donc, on est pile dans le mouvement, c'est pour ça qu'il y a beaucoup de producteurs qui venaient aux projections de fin stage pour prendre des gens qui avaient fait des films intéressants, ils les invitaient à présenter des projets. Ce qui m'est arrivé.

J'ai fait des petits films sur des petites choses, des portraits de coureurs cyclistes sur Arte et d'autres émissions produites par Arte. Petit à petit j'ai commencé à faire des films et au bout d'un moment on m'a demandé d'enseigner aux ateliers Varan en 93-94. Pendant très longtemps de ma vie, j'étais à la fois réalisateur et enseignant, c'était très intéressant, l'un nourrissait l'autre. J'ai voyagé beaucoup. J'ai été avec Rithy Panh au Cambodge, on y a créé un atelier. J'ai été en Colombie, ce qui a été très important dans ma formation humaine et de cinéaste.

A. H. *Ton rapport à l'anthropologie fait que tu as été sensible tout de suite au geste documentaire. Ce qui s'est imposé assez naturellement si tu faisais du cinéma, c'est que ce serait du cinéma documentaire ?*

L. D. C. Oui. Le parcours, je me le suis créé petit à petit, à partir d'une curiosité, d'aller vers l'autre, qui était dans l'anthropologie, de découvrir l'autre, et au bout d'un moment s'est posé le problème de comment filmer l'autre. Et à Varan une fois qu'on utilise l'outil cinéma il faut qu'on ait conscience au maximum de l'outil qu'on est en train d'utiliser.

A. H. *Varan, c'est une pédagogie, ou des pédagogues, ça passe par une pratique très directe du cinéma, c'est à dire qu'on vous colle une caméra et qu'on va filmer...*

L. D. C. Pédagogiquement c'était très intéressant, en très peu de temps on était les seuls à avoir une pratique comme celle-là. Dans les écoles, il y avait une division entre la théorie et la pratique, on fait d'abord la théorie puis on apprend à utiliser les machines. Dans la pédagogie Varan c'était directement dans la pratique et essayer de tirer les règles générales d'une pratique. Mettre en avant le désir et l'idée qu'on veut raconter et trouver les moyens techniques pour satisfaire ces besoins. S'interroger sur ce que l'on va faire, pourquoi et comment. Trouver les moyens. Je suis de formation française comme cinéaste, et j'ai autant appris comme enseignant que comme étudiant parce que, chaque fois qu'on fait un cours, il faut aider les étudiants à faire le film. Il faut essayer de comprendre quel est le film que la personne veut faire, l'aider à trouver. C'est un très bel exercice qui m'a aidé dans ma pratique, pour trouver mes propres désirs de films. Les interrogations que je pose aux autres étudiants, je me les pose à moi-même quand je suis tout seul à faire un film. C'est un exercice très important.

A. H. *Est-ce qu'avec Mariana Otero, Claire Simon, et bien d'autres qui y sont passés, vous aviez la conscience de former quelque chose comme un groupe ou une sorte d'école documentaire française?*

L. D. C. Je ne sais pas si ça a jamais été clairement dit. Je pense qu'il y avait des réflexions qui passaient de l'un à l'autre. Souvent on a mené des stages ensemble, et c'est un

travail, un point de vue privilégié de pouvoir écouter Claire ou Mariana. Ce sont des gens qui continuent à me rendre curieux, je les aimais tellement que je savais pourquoi ils avaient fait telle chose. Comme avec Rithy Panh. Ce sont des gens dont je vois les préoccupations, les choix, et où ils veulent arriver.

A. H. *Des chercheurs en cinéma. Pour en venir au sujet formation-transmission on va montrer deux extraits, Un cas d'école et ensuite Les Sept marins de l'Odessa. On verra comment tu t'es approprié en tant qu'écriture et que mise en scène ces réflexions.*

Projection des deux extraits

A. H. *C'est très intéressant d'associer ces deux extraits. On retrouve très bien cette idée de réinventer l'écriture, la mise en scène pour chaque film. Dialogue entre loi et chaos, ordre et chaos. Dans Les Sept marins de l'Odessa on va vers un langage fictionnel d'une certaine manière, film silencieux. Que penses-tu de l'association de ces deux extraits, ces deux mises en scène ?*

