

CINEMA / POLITIQUE

TROIS TABLES RONDES

Edition coordonnée
par **Nicole Brenez**
et **Edouard Arnoldy**

Peter Bogdanovich

Roger Corman

Samuel Fuller

Jean-Luc Godard

King Vidor



Pierre Clémenti

Miklós Jancsó

Glauber Rocha

Jean-Marie Straub



Raymonde Carasco

Lou Castel

Mounir Fatmi

Philippe Grandrieux

Marcel Hanoun

Rashid Masharawi

Wael Noureddine

FJ Ossang

Lionel Soukaz



NICOLE BRENEZ

PAGES ARRACHÉES AU LIVRE DE L'HISTOIRE CULTURELLE

PAGE 3

GODARD A HOLLYWOOD **LOS ANGELES 1968**

PAGE 12

Peter Bogdanovich, Roger Corman, Samuel Fuller, Jean-Luc Godard, King Vidor

LE CINEMA COMMENCERA **QUAND L'INDUSTRIE DISPARAITRA** **ROME 1970**

PAGE 26

Pierre Clémenti, Miklós Jancsó, Glauber Rocha, Jean-Marie Straub

SECURITY REASONS **PARIS 2004**

PAGE 49

Raymonde Carasco, Lou Castel, Mounir Fatmi, Philippe Grandrieux, Marcel Hanoun,
Rashid Masharawi, Wael Noureddine, FJ Ossang, Lionel Soukaz

NOTICES BIO-FILMOGRAPHIQUES

PAGE 80

Nous remercions
chaleureusement
tous les participants
aux Tables rondes,
l'Université Paris I –
la Sorbonne,
le Professeur
Jean Gili ainsi
que Filippo Camaiti,
Robert Fenz,
Mark Webber
et tout spécialement
Adrian Martin.

En couverture :
Robert Fenz, Meditations
on Revolution Part 1 :
Lonely Planet, 1997.

NICOLE BRENEZ

PAGES ARRACHÉES AU LIVRE DE L'HISTOIRE CULTURELLE

Faire des images, quel que soit l'instrument dont on dispose (teinture, peinture, argile, celluloïd, bande magnétique...), quels que soient les moyens de production que l'on accepte, conquiert ou s'accorde, c'est s'attribuer une parcelle de pouvoir symbolique : pouvoir de créer quelque chose qui n'était pas là, pouvoir de conserver quelque chose qui était ou aurait été là, pouvoir de transmission, d'intervention, d'affirmation, de suggestion. Aussi apparemment sophistiquées qu'elles semblent, la provenance et la substance technologique de l'image ne changent fondamentalement rien aux puissances archaïques qui travaillent sourdement l'activité symbolique. On peut indiquer sommairement trois de ces puissances :

- puissances apotropaïques (l'image prend en charge la souffrance et la mort – pensée pérenne dont héritent Benjamin et Adorno – et ce jusqu'à pouvoir les écarter, c'est le grand thème de la « résistance » dont héritent Malraux, Godard, Deleuze) ;
- puissances cognitives (l'image documente, atteste, indique, informe, explique, argumente) ;
- puissances performatives (l'image assure une emprise tantôt ou tout à la fois sur son référent, son spectateur, son environnement, elle révèle, modifie, intervient, agit).

Dans les trois cas, l'image assure une transition entre l'actuel et le virtuel, que cette transition soit examen critique, vrille réflexive ou incantation prophétique. Les plus rigoureusement matérialistes des cinéastes le savent bien, eux qui s'expriment volontiers sous forme d'oracles (Jean-Marie Straub, Jean-Luc Godard).

La première revendication – qui relève éventuellement du réflexe, de l'intuition et pas nécessairement d'une délibération – d'un cinéaste engagé dans son art consiste à refuser la réduction des propriétés

*« Nous ne
voulons pas
être seulement
une page
de l'histoire
culturelle. »*

Gudrun Ensslin.

symboliques attribuées à son médium. Or, de ce point de vue, l'histoire du cinéma consiste en un double mouvement contradictoire et peu dialectique. D'une part, réduction utilitariste des propriétés symboliques au statut de fonctions sociales et réduction corollaire d'un ensemble de fonctions sociales potentielles à celle, hégémonique, du divertissement (qui en soi n'a rien de répréhensible, mais dont l'exclusivité oblige à réactiver sans cesse la question souvent formulée par Marcel Hanoun : « divertir ? Oui, mais de quoi ? »). D'autre part, profusion de films et de discours qui affirment, explorent, questionnent et ce faisant élaborent les propriétés et les vertus de l'image cinématographique. Tel fut peut-être le génie du cinéma : à la manière dont on entretient une flamme, cinéastes, critiques, essayistes, théoriciens ont entretenu la croyance que, en tant qu'activité symbolique, le cinéma pouvait tout – enregistrer, conserver, décrire, expliquer, annoncer, prévoir, exprimer, figurer, enchanter, ouvrir, changer, sauver le monde. Et il pouvait tout cela, qui pourtant s'avère contradictoire, en même temps. De Jean Epstein à Philippe Grandrieux, de King Vidor à Lionel Soukaz, les auteurs alimentent « une haute idée du cinématographe » (Robert Bresson), c'est-à-dire des puissances dont celui-ci se montre capable ou, plus simplement, se trouve crédité.

Archaiques, de telles puissances n'en sont pas pour autant anhistoriques. En lisant dans l'ordre les trois tables rondes ici publiées, on verra se répondre mais aussi se déplacer les revendications et les questions formulées par certains des artistes les plus exigeants de leur temps. Notons d'abord qu'à eux tous, ils couvrent l'ensemble du siècle du cinéma. King Vidor est né en 1894, Samuel Fuller en 1911, Miklós Jancsó, Roger Corman, Marcel Hanoun dans les années vingt, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Glauber Rocha, Peter Bogdanovich et Raymonde Carasco dans les années trente, Pierre Clémenti et Lou Castel respectivement en 1942 et 1943, Lionel Soukaz, Philippe Grandrieux et F.J. Ossang dans les années cinquante, Rashid Masharawi en 1962, Mounir Fatmi et Wael Nouredine aux deux extrémités des années soixante-dix. Mais la beauté de ces tables rondes réside évidemment d'abord dans le caractère

international des rencontres suscitées.

- Los Angeles 1968 : confrontation et fraternisation entre représentants éclairés de la cinématographie américaine (que ceux-ci distinguent soigneusement de l'industrie hollywoodienne) et un cinéaste franco-suisse tout à la fois amoureux de la Série B, bazinien et marxiste-léniniste, dont l'aura protégeait et protège d'ailleurs toujours le cinéma d'auteur dans son ensemble.
- Rome 1970 : rencontre internationaliste lointainement calquée sur les Conférences des Pays Non-Alignés typiques de l'époque, entre des auteurs venus de blocs géopolitiques opposés, l'Amérique du Sud en ébullition, l'Europe de l'Est communiste bureaucratisée, l'Europe de l'Ouest économiquement et culturellement colonisée, devenue terrain de manœuvre pour une génération révoltée et champ de tir pour les mouvements de libération terroristes.
- Paris 2004 : mise en présence d'auteurs emblématiques de l'avant-garde européenne et d'artistes participant à l'émergence collective et urgente d'une avant-garde dans les pays arabes, en proie aux conflits les plus nombreux et violents de ce début de XXI^e siècle.