L. D. C. Films pratiquement tournés au même moment, en 2001 ou 2002. Il fallait avoir deux approches complètement différentes. Dans *Un cas d'école*, c'est un peu une fiction. Je voulais faire un film sur le travail de l'enseignant et je voulais un peu régler mes comptes avec l'école. Je suis allé filmer cette école-là mais je ne voulais un rapport qu'avec les enseignants, recueillir leur point de vue. Mais je me suis vite rendu compte que dans la parole qu'ils restituaient face à la caméra je ne retrouvais pas ce que je voyais dans leur travail. Ils faisaient un récit de leur travail que je ne retrouvais pas dans la réalité. Donc je me suis dit : comment je vais faire ? Alors il faut que je sorte et que je sois le troisième. Comment faire raconter les personnages ?

Ils se dévoilent, comme dans les romans classiques, à travers les difficultés qu'ils surmontent. Ulysse se décrit parce qu'il essaie de rentrer à Ithaque. Chaque situation ajoute un morceau du puzzle, on construit son personnage. Pour raconter les enseignants je les mets face à l'épreuve. Je les choisis, je les mets en face d'étudiants difficiles. À travers les stratégies qu'ils élaborent ou pas, ils vont se décrire, révéler leur conception de l'école. Mon but final c'était d'essayer de raconter le rôle de l'école publique, pourquoi c'est si compliqué en Italie. Un peu partout, mais en Italie c'est un grave problème.

Un des personnages, c'est Salvatore. J'ai tourné pendant un an, tous les jours. Il y avait 10 000 choses qui arrivaient chaque jour. Il fallait être très centré pour ne pas tourner tout le temps, se demander si on en avait besoin. Essayer de rationaliser le plus possible pour éviter de se faire submerger, dévorer par la réalité. Pour que les enseignants sachent que je n'étais pas là pour montrer en quoi ils étaient en faillite. Donc il fallait que mon propos soit très clair. Ils m'ont fait confiance, m'ont laissé entrer dans leur cours. C'était très compliqué, difficile. Au groupe qui était autour de Mme la Proviseur j'ai dit : « Si vous acceptez que je vous filme, il faut une vraie confiance. J'ai été enseignant, j'ai fait un travail que je n'étais pas capable de faire, dans des situations comme ça j'ai été catastrophique, j'ai changé de métier, faire du cinéma c'est beaucoup plus facile; et donc vous avez mon respect, mais j'essaie de comprendre pourquoi je n'y suis pas arrivé et comment vous n'y arrivez pas non plus. » J'ai été très clair, il le fallait. La directrice m'a dit : « Je crois que ça va nous aider à comprendre pourquoi ça ne marche pas, où on a des problèmes. »

A. H. *En tant que metteur en scène, c'est vrai qu'il ya une évolution avec Prove di stato où tu reproduis la place de Luisa. Dans Un cas d'école c'est se situer entre deux champs de tension.*

L. D. C. Oui. J'ai eu la conscience du rôle de tiers à l'école. Dans la manière de filmer j'y suis arrivé un peu tard. Mon corps est beaucoup plus maîtrisé, j'étais beaucoup plus conscient de mon rôle, j'étais vraiment un tiers, émotionnellement du côté des enseignants et en même temps je comprenais les élèves pour qui l'école est vécue comme le service militaire. Les gamins des banlieues ont du mal à comprendre que l'école sert à s'émanciper, à grandir.