En ce sens, les trois tables rondes réverbèrent l'éclat des foyers conflictuels principaux de leur époque et superposent à l'activité du cinéaste le modèle dominant d'activité révolutionnaire qui leur est contemporain.

1968 correspond à l'apogée de la contre-culture, inspirée par l'exemple des guerres victorieuses de libération nationale (Cuba, Algérie), la nécessité de soutenir celle du Viêt-Nam (janvier-février 68, c'est l'offensive du Têt, tournant du conflit), et la diffusion massive des mots d'ordres léninistes concernant la révolution culturelle par la propagande maoïste.

1970 amorce le déclin de cette phase : les guerres de libération et la guérilla collective engendrent un nouveau type d'action politique, le terrorisme que l'on pourrait dire « impopulaire » au sens où, cette année-là précisément, Pier Paolo Pasolini conçoit le « cinéma impopulaire »¹. Le mot d'ordre guevariste,

1. « Qu'il le sache ou non, [un auteur] ne croit rien, c'est-à-dire qu'il croit dans le contraire de la vie : et c'est cette foi qu'il exprime en se déchirant avec des blessures de témoignage. Et l'amour désintéressé pour la vie qui lui vient de son total pessimisme (même s'il est marqué parfois par des idéalis-mes petits-bourgeois) ne peut avoir que des traits obscurs et méconnaissables qui répandent autour de lui un état de malaise et de panique, uniquement sur-montable par le fait que, fondamentalement, tous les hommes sont des auteurs en puissance, c'est-à-dire doués d'un instinct de mort inconnu et inavoué, anti-conservateur par définition ». « Le cinéma impopulaire », 1970, in *L'Expérience hérétique*, 1972, tr. Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 247.

« créer un, deux, trois Viêt-Nam » (le « focisme »), s'actualise sous forme d'initiatives individuelles, certes soutenues par la logistique de divers services secrets, mais où la lutte armée se manifeste par des séries d'actions singulières assumées par des groupes ultra-formés politiquement et se considérant dès lors (en dépit des recommandations léninistes) comme une avant-garde dégagée des problèmes de légitimité populaire – ce que Francis Jeanson, dans *la Chinoise* (1967), dénonçait comme une erreur politique à une Véronique (Anne Wiazemsky) maoïste qui bien entendu n'en tenait aucun compte. C'est l'époque où Masao Adachi (scénariste d'Oshima, acteur chez Wakamatsu, lui-même réalisateur) rejoint l'Armée rouge japonaise, où le cinéaste Holger Meins, auquel Jean-Marie Straub et Danièle Huillet dédieront leur *Moïse et Aaron* en 1974, rejoint la Rote Armee Fraktion allemande. Il s'agit de reconduire à soi seul l'action héroïque d'un commandant Guevara ou d'un général Giap, stratèges victorieux capables de faire plier la puissance impérialiste américaine. À cet égard, le choix de Rome (où se trouve alors Lou Castel, acteur et activiste) est emblématique puisque « L'Italie est, de loin, le pays le plus touché par les activités terroristes entre 1969 et 1985². ». Un tel imaginaire de la lutte « impopulaire » irriguera les débuts de l'œuvre de F.J. Ossang, qui baptise son groupe MKB Fraction Provisoire et consacre une séquence de *l'Affaire des divisions Morituri* (1984) aux formes extrêmes d'isolation carcérale expérimentées par la République fédérale allemande sur les membres de la RAF. Héritant du même imaginaire politique, Wael Nouredine réalise en 2004 un *Homage to Carlos*, après avoir participé en décembre 1998 à une grève de la faim au Liban pour réclamer (avec succès) la libération de Kozo Okamoto, membre de l'Armée rouge japonaise emprisonné à Beyrouth.

2004, pour autant qu'on puisse le ressaisir dès aujourd'hui, correspond à l'instauration fallacieuse d'un conflit entre civilisations (orientale et occidentale, dans des versions caricaturales jusqu'à l'absurde), encouragée notamment par la création d'un nouveau marché (l'intégrisme religieux) par des marchands d'armes privés de leurs débouchés habituels en raison de la disparition du communisme de type soviétique. Simultanément, on assiste à l'émergence d'une génération de « poètes », comme l'explique Mounir Fatmi : « Le mot 'artiste' renvoie à un concept occidental. Dans le monde ante-islamique, l'artiste

2. Gérard Chaliand et Arnaud Blin, « De 1968 à l'islamisme radical », in Gérard Chaliand et Arnaud Blin (dir), *Histoire du terrorisme*, Paris, Bayard, 2004, p. 259.

était le 'poète', lié bien sûr à la tradition orale, puis littéraire. Chaque tribu avait son poète. Le poète abordait tous les sujets, c'était en même temps un critique. Je pense qu'aujourd'hui l'artiste arabe a perdu l'usage de la critique, il souffre plus que jamais du manque de liberté d'expression dans son pays et d'une injustice dont il pâtit à l'extérieur. Même ceux qui ont réussi à être acceptés en Europe ou aux États-Unis se voient sanctionnés à cause de n'importe quelle crise politique, en Palestine, en Irak ou en Afghanistan. À mes yeux, l'artiste arabe reste toujours lié à cette tradition de poètes, qui racontent, et qui se déplacent³. » Et en effet, à la suite de pionniers tels Heiny Srour ou Omar Amiralay, une génération de cinéastes, de vidéastes et de plasticiens (Rashid Masharawi, Sharif Waked, Taysir Banitji à partir de la Palestine, Jayce Salloum, Akram Zaatari à partir du Liban, Mounir Fatmi à partir du Maroc, Brahim Bachiri, Zoulikha Bouabdellah à partir de la France, Sami Alkassim en Égypte, parmi beaucoup d'autres...) renoue au moyen d'images avec la tradition des poètes critiques, la tradition vitale de la poésie civile.

En tant qu'auteurs, les participants des tables rondes se trouvent confrontés à un antagoniste direct, le cinéma dominant. Ici encore, d'une décennie à l'autre, le contexte change du tout au tout. En 1968, Jean-Luc Godard arrive dans un Hollywood conquis par la Nouvelle vague et plus généralement par une sorte de libéralisme formel commercialement autorisé par le succès financier de *Bonnie and Clyde* (1967, dont la réalisation fut proposée à Truffaut puis à Godard lui-même avant de revenir à Arthur Penn). Cet Hollywood progressiste va produire, à la suite de Roger Corman, les chefs-d'œuvre de Monte Hellman, de Francis Coppola, de Dennis Hopper – et même *THX 1138* (1971), pamphlet visionnaire de celui qui pourtant mettra fin à cette remarquable période, George Lucas. Ici encore King Vidor conserve et prolonge son statut de pionnier et d'expérimentateur formel, puisque dès 1966 il réalise un essai philosophique visuel, *Truth and Illusion : an Introduction to Metaphysics*, suivi en 1979 par un dernier essai personnel, *Metaphor*, que l'on pourrait rapprocher du *Liberté et Patrie* réalisé par Godard et

3. Mounir Fatmi, « Mon public, c'est la personne qui est à côté de moi. Entretien avec Michèle Cohen-Hadria », in *Ovalprojet*, Centre culturel de Mantes la Jolie, 2002, p. 18.