A. H. *Et une école qui n'est pas dans leur langue, en plus ?*

L. D. C. Oui. Le grand problème c'était de les faire parler italien. En Italie il y a beaucoup de dialectes. Dans les classes populaires les gens parlent beaucoup de dialectes. Ce qui était autrefois une grande richesse, comme disait Pasolini. Il voyait dans l'invasion de la télévision le danger, la grande atteinte à la diversité culturelle, l'outil d'homologation culturelle. Pour lui c'était l'horreur maximale. Je viens de plus en plus à cette idée de dialecte car même le film de fiction que j'ai tourné, *Intervallo*, était complètement en dialecte, avec un long travail sur les corps, les acteurs qui parlent leur langue. On a beaucoup travaillé en amont, dans les préparations, pour qu'ils parlent. En Italie, il y a beaucoup de films en dialecte, mais de plus en plus en dialecte « arrondi », italianisé. Ce n'est pas leur langue, du coup ils jouent faux. ça me gêne tout le temps. Dans *Intervallo* on a beaucoup travaillé leur vrai langage, tout le film devait être sous-titré, même à Naples, et dans toute l'Italie. Le distributeur voulait économiser de l'argent et a envoyé des copies non sous-titrées à Naples. À la projection, il y avait des vieilles dames venant des quartiers un peu bourgeois qui voulaient comprendre le film. C'était un langage de jeunes, de quartiers populaires. Cette histoire de dialecte, c'est toujours le souci pour filmer cette ville. Les gens ne veulent pas vraiment parler dialectal. Ils essaient de parler en langue adoucie, domestiquée, pour donner une image un peu plus ronde d'eux-mêmes, car la vie est rude.

En même temps j'allais sur l'Odessa, je ne pouvais pas tout le temps car c'est un navire ukrainien séquestré par la justice italienne dans le port de Naples. À bord il y avait dix marins qui pendant cinq ans sont restés sur le navire parce que la question de la justice ne se résolvait pas. Deux sont morts, il n'y avait plus d'essence, il faisait chaud l'été, très froid l'hiver. Ils ont survécu avec l'aide des gens du port, d'autres marins. Ils attendaient que le bateau soit vendu, de pouvoir récupérer l'argent. C'est pour ça qu'ils restaient sur le bateau. Je ne connaissais pas très bien leur langue. Pourquoi ils restaient sur le bateau malgré les copains qui mouraient, je n'avais pas de réponses claires. Donc, j'ai eu cette attitude beaucoup plus distante, à l'opposé de *Prove di stato*, plus observatrice. Essayer de filmer des personnages plus comme des icônes, l'icône du marin, dans leur réalité. Il n'y a pas d'entretien, ce n'est pas le bon outil pour connaître leur histoire. Au bout d'un moment ils racontaient toujours la même histoire, comme à la télé qui les avait interviewés. C'est la difficulté maintenant de pouvoir filmer les gens, avec cette grande invasion qu'est la télé. Nous-mêmes, on l'intègre. On répète, comme le monsieur qu'on a vu le jour avant. On fait toujours les efforts pour être sincère mais le modèle est beaucoup plus fort, malgré nous. Le problème, c'est comment contourner ça, éliminer ce problème-là. Associé au problème de la langue, j'ai eu cette attitude plus distante.

A. H. *Est-ce que Les Sept marins de l'Odessa fait partie de ton cheminement vers la fiction ? Il y a quelque chose de plus flottant dans son rapport vers le réel.*

L. D. C. Le passage à la fiction se fait par un malaise par rapport au documentaire. Toujours filmer les gens en action dans des événements ne permettait pas d'entrer dans les personnages. Quand je tentais l'entretien, je ne trouvais pas que ça m'aidait. Donc, je tente autre chose.

Avec *Un cas d'école* j'étais arrivé au bout d'un cheminement. *Odessa* ouvre peut-être sur autre chose, mais il n'y a pas une conscience. Le passage c'est quand je décide de filmer. Je me dis qu'il faut que je filme les gamins de la rue pas dans cet univers-là. Toujours dans le souci de filmer Naples, de comprendre quelles sont les règles qui gèrent cette ville. C'est toujours ça qui continue à m'interpeller, à me rendre curieux. Elle me fait rire, pleurer, enrager, parce que de temps en temps il y a des choses folles qui se passent, comme la poubelle jusqu'au premier étage, les tueries, régulièrement, chaque dix ans il y a des guerres de bandes. Et je me dis : « Pourquoi nous ? Pourquoi ça nous arrive à nous ? Qu'est-ce qu'on a de particulier, quelles sont les conditions ? » C'est ça mon souci, toujours essayer de comprendre ça. Aller dans une école, une mairie, c'est toujours ça le problème, le souci.