Miéville en 2002. Le ton de la première Table ronde, pour des raisons simultanément géopolitiques et professionnelles (au sens non tant de la corporation que, étymologiquement, de la profession de foi, de la créance accordée aux vertus d'une pratique), peut donc relever d'un exceptionnel optimisme combatif. L'allégresse historique et militante culmine dans l'échange entre Godard et son public :

« Le public : *M. Godard, préférez-vous réaliser un film ou élaborer un discours social ?*

Jean-Luc Godard : Je ne vois aucune différence entre les deux.

Le public : *Voulez-vous dire que vous essayez de changer le public ?*

Jean-Luc Godard : Eh bien, oui ! Nous essayons de changer le monde. »

En 1968, l'heure est donc aux revendications positives, à l'offensive, à une confiance sans faille dans le cinéma comme source d'inventivité formelle et d'efficacité politique : « une croyance possible », comme le résume Philippe Grandrieux. Alors « nous devons trouver de nouvelles façons de réaliser des films et de les présenter au public », conclut Godard. Les interlocuteurs de la deuxième Table ronde relèvent la question : en 1970, l'enjeu de la rencontre concerne plus particulièrement le fonctionnement du système industriel et le refus éthique par les cinéastes indépendants de se cantonner à leur domaine réservé (le « circuit d'art et d'essai », en termes européens), à la manière de parias tolérés mais toujours promis à l'extinction⁴. Entre les deux, un film noue le lien : *Vent d'Est*, réalisé par le Groupe Dziga Vertov en 1969, dans lequel Glauber Rocha interprète l'incarnation du « cinéma du Tiers Monde ». Godard et Rocha se rencontrent à Rome grâce au producteur Gianni Barcelloni – qui produit, en cette même année 69, *le Lion à Sept Têtes* de Rocha, *Porcherie* et *Appunti per un film su'll India* de Pasolini –, et tous deux s'accordèrent pour « détruire le cinéma », ainsi que le rapporte Rocha lui-même⁵. Glauber Rocha commentera le film du Groupe Dziga Vertov dans la revue brésilienne *Manchete* puis dans les *Cahiers du cinéma*⁶, et les termes de cette discussion fondamentale entre créateurs révolutionnaires du Premier et du Tiers Monde, opposés aux trois réalismes régressifs (« le réalisme socialiste, le réalisme

4. Les propos techniques tenus par les cinéastes français pourront étonner aujourd'hui, ils n'avaient pourtant rien d'exagéré : la mauvaise qualité des projections et notamment le non-respect des formats fit en 1976-77 l'objet d'un Rapport sur les conditions de projection dans les salles, à l'initiative des réalisateurs membres de la Commission Supérieure Technique.

5. Cf James Roy McBean, « Godard and Rocha at the crossroads of Wind from the East », in *Film and Revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 1975, p. 118.

6. « Le dernier scandale de Godard », *Manchete* [Rio de Janeiro] n° 928, 31 janvier 1970, p. 52-53. « Post-Scriptum », *Cahiers du Cinéma* n° 214, juillet-août 1969, p. 40 [Ibid. pour la citation suivante].

critique, le réalisme moraliste », « beaucoup plus réactionnaire que l'esthétique populaire du cinéma américain »), constituent le fond sur lequel s'enlève la deuxième table ronde.

L'organisateur de cette rencontre, Simon Hartog, lui-même auteur de courts métrages expérimentaux, fut un grand créateur de structures (il co-fonde la London Film-Makers Co-op en 1966), de revues, d'actions collectives, inspiré en cela par la New York Film-Makers Co-op de Jonas Mekas et par les plates-formes élaborées au cours des États Généraux du cinéma français en mai 68 – l'un des auteurs en est Marcel Hanoun –, propositions qu'il commentera dans un article de 1972⁷. Les questions logistiques et organisationnelles président à un échange qui s'élève « au plus haut niveau de radicalité polémique », selon l'expression de Glauber Rocha désignant son idéal de cinéma révolutionnaire. Alors que, depuis 1967, Hollywood en quelque sorte fait régner une paix impudente due au constat pratique de la soudaine rentabilité du cinéma d'auteur (à la suite de *Bonnie and Clyde*, foudroyant succès de *Easy Rider* en 1969), en 1970 les auteurs se rebellent et tirent à boulets rouges sur l'industrie. « Le cinéma commercial n'est rien d'autre que rhétorique, pornographie et illusion » (Jean-Marie Straub). Comment accéder au grand public sans rien rabattre de son exigence esthétique, comment produire et diffuser les films véridiques auxquels ont droit les exploités, comment contre-attaquer face à des systèmes jumeaux en mesure de censurer économiquement (à l'Ouest) ou politiquement (à l'Est) toute insurrection de l'esprit ? À la violence polémique, qui revivifie pour nous des idéaux aujourd'hui délaissés tant la toute-puissance de l'industrie culturelle encourage le défaitisme, s'adjoint l'énergie utopique de Pierre Clémenti, plus connu à l'époque comme acteur que comme le réalisateur incandescent de *Visa de censure n°X* (1967-1975) au tournage duquel ses remarques sur le diarisme cinématographique renvoient. « La prudence est une fille riche et laide à qui l'incapacité fait la cour⁸. » Alors que la Table s'engage sur le thème séculaire de la mort du cinéma (entamé dès l'invention de celui-ci, rappelons-le), elle s'achève sur le pronostic votif de Clémenti : « les cinéastes iront plus loin que Lénine ou que Karl Marx. » Telle est

7. « Les États Généraux du Cinéma », in *Cinema Rising* n°1, 1972, repris dans Margaret Dickinson, *Rogue Reels. Oppositional Film in Britain 1945-1990*, London, British Film Institute, 1999, pp. 109-112. Les textes des États Généraux ont été publiés dans *Image et Son* n° 219, septembre-octobre 1968, pp. 261-313. Marcel Hanoun était le rapporteur du Projet n°10, « Plate-forme de lancement et d'orientation pour une restructuration du cinéma ». Parmi les autres rapporteurs : Ghislain Cloquet, Georges Rouquier, Pierre Lhomme, Louis Malle... En tant que cinéaste, Simon Hartog est l'auteur de *That's All* (1965, 11') ; *Panorama* (?!) (1967, 3') ; *Soul in a White Room* (1968, 3').

8. « Proverbe de l'enfer » traduit de William Blake et cité par F.J. Ossang dans *Génération néant (1977-1980)*, Blockhaus & Warvilliers, Via Valeriano, s.l., 1993, p. 264.

la force salubre de cet ensemble de propositions et d'affirmations radicales : face à l'asservissement prôné au quotidien par l'industrie culturelle, aucune critique ne sera jamais assez profonde, aucune réflexion assez subtile, aucun maximalisme assez optimal, aucun passage à l'acte assez efficace. « À l'époque de l'administration totale, la culture n'a même plus besoin de commencer par humilier les barbares qu'elle a créés⁹. »

1968, changer le monde ; 1970, contre-attaquer le système ; les interlocuteurs de 2004 se trouvent, eux, face à un antagoniste technicide et triomphant, ce que Raymonde Carasco, à la suite de Glauber Rocha, pointe grâce au terme de « dictature industrielle ». À cette époque, la nôtre, les cinéastes peuvent se voir privés non seulement de production (problème traité par les cinéastes de 68), non seulement de diffusion (problème traité par les cinéastes de 70), mais même de leurs instruments de création. Une célèbre pique de Godard résume la situation : « Mathieu [Kassovitz] croit qu'il réalise un film, mais c'est Sony qui le fait ». Plus que jamais les cinéastes se révoltent contre leur statut toujours menaçant « d'employés de l'industrie » (Straub) chargés de tester et justifier les dernières technologies ; et ils refusent symétriquement de s'en tenir à une position défensive. Leur contexte, c'est l'ère de la désinformation totale, du mensonge d'État généralisé et cynique, de la confiscation des instruments démocratiques, du doute radical minant le principe même de la délégation de pouvoir que suppose le fonctionnement du suffrage universel. Représentation au sens politique et représentation au sens spectaculaire s'étaient l'une l'autre pour rendre le monde plus opaque, réifié, manipulable et servile. « La plupart des images circulant dans la sphère publique sont artificieuses, complètement retouchées. Contrairement à l'argentique où ce phénomène était relativement exceptionnel, l'empire numérique installe le règne de la retouche, du simulacre et de l'image sans référent – on dirait que le floutage n'est là que pour le souligner, ou le justifier... Le numérique est une circulation permanente d'électrons – tandis que l'argentique est une élévation hors du noir premier, comme l'icône – 24 images fixes par 24 images fixes... » (F.J. Ossang).

9. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique (1970)*, tr. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989, p. 305.

Comment ne pas se soumettre aux mots d'ordre industriels, comment exercer et mettre en forme la capacité critique que confèrent pratique et expertise en matière d'images, quelles incomparables facultés possède une conscience seule et sans cesse renvoyée, *volens nolens*, à sa solitude ? Que ce soit sous l'occupation militaire (Rashid Masharawi combattant avec des caméras, Wael Noureddine avec des kalachnikovs), sous la dictature industrielle (pour les Européens), sous la menace des intégrismes religieux (Mounir Fatmi), les cinéastes s'interrogent avec précision sur leur propre pouvoir symbolique. Rapport à l'individu, rapport à la maîtrise, rapport à la division du travail¹⁰, rapport à l'État, rapport à la communauté, rapport à l'exigence formelle, rapport à la responsabilité historique, rapport à soi-même, tout se voit remis à plat. Les termes de politique et de création s'en trouvent changés, redéfinis en quelque sorte de l'intérieur, du point de vue d'une vraie nécessité (Philippe Grandrieux), d'une liberté pratique et spéculative chèrement conquise. Car le prix à payer est effrayant : l'exil (Rashid Masharawi interdit de territoire palestinien), la rupture culturelle (Mounir Fatmi), la censure économique pour tous et dont aucun ne s'accommode, hormis Lionel Soukaz qui transforme une marginalisation consentie en force déchaînée. C'est le mot terrible de Raymonde Carasco : « il ne faut pas rester chacun avec sa création virtuelle et se dire, 'quand je serai morte, ça existera, ça existera encore, ça existera même un petit peu plus' ».

« Le potentiel politique de l'art réside seulement dans sa propre dimension esthétique. Son rapport à la praxis est inévitablement indirect, médiatisé et décevant », écrivait Herbert Marcuse¹¹. Pourtant, à constater l'énergie, l'intensité, le *Witz* qui animent les interlocuteurs des Tables rondes, à découvrir leurs films, leurs textes, leurs musiques, on se dit que la corporation des cinéastes, confrontée au quotidien, face à face, corps à corps avec la toxicité asphyxiante de l'idéologie, de la répression (militaire, en ce qui concerne certains d'entre eux) et de l'industrie culturelle, nous donne au contraire des exemples éminemment pratiques et concrets de ce qu'est le maintien d'une exigence vivante d'intelligence et de courage en contexte hostile.

Paris, 31 juillet 2004.

10. *Mise à mal théoriquement et pratiquement, puisque le cinéaste supposé enregistrer la rencontre, Wael Noureddine, prend la parole et l'échange contre sa caméra – accomplissant ainsi sans le savoir un geste que Godard avait tenté en 1976 dans son épisode supprimé de 6X2 (Sur et sous la communication), consacré à un dialogue avec Claude-Jean Philippe sur les problèmes de diffusion publique du cinéma, et qui s'achevait sur l'interpellation par Godard de l'ingénieur du son, prié de s'exprimer à son tour.*

11. Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique*. Pour une critique de l'esthétique marxiste, 1977, tr. Didier Coste, Paris, Seuil, 1979, p. 12.

GODARD A HOLLYWOOD

LOS ANGELES 1968

Mercredi 28 février 1968, University of Southern California.

Intervenants : Jean-Luc Godard,
les cinéastes Samuel Fuller, King Vidor, Roger Corman
et le critique cinéaste Peter Bogdanovich.

Modérateur : Kevin Thomas, critique au Los Angeles Times.

(Un interprète était présent, Jean-Luc Godard n'a que peu recouru à ses services.)

Que pensez-vous du cinéma hollywoodien aujourd'hui ?

Jean-Luc Godard : En ce qui concerne mes amis émigrés à Hollywood – par exemple Roman Polanski, je considère que c'est une tragédie et je préfère ne pas en parler. Les cinéastes indépendants partis à Hollywood réalisent des films médiocres. Du moins au regard des standards hollywoodiens en vigueur – qui se sont fortement détériorés ces dernières années. Il y a quelque temps, le cinéma américain produisait d'excellentes choses. Ces standards ont été revus à la baisse.

Lorsque j'ai entendu parler de cette table ronde – moi et les cinéastes hollywoodiens – et quand j'ai découvert les noms des intervenants... Je ne veux pas, j'espère, être provocant... N'empêche, je suis convaincu que pas plus que moi vous n'êtes des cinéastes hollywoodiens – et cela, bien sûr, pour des raisons différentes. Je veux dire par là que pour vous, Samuel Fuller, il est très dur de produire un film à Hollywood, bien plus qu'il y a une dizaine d'années. Pour vous, Roger Corman, je n'en suis pas certain, mais il semble que vous êtes un peu à part – vous travaillez grâce au système hollywoodien, mais vous n'en faites pour autant pas partie. Quant à vous Monsieur King Vidor, j'ai vraiment honte de ce qui est arrivé à des gens comme Joseph Von Sternberg ou Fritz Lang, ou en France à quelqu'un comme Jean





Renoir. Vous avez souvent innové à Hollywood. Par exemple, vous souvenez-vous du *Procès* d'Orson Welles et de cette fameuse séquence où le personnage principal traverse une immense pièce encombrée de bureaux ? Tout le monde dit : « C'est très beau, mais cela vient d'un film de Billy Wilder d'il y a dix ou quinze ans »¹. Personne n'a dit que la séquence de Billy Wilder s'inspirait d'une scène de *La Foule*². Personne ne s'en souvient, même pas les critiques. C'est pourquoi cette table ronde ne concerne pas « moi et Hollywood ». Nous sommes tous ici hors de Hollywood.

King Vidor : Je suis d'accord. Et c'est bien la première fois que je dois défendre Hollywood. C'est pour moi une expérience inédite. À propos de ce film, *La Foule*, vous dites que personne ne s'en souvient, sauf peut-être Billy Wilder. Il est venu me trouver et m'a demandé : « Voudrais-tu venir et regarder mon décor, il me semble que tu avais deux cents bureaux, n'est-ce pas ? J'en ai deux cents aussi. C'est comme cela que tu les avais disposés ? » J'ai dit : « oui Billy, c'est comme ça ».