Filmer la formation. Peut-être il faut que je filme un homme en train de se faire, pas encore fini, il marche sur une ligne rouge et il peut tomber d'un côté ou d'un autre, selon les rencontres. Tomber du côté de la légalité ou du voyou. Donc, je cherche un jeune, je fais un casting dans un quartier pas loin de chez moi, dans une sorte de jardin où il y a un centre social. Je trouve Antonio, un gamin de douze ans. Je me dis que je veux faire un film sans trame, je veux juste accompagner quelqu'un, je veux essayer de comprendre, je veux que la réalité me conduise vers la trame, ce n'est pas moi qui impose la trame. Je trouve que souvent la trame, l'histoire, elle contraint trop les personnages. On met les personnages au service de l'histoire plutôt que de la compréhension. Pour des questions de dramaturgie, de narration, on prend les caractères et on les instrumentalise dans un autre but. Je dis à Antonio : « OK. On se voit chaque jour et on décide ce qu'on va faire. On va dans la rue, on va pêcher, on va jouer à la trottinette, au ballon. » Il fait des conneries à l'école, il se bat. Antonio, je l'ai suivi un moment et après il décide d'arrêter. Il se refuse. Il refuse de raconter sa vie. Il m'appelle huit ans plus tard pour me demander de finir le film.

A. H. *Après le film il y eu le montage, est-ce que tu étais sûr que ça deviendrait un film ?*

L. D. C. Non, parce que le film actuel n'est pas le film pensé, imaginé. Je comptais suivre Antonio pendant beaucoup plus longtemps. Il fallait que j'accumule le plus de matériau possible sans aucun souci de concrétisation dans une histoire. C'était un peu une folie, mais Antonio au bout d'un moment décide d'arrêter cette expérience. Les raisons, je ne les connais pas. Les films, à la fin... lui, il me rappelle et me dit : « Je me marie le mois prochain. Est-ce que tu veux venir filmer mon mariage ? »

A. H. *Est-ce que tu t'es dit : « Huit ans plus tard, finalement ce n'est pas un film sur un gamin, ça devient presque un film théorique ? »*

L. D. C. Oui. C'est un peu une réflexion sur un personnage de documentaire qui refuse d'être l'objet d'un récit de quelqu'un d'autre. Nous, documentaristes, et aussi chercheurs, sociologues, travailleurs sociaux, essayons d'organiser dans une narration la vie des gens parce que c'est donner de l'ordre à un chaos. Mais souvent c'est une opération un peu arbitraire, ça nous sert plus pour y voir clair qu'aux personnes qu'on est en train de regarder. Donc je suis beaucoup entré en crise, comme quelqu'un qui regarde et essaie d'ordonner le chaos. Au bout d'un moment j'ai trouvé plus utile et plus honnête de passer à une phase de réécriture de la réalité. De dire de manière très assumée, consciente, c'est une histoire que j'ai inventée, qui n'a rien à voir avec la réalité mais qui se sert de tout ce que j'ai su de ce milieu-là, c'est une élaboration à moi, ça n'a rien à voir avec la vie d'Antonio. Et ça a donné vie à *L'Intervallo*.

Projection de deux extraits : l'un extrait de *Le miroir*², de Jafar Panahi et de *Cadenza d'inganno*

A. H. *Deux extraits qui se répondent, deux films qui se « cassent » en quelque sorte. Le film de Panahi commence comme une fiction et continue après comme un faux documentaire. Le cinéma iranien est toujours sur le faux-semblant, le film suit en caméra cachée presque la petite fille, Mina, qui va rentrer dans cette ville de Téhéran, qui est le Naples... en termes d'anarchie urbaine. Il y a énormément de choses... Tu peux nous parler de ta position de filmeur quand Antonio t'a rappelé, dans ce mariage, et puis avec une autre caméra?*

L. D. C. Oui. Panahi commence avec un film de fiction et quand la fille refuse d'être filmée, sort du bus, ça continue comme documentaire, faux documentaire, on ne sait pas. On la suit jusqu'à la maison. Moi au contraire, je commence complètement avec un documentaire. Je fais une espèce de corps à corps avec Antonio. Au bout d'un moment, il en a marre, il se fatigue, il arrête, il m'appelle huit ans plus tard et je vais filmer. Pas le mariage, filmé en vidéo par « la meilleure du quartier ». De première équipe je passe en deuxième équipe et je suis assistant. Et l'autre me dit : « Faites-moi travailler, arrêtez vos conneries. » Donc je filme tout ça, je deviens le deuxième témoin. Antonio a répondu aux questions du réalisateur du film de mariage beaucoup plus simplement qu'à moi. Il n'a jamais été aussi docile avec moi. Donc j'ai beaucoup réfléchi. Qu'a voulu me dire Antonio avec ça ? Pourquoi il a fait ça?. Il n'a pas besoin de film. Quand il a trouvé une scène qui d'après lui racontait bien son histoire il m'a rappelé. Je trouvais ça un très beau geste de résistance de la part des objets filmés, des objets d'étude, comme les gamins à risques, les gamins paumés de la rue. Le personnage documentaire qui s'empare de la chose et qui décide, lui, avec quelle scène son histoire doit être racontée. Quand j'ai compris ça, j'ai dit il faut que je rende hommage ce personnage de documentaire qui se refuse à être objet d'étude. C'est la prise de pouvoir du personnage, et plutôt la rébellion. Il se rebelle dans un moment où tout le monde pense qu'il a droit à une petite minute de célébrité.

Je me demande chaque fois pourquoi les gens veulent être filmés, l'acceptent, qu'on fasse irruption dans leur vie, qu'ils nous donnent des morceaux de leur vie. Et je ne trouve toujours pas de réponse. Dans la même période, je pense qu'il y avait un modèle filmé par le photographe de Benetton, qui faisait des campagnes très extrémistes. Il avait filmé une fille anorexique. Quand je finissais mon film, cette fille est morte. Il y a eu toute une polémique. Il avait entretenu cette maladie depuis qu'elle avait été filmée. Elle était une star mondiale, appelée partout, et elle s'est mise dans la peau... figée dans cette image jusqu'à la mort. Antonio a refusé ce mécanisme, il décide de se rebeller, que je ne m'empare pas de sa vie et en fasse une image, un film. Ce sont eux qui ont décidé la mise en scène de leur vie, je peux partager ou non. Ça m'oblige à respecter le personnage dans les choix qu'il a pratiqués. Il a fait un mariage très chic, qui me fait beaucoup de tristesse, il a dû s'endetter, mais il l'a construit à l'image que lui veut en faire. Moi, je peux ne pas aimer cette chose-là mais c'est à lui. C'est pour ça que je le respecte profondément.

A. H. *Tu ne dis pas dans le film ce qu'il est devenu ?*

L. D. C. Je voulais faire un film sur l'adolescence, comprendre comment un gamin marche sur cette fameuse ligne rouge, comment on devient homme, c'est la tentative que je voulais faire. Maintenant, Antonio est devenu un homme, j'ai arrêté de le filmer. Pendant que j'étais en train de monter je l'ai rencontré dans la rue, il était très content, il allait très bien, il

2 Film iranien, 1997, 95'

avait un travail. « Tu fais quoi ? -Je creuse -Où ? -Au cimetière ». Il était devenu fossoyeur. Il était ravi parce qu'il avait un salaire.

A. H. *Il a eu ce travail par la Camorra ?*

L. D. C. Je ne sais pas. Je ne me suis pas attardé là-dessus. Je pense que c'est des travaux sur lesquels la Camorra a prise, ces travaux qui ne finissent jamais, il y a toujours des clients et dans ces métiers la Camorra. En Italie il y a des employés de la mairie, il y a des sociétés qui prennent ça comme des sous-traitants.

Public *Quel est votre rapport, cinématographiquement parlant, au hasard ?*

L. D. C. Dans le documentaire il y a toujours quelque chose que vous pouvez préparer et quelque chose qui surgit, qui chamboule. Il faut être prêt à recevoir tout ça. Il faut beaucoup préparer en amont, avoir cette idée précise au début et que l'instinct réagisse. Il faut réagir vite, choisir la place, allumer. C'est cet instinct qui nous guide, que j'essaie de reproduire même dans la fiction. Les deux jeunes gens d'*Intervallo* étaient dans un entrepôt désaffecté, à côté d'un aéroport, des avions passaient. Dans une fiction, quand un avion passe, on arrête de filmer, on recommence. Là, on ne pouvait pas fonctionner comme ça, on n'aurait jamais fini le film, il y avait des avions toutes les dix minutes. J'ai dit aux acteurs de ne pas s'arrêter. Le hasard rentre, vous l'intégrez, vous réagissez vous-même et ça a ouvert sur de nouvelles significations du film. Leurs réactions ont donné un sens nouveau au film, un plus de signification. Transporter l'habitude du documentaire à la fiction.