(Rires dans la salle)

J'ai ajouté que j'avais fait un plan d'ensemble, une plongée aérienne. Il a répondu qu'il choisirait plutôt un angle à hauteur d'homme. Ceci dit, je suis très honoré que vous vous souveniez de cela.

Roger Corman : On pourrait formuler le problème autrement, et proclamer : Hollywood est en déclin. Personnellement, je préfère dire : Hollywood est en pleine mutation. Pas forcément pour le pire. Le Hollywood de la grande époque – les années vingt, trente et jusqu'au milieu des années quarante – résulte d'un écheveau inhabituel de circonstances particulières. Sur le marché national, le cinéma dominait la scène du divertissement populaire. Les Studios étaient propriétaires de leurs propres réseaux de distribution et de leurs propres salles de cinéma. Au même moment, de nombreux acteurs, écrivains et techniciens quittaient ou fuyaient l'Europe pour les États-Unis. Ainsi, au cours d'une brève période de l'histoire du cinéma, Hollywood a représenté la plus grande concentration de talents adossée à la plus grande force économique du monde. Un ensemble de déterminations, comme la signature du Consent Decree³ par le Gouvernement des États-Unis (qui a brisé les monopoles des Studios améri-

1. En 1960, dans *La Garçonnière* (*The Apartment*, avec Jack Lemmon et Shirley Mc Laine), Billy Wilder actualise en effet la séquence de *La Foule* qui décrit le travail uniforme et contrôlé des cols blancs américains. Les inoubliables travellings de King Vidor inspireront de nombreux autres cinéastes, on peut considérer par exemple que *The Hud-sucker Proxy* (*Le Grand Saut*, 1994, de Joel Coen) constitue le développement à l'échelle de tout un film de la séquence matricielle de *The Crowd*.

2. *La Foule* (*The Crowd*) : King Vidor, É-U, 1928, avec James Murray et Eleanor Boardman. Produit par la MGM.

3. Loi antitrust décrétée en mai 1948 pour obliger les Majors à vendre leurs salles et ne pas contrôler tout le système des images industrielles, depuis la production jusqu'à la distribution.

cains], l'avènement de la télévision et l'émergence du très puissant et très influent cinéma européen d'après-guerre, a contribué à l'effondrement de cet Hollywood. La télévision correspond aujourd'hui à ce qu'était le cinéma dans les années trente. C'est-à-dire la fabrication de produits formatés pour un réseau, diffusés par un réseau, et sans aucune alternative réelle. Alors que la partie vive du Hollywood d'aujourd'hui se trouve exactement aux antipodes de ce que Hollywood fut à cette époque.

Samuel Fuller : Jean-Luc Godard a fait des films qui m'inspirent – chacun de ses films à vrai dire – et qui devraient inspirer tous les cinéastes. Je ne dis pas cela parce que je suis ici parmi vous ou parce que j'aime son travail, ni même parce que j'ai été son acteur durant douze secondes – sans être payé.

Jean-Luc Godard a eu la gentillesse de me proposer de jouer mon propre rôle dans une scène de cocktail de *Pierrot le Fou*. J'étais là pour préparer un film que je n'ai jamais tourné. On me demandait ce que je faisais à Paris. J'expliquais. La vedette, Belmondo, me demandait « qu'est-ce que le cinéma ? ». J'expliquais. C'était agréable de travailler avec un réalisateur comme lui. Particulièrement vif. En ce qui me concerne, je me sentais vraiment en confiance. Je ne souhaite pas m'attarder sur *Pierrot le Fou* car, sauf erreur, vous l'avez tous vu – au fond, je pourrais recevoir des lettres d'admirateurs car j'étais très bon dans ce film.

Kevin Thomas : Votre apparition dans *Pierrot le Fou* est emblématique des films de Jean-Luc Godard. Depuis *À Bout de Souffle* jusqu'à la Chinoise, Godard a toujours fait référence à un réalisateur américain. Dans la Chinoise, c'était Nicholas Ray. Pourtant, Jean-Luc Godard, aujourd'hui vous avez apparemment moins recours à ces références ou à ces motifs empruntés à d'autres films. Par là, j'entends qu'*À Bout de Souffle* devait beaucoup à la série B. Or vous semblez désormais prendre vos distances avec cela.

Jean-Luc Godard : Quand j'ai tourné *À Bout de Souffle*, je pensais que je faisais quelque chose de très précis. Je réalisais un thriller, un film de gangsters. Quand je l'ai vu pour la première fois, j'ai compris que j'avais fait tout autre chose. Je croyais que je filmais le Fils de Scarface ou le Retour de Scarface et j'ai compris que j'avais plutôt tourné Alice au pays des merveilles, plus ou moins. Alors je me suis dit :

« tu dois être malade, tu dois faire attention à ce que tu fais ». Quand j'ai préparé mon deuxième film, je me suis dit : « sois très conscient que tu tournes un film, tu n'es pas dans un rêve ». C'est peut-être pour ça que je dis toujours, y compris dans mes films, « ceci est un film : ce n'est pas un rêve ».

Dans *La Chinoise*, aucun des acteurs n'était vraiment marxiste-léniniste. Pour les entretiens, je les ai préparés, en un sens très général. Prenons par exemple Jean-Pierre Léaud : je lui ai dit, « je vais te parler de ceci et de cela et tu répondras ceci, ceci et cela – mais comme tu l'entends, toi ». Il connaissait bien sûr les questions et globalement comment y répondre, mais pas dans le détail.

Avez-vous demandé aux acteurs d'étudier le marxisme-léninisme ?

Jean-Luc Godard : Oui, mais ils ne l'ont pas fait.

Roger Corman : Ce que vous venez de dire à propos de cette prise conscience au cours de la réalisation d'un film constitue-t-il la raison pour laquelle vous avez montré plusieurs fois le clap dans *La Chinoise* ?

Jean-Luc Godard : Oui. Pourquoi pas ? Le vrai sujet n'est pas *La Chinoise*. C'est un film en train de se faire qui s'appelle *La Chinoise*. Ce sont les deux ensemble. Le sujet ce n'est pas seulement les acteurs, mais la manière artistique de les représenter. Les deux ensemble. Ils sont indissociables. *La Chinoise* se sert d'une citation que je souhaite reprendre ici. Le jeune peintre dit : « L'art n'est pas le reflet de la réalité, c'est la réalité d'une réflexion »⁴. Pour moi, cela signifie quelque chose. L'art n'est pas seulement un miroir. Il n'y a pas seulement la réalité et après le miroir – la caméra. Je pensais qu'il en allait ainsi quand j'ai réalisé *À Bout de Souffle* mais ensuite j'ai considéré que l'on ne pouvait dissocier le miroir et la réalité. On ne peut pas les distinguer clairement. Je ne pense pas qu'un film soit une chose qui est prise par la caméra ; un film c'est la réalité du film qui passe de la réalité à la caméra. C'est entre les deux. La caméra est juste une dimension de la réalité.

4. La formule exacte de Kiri-
lov (Lex de Bruijn), à propos du
caractère imaginaire de l'effet
esthétique, est : « cet imaginaire
n'est pas le reflet du réel, il est le
réel de ce reflet ».

Roger Corman : Je crois que Bergman a fait la même chose dans *Persona*, n'est-ce pas ? À la fin, il laisse la pellicule défiler toute seule.