Public *La scène de rébellion d'Antonio, avec vos explications, devient intéressante. Il fait de la rébellion, de la provocation, il obéit au cameraman. Vous êtes là témoin comme s'il vous disait « C'était le cinéma que je voulais faire avec toi. » Car en le laissant libre, vous lui volez sa liberté et peut-être le sens de sa vie ?*

L. D. C. C'est exactement ça. Le personnage s'installe dans un personnage qui ne le met pas en danger, il est fictif de cette manière-là. Là, je lui dis: « On ne rentre pas dans ce système de personnage, de modèle. » Et c'est pour ça qu'il a refusé. Dans certains documentaires il y a une espèce d'extrême attention à la dramatisation, la réalité est en danger. Au montage, on arrange, on arrondit les angles, pour le rendre communicable. Le documentaire doit regagner cette matérialité, cette saleté des origines parce que je commence à ne plus croire à ce qui m'est donné. La fiction n'arrivait plus à raconter le monde, le documentaire était plus proche de la vie. La fiction a commencé à utiliser des mécanismes du documentaire, caméra à l'épaule, pas de lumière (cf. *Dogma*³), modalités du hasard. La fiction avait besoin d'être plus proche de la vie. Le documentaire, au lieu de continuer à s'enfiler dans sa recherche de la réalité, dans les coins les plus cachés, a commencé à arrondir son récit, par commodité, par paresse. La fiction allait vers le documentaire et le documentaire commençait à perdre ses outils, pour copier la fiction. Tout est très bien filmé maintenant, avec les nouvelles machines, tout est ficelé. C'est pour ça que j'ai un peu arrêté jusqu'à ce que je trouve comment contourner ces problèmes-là.

A. H. *Est-ce que ce n'est pas une petite victoire du documentaire ?*

3 1999, USA, Kevin Smith, 130', comédie fantastique

L. D. C. Oui, on gagne mais il ne faut pas perdre son identité. Arrêter de continuer notre recherche, c'est plutôt un danger.

A. H. *On va continuer avec deux extraits : Histoire d'un secret⁴ de Mariana Otero et S 21⁵ de Rithy Panh. Mariana Otero enquête sur un secret très lourd, la mort de sa mère, dans un dispositif étonnant avec son père. S 21, c'est le nom d'un lycée, centre d'internement, d'éducation, de reconditionnement des ennemis du peuple. Le dispositif très particulier est lié à des images manquantes, et comment les faire advenir malgré tout.*

Projection des deux extraits

L. D. C. Le documentaire et la fiction peuvent coexister mais il ne faut pas que la fiction dans un documentaire soit une facilité. Quand je sens la fiction justifiée, ça va. Dans la scène typique fictionnelle de Mariana, l'explication est dans la voiture, pas dans un salon. Le dispositif narratif est complètement fictionnel, beaucoup utilisé en cinéma américain : champ contre champ, plate-forme(voiture tirée par une grue). Ce n'est pas un truc réaliste. Elle met de la fiction pour que ça fasse écran, pour que ce ne soit pas d'un hyperréalisme gênant. Elle dit : on est au cinéma.

Rithy Panh met de la fiction, il y a des images qui racontent les gestes des tortionnaires, il les fait rejouer sur la mémoire du corps, comme au théâtre. La fiction apporte quelque chose, ce n'est pas une facilité. La parole n'aurait pas réussi, le corps garde la mémoire des gestes. C'est beaucoup plus dur, plus puissant, plus éprouvant pour l'acteur lui-même. Avec les mots il peut s'en sortir. Cela a été utilisé dans *The act of killing*⁶, dernièrement, sur des tueurs en Indonésie.

A. H. *Tu avais pensé à montrer un extrait de Mimi, de Claire Simon. Vous avez cheminé ensemble ?*

L. D. C. Ce n'est pas le même dispositif chez moi mais j'ai toujours une réflexion sur la place, la position du narrateur, une position très dangereuse, difficile, une position politique et éthique. J'ai vu le dossier film de Mariana Otero sur l'usine occupée; dispositif documentaire très simple, élémentaire, mais comme un don. Elle discute avec les femmes avec un tel naturel, on ne sent pas l'artifice. J'admire et j'approuve chaque fois que je vois leurs films.

Public *Dans Histoire d'un secret, le dispositif flagrant fictionnel m'a gênée. Au contraire, dans Entre leurs mains⁷, faire chanter les ouvrières leur donne une humanité, une vérité. C'est à chacun de ressentir le dispositif.*

L. D. C. Oui oui. Je suis au contraire de vous, je sens très justifiée la séquence du secret, moins celle d'*Entre leurs mains*. Ce film-là traite de quelque chose de plus proche de Mariana, la mort de sa mère, la confrontation avec le père. C'est beaucoup plus délicat que de parler de la vie des autres, des femmes. Il faut voir tout le film.

4 2003, 95', France, Archipel 35

5 2004, 101', France et Cambodge,

6 2012, 159', Joshua Oppenheimer,

7 2010, 87', Marianne Otero,

A. H. *La tentation pour toi d'un cinéma autobiographique ou avec une auto mise en scène, c'est un geste qui a pu te travailler ?*

L. D. C. Je n'ai pas une histoire de famille très intéressante. Peut-être, mais c'est très compliqué. Peut-être je vais le faire. Peut-être je vais sortir de cette crise par rapport au documentaire que j'ai en ce moment, et ça s'imposera. Je me sens très libre par rapport au documentaire. Je ne me sens pas obligé d'en faire un autre, ça s'imposera quand j'aurai trouvé la manière de raconter et quoi raconter.

A. H. *On va arriver à L'Intervallo, un long métrage de fiction, l'histoire de deux jeunes gens kidnappés par la mafia. Huis clos dans un lieu désaffecté, domestication mutuelle et rencontre entre ces deux personnages. Qu'as-tu gagné et perdu dans la fiction ?*

L. D. C. Antonio m'a laissé tomber et j'ai écrit une histoire. Tout va être bien installé, avec des acteurs. Tout va être plus sain. J'ai écrit une histoire avec un ami écrivain, scénariste de *Gomorra*, *L'Intervallo* est un peu un autre *Gomorra*. Naples est presque en hors champ. On met deux personnages à l'intérieur d'un espace abandonné, loin de la ville. À Naples, il y a plein de bâtiments abandonnés, des lieux où les jeunes vont. La ville, on ne la voit pas, on l'entend. Avec sa puissance de cliché elle ne devrait pas faire écran aux personnages. On a beaucoup côtoyé les jeunes, tous les deux, on en sait assez pour écrire une histoire. On prend les deux, on les met dans un lieu clos, comme des enfants qui jouent. On alimentait cet imaginaire en allant rencontrer les jeunes. On écrivait, on rencontrait, on écrivait. Un autre personnage important c'est l'espace. On allait visiter des espaces et comme ça on a pu construire le scénario. Après, j'ai commencé à travailler avec les acteurs, deux ados pas professionnels. En Italie, il y a un grand film avec deux personnages qui soutiennent tout le film, *Une journée particulière*⁸, d'Ettore Scola, mais c'est avec Marcello et Sophia ! Le fantasme était présent tout le temps. On a mis beaucoup de temps à chercher ces personnages, presque un an. J'ai fait une sélection, vu deux-cent-cinquante garçons et filles et en ai choisi une dizaine. Pendant trois mois j'ai fait le théâtre de la ville, un atelier de jeu d'acteurs, sans jamais toucher le scénario. Et sans décor. Derrière une librairie, dans un grenier du théâtre. Puis un travail sur le scénario, sur la langue. Eux-mêmes ont traduit de l'italien au napolitain. Beaucoup de travail là-dessus. Pas par cœur mais mémoriser le sens et parler en dialecte. Langue très collée au corps des acteurs, pas de décalage, une vraie réécriture orale du scénario.

A. H. *On va montrer le début de L'Intervallo,(3-4 minutes)*

Projection d'un extrait de *L'Intervallo*

L. D. C. Il y avait une scène avant où on expliquait pourquoi ça a abouti là. Au début on est dans un moment de flottement avec ces deux personnages. Pendant dix minutes il n'y a pas grand chose qui se passe, avant que la relation s'installe. On ne sait pas pourquoi on est là, qui est qui, ces dix minutes deviennent éternelles. On a enlevé des informations essentielles et du coup le spectateur est sollicité à savoir pourquoi on est là, il est en demande de savoir.