Jean-Luc Godard : Oui, dans *Persona*. Je pense qu'il est parfois bon de dire au spectateur, parfois mais pas systématiquement, quand cela convient au sujet : « ceci est un film, et il s'agit précisément de ce type de film-ci. » On ne doit pas éluder le fait que l'on réalise un film. Après tout, le grand théâtre, de Shakespeare à Pirandello – c'est le sujet même le sujet de Hamlet – consiste à mettre une scène sur la scène, vous savez, toujours.

King Vidor : Pensez-vous qu'il soit nécessaire pour un cinéaste de savoir à l'avance ce qu'il essaye de dire ? Devez-vous proposer des scénarios aboutis pour obtenir un financement ?

Jean-Luc Godard : Au début, oui. Aujourd'hui, en France, j'ai la chance de n'avoir de comptes à rendre à personne sur ce qui se passe. Pour la simple raison que je ne le sais pas moi-même. Voilà pourquoi on me donne très peu d'argent. Quand je commence un tournage, j'ai un point de vue très clair mais très général. Faire le film consiste juste à préciser mieux ce point de vue. Si vous pouvez tout écrire très clairement, vous êtes un écrivain ; vous n'avez pas besoin de faire des films. Si vous faites un film, c'est parce que vous devez passer par le cinéma pour en savoir plus sur ce que vous souhaitez dire.

King Vidor : Vous venez de pointer le problème majeur à Hollywood aujourd'hui. On investit des sommes importantes pour des best-sellers ou des pièces de théâtre de Broadway. Dans le même temps, il est très difficile de raconter des histoires originales, et même de les faire entendre. Désormais, on achète des packages.

M. Godard, avez-vous dit combien coûtent vos films ou préférez-vous ne pas le faire ?

Jean-Luc Godard : Ils sont bien moins chers que vos films. Mon plus gros budget n'a jamais atteint le plus petit des vôtres. J'ai parlé de « détérioration » et non de « changement » comme vient de le suggérer Roger Corman. Voilà pourquoi, au contraire d'il y a dix ou quinze ans – notez que je ne parle pas d'il y a trente ans –, il n'y a presque plus aujourd'hui de scénarios originaux. Or pour moi, les scénaristes



américains étaient les plus grands du monde. En Europe, nous n'en avons aucun d'aussi bon que les vôtres. Ben Hecht⁵, par exemple, est désormais tombé dans l'oubli alors que, à mon avis, il a inventé quatre-vingts pour cent de ce que l'on utilise dans les films américains aujourd'hui. Désormais, tout vient des livres. Même les bons metteurs en scène n'ont pas d'imagination. Je ne comprends pas comment ils peuvent faire ça. Aujourd'hui, un film n'est plus un film. C'est la photocopie d'un livre.

Peter Bogdanovich : Il reste peut-être encore un seul homme dans cette ville – et c'est Roger Corman – auquel nous pouvons dire : « J'ai une idée de film », et qui écoute. Et s'il l'apprécie, on peut faire le film avec un petit budget. L'industrie perd ce sens de l'échange.

Samuel Fuller : Toutes ces discussions à propos de « petits » et de « grands » films provoquent un malentendu. Un budget important et un scénario faible ne feront jamais un « grand » film. Prenez *Bande à Part* de Jean-Luc Godard. On voit dans ce film une scène qui vaut toutes celles qu'un scénariste ou un écrivain peut imaginer. Si le casting de *Bande à Part* avait été différent et qu'on le projetait dans une salle commerciale, on ne dirait pas que c'est un « petit » film. Même s'il ne revient pas cher. Deux types sont en train de cambrioler une maison, des bas sur leurs têtes. Ils fouillent, l'un des deux s'arrête, se regarde dans un miroir et ajuste sa cravate. L'autre s'arrête, regarde dans une bibliothèque comme chez un bouquiniste, prend un livre, le met dans sa poche et continue son cambriolage.

Maintenant si Jean-Luc Godard avait eu Cary Grant avec un bas sur sa tête, on aurait dit : « Oh, c'est magnifique ! ». Ce qui me désole, c'est que Jean-Luc Godard n'a pas eu Cary Grant. S'il avait eu Cary Grant avec Jean Arthur, Irene Dunn ou encore Roz Russel, personne n'aurait qualifié *Bande à Part* de « film d'art et d'essai ». On aurait juste dit que c'est un sacré bon film. Voilà ce que je veux dire des films de Jean-Luc Godard. Car ils ont toujours quelque chose d'irrésistible, que vous les aimiez ou non ! C'est sa ligne de conduite. C'est pour cela que les autres réalisateurs aiment ses films. C'est pour cela que je suis fier d'avoir tourné avec lui. Et en disant cela, je n'essaie pas d'être dans son prochain film.

(Rires)



5. Le plus célèbre des scénaristes new-yorkais, dramaturge, romancier et cinéaste. Parmi ses scénarios fameux : Scarface, Spellbound...

Je vais vous donner un exemple à propos des stars. Quelques mois avant qu'ils tournent *Bonnie and Clyde*, les acteurs de ce film n'étaient pas ce qu'on appelle d'habitude des « top stars »⁶. Et *Bonnie and Clyde* est un succès fracassant. J'aime les films où il n'y a pas d'acteurs connus. Le box office les étouffe, les écrase, les écrabouille comme des petits moucheron.

Le public : Grâce à la notoriété de quelqu'un comme Monsieur Godard, accepte-t-on plus facilement des films personnel aujourd'hui à Hollywood ?

Roger Corman : Absolument. La fonction du cinéma d'avant-garde a toujours été de montrer la voie à suivre aux films commerciaux. Partout dans le monde, des cinéastes ont réalisé des films au caractère personnel de plus en plus affirmé. Cela a influencé les Américains. Ces films ont fini par être acceptés – les directeurs des Studios ne sont pas complètement idiots. Ils ont commencé à permettre aux cinéastes de travailler de façon plus personnelle.

Monsieur Godard, vos films ne passent ici que dans des salles d'« art et essai », alors qu'en France, me semble-t-il, ils sont diffusés dans les circuits commerciaux.

Jean-Luc Godard : Oui mais en France, l'art et essai ne se différencie pas tant que cela du circuit commercial. Par exemple, à Paris, les affaires de l'« art et essai » sont plus florissantes que celles des salles commerciales.

Le public : M. Corman, dans quelle mesure peut-on percevoir votre point de vue dans un film comme L'Affaire Al Capone⁷ ?

Roger Corman : J'ai essayé de montrer le plus objectivement possible ce qui s'est passé à un moment donné, les années vingt. Je n'ai pas voulu tout marquer de mon empreinte, même si c'est inévitable. Il

6. *Bonnie and Clyde* : Arthur Penn, É-U, 1967, avec Warren Beatty et Faye Dunaway. Produit par Warner Bros. L'un des immenses succès critiques et financiers de l'époque, avec *Easy Rider*, qui a largement contribué à la modification du paysage industriel cinématographique au début des années 70.

7. *L'Affaire Al Capone* (The St Valentine's Day Massacre) : Roger Corman, É-U, 1966, avec Jason Robards Jr et Gorge Segal. Produit par la 20th Century Fox.

y a une part de subjectivité dans la façon de placer la caméra, lors du casting. J'ai essayé de faire un film objectif, quasi-documentaire, autour des années vingt, en espérant que quelqu'un le voit et dise : « finalement, les choses n'ont pas beaucoup changé ».