A. H. *Tu travailles par soustraction, tu tailles dans le bloc.*

L. D. C. Pour la première fois j'ai eu la sensation, au montage surtout, de réécrire complètement le film. Très différent du documentaire, quand j'étais perdu, embrouillé dans la matière. Comme je travaillais beaucoup en amont j'allais retrouver dans le scénario, le projet, le sens du film, les lignes narratrices. Le documentaire se fait au montage, il sert à retrouver le fil que l'on a perdu. Dans la fiction il s'agit vraiment de réécrire, de rééquilibrer l'histoire écrite au scénario. Pendant le montage de la fiction, jamais je n'ai eu l'idée d'aller revoir l'écriture du scénario. Dans le documentaire, je vais le faire.

A. H. *Dans L'Intervallo, ta position de ne pas filmer, pas tenir la caméra, d'avoir une équipe de 20 ou 30 personnes... comment as-tu vécu le plateau de cinéma, de fiction ?*

L. D. C. C'est un peu difficile au début d'assumer ça. Je demandais la caméra au directeur de la photo pour tourner mais il m'a dit : « Alors, cherche-toi quelqu'un d'autre. » Il n'a même pas accepté que je filme au début pour qu'ensuite je lui dise... Lui, il allait très vite, c'est un très bon directeur photo. Moi, je pensais à comment j'aurais fait et on a fait comme ça. On a fait les deux choses. On n'a pas tourné beaucoup.

Public *Ça commence comme un documentaire sur les marchands de glaces à Naples ?*

L. D. C. Oui. Le père est un acteur suisse. Il est venu une semaine à Naples regarder les Italiens, leur démarche, leur façon de fumer. Dans le récit, il y a une adhésion au réel et peu à peu, une installation dans le conte, dans un univers, un lieu, un ancien hôpital psychiatrique. Dans la fiction ça se déroule dans un lycée abandonné. Dans l'hôpital, il y avait beaucoup de signes du passé, de la souffrance, des dessins. J'utilisais tout ce que la réalité me donnait. Peut-être j'ai eu peur d'utiliser l'espace réel, ça prenait une ampleur symbolique, une ampleur trop importante. On a essayé d'enlever les signes de l'histoire de ce lieu, on n'a pas filmé les dessins, les écritures sur les murs. On a fait une soustraction pour rendre plus neutre l'espace, pour qu'il ne soit pas plus fort que les personnages, que l'idée originale.

Public *Dans le documentaire il y a de la fiction, dans la fiction il y a du documentaire. Vous êtes comme Mariana Otero, quand le sujet est trop proche de vous, vous décidez de filmer de l'extérieur car le discours du peuple avait eu une apparence de vérité qu'il n'avait pas moins. le théâtre surgit.*

L. D. C. Les codes peuvent se mélanger mais toujours avec la conscience de ce que l'on fait. Ne pas tricher. Savoir quand c'est fiction et quand c'est documentaire. Le spectateur doit être en mesure de savoir. Lui, doit savoir. Politiquement, moralement, c'est dangereux d'utiliser différents outils, manières de raconter sans que le spectateur soit au courant. C'est très important de séparer. Chez Rithy Panh c'est flagrant. L'idée de la fiction, ça sert à quelque chose, ça apporte du sens à la narration. Mais la fiction rapproche de la réalité. C'est un outil plus facile pour raconter. C'est parfois la fiction qui est le vrai.

Fin de la Leçon de cinéma, remerciements partagés !

Filmographie principale

- 2003 : *Un cas d'école (A scuola)*, documentaire
- 2006 : *Les Sept marins de l'Odessa (Odessa)*, documentaire
- 2007 : *L'orchestra di Piazza Vittorio: I diari del ritorno* (épisode *Houcine*)
- 2011 : *Cadenza d'inganno*, documentaire
- 2012 : *L'Intervallo*

- 2014 : *Les Ponts de Sarajevo* coréalisé avec 12 autres réalisateurs
- 2017 : *L'Intrusa*