*Le public : **Monsieur Godard, pensez-vous qu'il y ait des conditions idéales pour faire un film ou, au contraire, que les impondérables en cours de réalisation font partie intégrante du film ?***

Jean-Luc Godard : Je pense qu'il peut être bénéfique de rencontrer des problèmes. C'est comme dans la vie, où tout chemin est parsemé d'embûches. Les conditions idéales varient d'un pays à l'autre. Pour moi, ce serait dans un pays socialiste. Naturellement, personne ne s'entend sur les caractéristiques d'un bon ou d'un mauvais socialisme. Dans l'immédiat, sur la base de ce que je connais en Europe de l'Est où le cinéma est contrôlé par l'État, la situation n'est pas meilleure qu'ici. Les jeunes cinéastes indépendants ont autant de problèmes que nous. Le seul pays où cela fonctionne pour l'instant, c'est la Yougoslavie où le stalinisme a disparu. Les producteurs – même ceux qui travaillent pour l'État – sont bien plus indépendants. Un autre pays de ce type est Cuba, car après la révolution, l'industrie du cinéma a été confiée à des passionnés de cinéma particulièrement intelligents et brillants⁸. Par contre, ce n'est pas le cas en Tchécoslovaquie. Tous les gens que je connais là-bas, comme Milos Forman ou Vera Chytilova⁹, doivent exposer leurs scénarios dans les moindres détails à des officiels du gouvernement. Si vous faites des films qui ne plaisent pas, on vous confisque votre passeport, ou on vous jette en prison. Après tout, on ne fait pas ça ici. Du moins pas encore.

(Rires)

*Le public : **M. Godard, préférez-vous réaliser un film ou élaborer un discours social ?***

Jean-Luc Godard : Je ne vois aucune différence entre les deux.

8. Après la révolution, les actualités cubaines ont été dirigées par Santiago Alvarez, dont Godard cite souvent le chef d'œuvre, 79 Printemps. On peut voir dans Accelerated Under-Development (Travis Wilkerson, É-U, 1999-2003), une photographie de Jean-Luc Godard en compagnie de Santiago Alvarez.

9. Vera Chytilova : auteur phare de la Nouvelle vague tchécoslovaque, son film le plus célèbre est Les Petites Marguerites en 1966. Après 1968, le pouvoir lui impose sept ans de silence. Elle recommence à tourner en 1976.



Le public : Voulez-vous dire que vous essayez de changer le public ?

Jean-Luc Godard : Eh bien, oui ! Nous essayons de changer le monde.

Le public : M. Godard, quand vous travaillez avec des acteurs, y a-t-il beaucoup d'imprévu ? En ce sens, est-ce que vous gardez une marge de liberté avant d'aborder le tournage ?

Jean-Luc Godard : Sur le moment, je suis juste capable de décrire la ligne directrice d'un film. Je ne me souviens pas de ce qui remonte à deux ou trois ans. Une histoire ou une idée me traversent l'esprit. J'ai besoin d'acteurs, même si je n'aime pas les appeler comme cela – ce sont simplement des êtres humains. Peu m'importe s'ils sont acteurs ou non. Je les place dans une situation artificielle pour eux, mais je les veux les plus naturels possible, comme au quotidien. Je les veux spontanés, dans les conditions imaginées par moi. Peu importe l'artificialité de la situation car, au plus profond d'eux-mêmes, les acteurs sont d'abord des êtres de chair et de sang. S'ils vivaient dans leur quotidien ce qui se passe dans mes films, ils y réagiraient le plus naturellement du monde. C'est ce que j'attends d'eux dans mes films.

Roger Corman : Il me semble qu'au cours des années vous vous êtes peu à peu libéré de canevas trop contraignants. J'ai le sentiment que vous privilégiez de plus en plus l'improvisation.

Jean-Luc Godard : C'est vrai, mais je n'appelle pas cela de l'improvisation. J'essaye d'éviter tout ce qui est rigide. Ce que j'aime chez un acteur, c'est qu'il donne beaucoup au scénario. De sorte que s'il s'agissait d'un autre acteur, ce serait un tout autre film. Ainsi, pour *Le Mépris*, j'ai désiré Kim Novak et Frank Sinatra, car j'avais plus d'argent que d'habitude.

(Rires)

On ne m'en a pas donné les moyens. Le film aurait été différent si Kim Novak avait eu le rôle de Brigitte

Bardot. Dans *Pierrot le Fou*, je songeais à Michel Piccoli et Sylvie Vartan, la chanteuse française de variétés. Cela ne s'est pas fait, alors j'ai proposé Anna Karina et Richard Burton. Finalement, le choix s'est porté sur Karina et Belmondo, ce que je ne regrette pas le moins du monde. J'en suis content. Le film aurait été différent avec Burton, c'est tout. Je prends au moins cinquante pour cent de l'acteur dans mes films. Pas sa vie privée, mais sa façon de penser, de parler. Je ne veux pas lui donner des leçons ou lui imposer des choses qu'il ne souhaite pas faire. Je ne suis pas de la Gestapo, je suis un cinéaste. Quand je filme le visage d'un acteur, il y a deux choses : je filme son visage pour les besoins du film, mais au-delà, il se passe quelque chose d'autre qui émane du visage lui-même. Et de la prise de vue. Cela modifie toujours quelque chose du projet initial. Certaines fois plus que d'autres.

King Vidor : Il y a ici à l'Université de Southern California un graffiti gribouillé sur un mur : « Ne le vis pas si tu peux le filmer ».

Roger Corman : La vie serait très triste.

Jean-Luc Godard : *La Chinoise* est un film de montage. J'ai tourné chaque plan du film sans savoir où il se trouverait au montage final. J'ai arrêté le tournage une fois que j'ai eu le sentiment d'avoir assez de plans. J'avais une ligne directrice plutôt précise – celle qu'on perçoit en conclusion du film. C'est grâce à cette vision assez nette des choses qu'il m'a été possible de faire un film avec une certaine marge de liberté.

Roger Corman : Y a-t-il des inconvénients à travailler ainsi ?

Jean-Luc Godard : Oui. C'est comme une science. Jouer avec le hasard. Comme beaucoup de cinéastes underground le font. C'est bon quelques fois, mauvais cent fois. Vous ne savez pas quand ce sera bon ou mauvais, vous espérez, c'est tout. J'aimerais pouvoir travailler tout à la fois au hasard et en parfaite connaissance de cause. C'est pour cela que je ne me considère ni comme cinéaste hollywoodien, ni comme un cinéaste underground, mais plutôt à la frontière. Même au cours d'une journée ordinaire,

vous n'improvisiez pas complètement. J'essaie de faire un film comme on vit sa vie. Si je suis libre dans ma pratique, c'est parce que je n'obéis pas à une idée préconçue de ce que je veux faire.

Roger Corman : Dans la mesure où, comme je l'imagine, vous indiquez à l'acteur ce que vous voulez qu'il exprime selon son style propre, s'il ne vous satisfait pas, est-ce que vous préférez une ou plusieurs prises de vue ? Pensez-vous que vous perdez en spontanéité en répétant celles-ci ?

Jean-Luc Godard : Cela dépend. Parfois la première est la meilleure, pour d'autres, cela demande une centaine d'essais si vous souhaitez être précis. Ce qui m'irrite à Hollywood, c'est qu'ils ont des idées arrêtées. Et ces idées sont à ce point inébranlables qu'elles prolifèrent à travers le monde. C'est ça l'économie. Je me souviens d'avoir demandé à Delbert Mann au cours d'une table ronde au festival de Cannes : « Etes-vous conscient, M. Mann, que quand vous signez un contrat avec la MGM ou la Paramount, cela peut empêcher un jeune réalisateur européen de faire son film comme il l'entend ? ». Evidemment, il n'en savait rien.

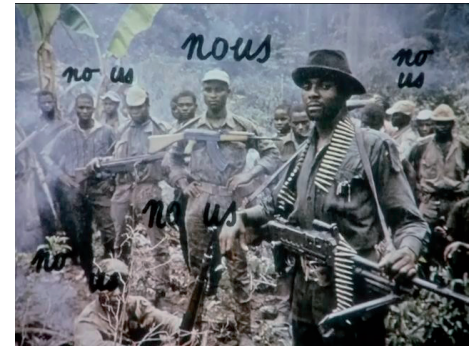
Le public : ***Vous restez pourtant fidèle à votre première idée ?***

Jean-Luc Godard : Réaliser un film n'est pas faire un rêve la nuit et, le lendemain, se rendre dans un studio pour transformer ce rêve en réalité. Un film est une chose très différente. Cette remarque vaut autant pour le documentaire que pour la fiction. Avoir un comédien, ce n'est pas seulement être en présence de quelqu'un qui joue. Sa vie privée appartient aussi au film, et vous devez vous en servir. Ce n'est pas lui être déloyal. C'est plutôt le libérer de son état d'esclave.

Roger Corman : C'est un des vrais grands avantages de travailler en Europe.

Jean-Luc Godard : Pourquoi ? Vous pouvez l'obtenir ici si vous le voulez vraiment.

Roger Corman : Mais, dans le contexte de...



Jean-Luc Godard : Je veux dire que c'est interdit de filmer dans les rues ici...

Roger Corman : Non, ce n'est pas interdit.

Jean-Luc Godard : Alors pourquoi ne voit-on jamais de rues dans le cinéma américain, sauf dans les films de King Vidor il y a trente ans de cela ?

Je pense que nous, en Europe, comme en Amérique latine et en Asie, nous devons trouver de nouvelles façons de réaliser des films et de les présenter au public. À parler de Hollywood, la seule chose dont il a été question ici, c'est de production, de distribution, d'argent. Selon moi, nous nous sommes comportés en esclaves. En esclaves libres, bien sûr, comparativement à d'autres qui sont, eux, vraiment des esclaves. Mais notre tâche aujourd'hui est très claire – c'est de ne plus être des esclaves.

Origine des images, dans l'ordre : *One + One* (J-L Godard, 1968) / *Le Procès* (O. Welles, 1963), *The Apartment* (B. Wilder, 1960), *The Crowd* (K. Vidor, 1928) / *Pick up on South Street* (S. Fuller, 1953), *Bande à Part* (J-L Godard, 1964), de nouveau *Pick up on South Street*, et *Persona* (I. Bergman, 1966) / *Bande à Part* / *La Chinoise* (J-L Godard, 1967) / *Le Gai savoir* (J-L Godard, 1968) / *One + One*, *The Crowd*.



'To hell with this job!
I'm through!'

Initialement parue en version originale dans *Take One*, vol.1 n°10 juin 1968
Traduction : Aurélien Bodinaux, revue et corrigée par Édouard Arnoldy et Nicole Brenez.

LE CINEMA COMMENCERA QUAND L'INDUSTRIE DISPARAITRA

ROME 1970

[Glauber] Rocha a pris connaissance du cinéma des Straub en 1967, l'année où il a vu *Non réconciliés* en Europe. Il a été impressionné par le film, jusqu'au point de donner à Straub, à Berlin, l'argent d'un des prix obtenus par *Terre en Transe* aux Festivals de Cannes et Locarno, pour aider ses collègues à produire *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, tourné entre août et octobre 1967 en Allemagne. Sans jamais mentionner ce don qui aura peut-être inauguré leur amitié, Rocha évoque dans plusieurs textes et entretiens de 1968 à 1976 leurs rencontres et leurs conversations sur le cinéma et le monde, devenues plus constantes à Rome, où les Straub s'installèrent en 1969, et où Rocha a habité ou séjourné à plusieurs reprises entre 1969 et 1975. Parmi les sujets de leurs conversations au fil des rencontres, Rocha évoque leurs propres films, mais aussi Buñuel, Brecht, Lubitsch, Pasolini, Minnelli, Gianni Amico, Bach, le Cinema Novo brésilien, l'industrie cinématographique, le plan séquence, Henri Langlois et l'histoire du cinéma... La transcription d'une de ces conversations, qui a eu lieu à Rome au début de 1970, chez le producteur Gianni Barcelloni (où logeait Rocha), en présence aussi de Miklos Jancsó, Bernardo Bertolucci, Pierre Clementi et Simon Hartog, a été publiée en portugais par Rocha dans un article d'avril 1970 – et dans d'autres langues (dont le français) par d'autres plus tard.¹

Simon Hartog : *Pour commencer, Rossellini a dit un jour que le cinéma était mort. Que pensez-vous de cela, Glauber Rocha ?* (rires)

Glauber Rocha : Personnellement, je ne suis pas d'accord. Je me demande ce qu'en pense Straub.
(rires)



1. Les circonstances - variables selon la source - de cette conversation sont données par Mateus Araujo Silva dans son article Glauber Rocha et les Straub : dialogues de Rome, paru dans le premier numéro de la revue *Leucothéa* (avril 2009). Pour les références précises de cette version, voir en bas du document. Une version anglaise de ce texte est disponible sur la revue en ligne *Rouge* (note de Débordements, 2012).

Miklós Jancsó : Vous avez raison, c'est une question de point de vue. Le cinéma est peut-être mort pour Rossellini... malheureusement. Parce que, lui, il a fait des choses magnifiques.

Glauber Rocha : Il y a effectivement beaucoup de débats à ce sujet. À propos du cinéma, mais également du théâtre. Pierre Clémenti me disait la semaine dernière son souhait d'abandonner le cinéma pour d'autres activités... mais c'est un problème.

Simon Hartog : *Selon vous, quelle est la fonction du cinéma ?*

Jean-Marie Straub : Je pense que le cinéma commencera quand l'industrie disparaîtra. J'attends, mais il faut patienter encore une vingtaine d'années. Et en ce sens, je suis d'accord avec Rossellini, mais seulement en ce sens.

Simon Hartog : *Que faut-il entendre par « industrie » ? Doit-on comprendre cela en termes d'économie ou de structure ?*

Miklós Jancsó : Dans le sens hollywoodien...

Jean-Marie Straub : Pas seulement dans le sens hollywoodien...

Miklós Jancsó : Non, pas seulement... Hollywood a déjà occupé...

Jean-Marie Straub : ... parce que l'Europe est désormais à l'image de Hollywood. Hollywood est mort. De la même façon que le cinéma américain est mort. Le cinéma qui mordait à pleines dents dans la société américaine, le cinéma typiquement américain est mort. Tout ce que Hollywood fait à présent, c'est coloniser l'Europe et pas seulement l'Europe... L'industrie des cinémas italien et allemand aurait disparu depuis longtemps si l'on n'avait pas massivement injecté des capitaux américains. Ces gentlemen entretiennent l'illusion qu'ils font des films internationaux. Ce que nous tentons de faire, ce n'est



certainement pas de réaliser des films internationaux.

Simon Hartog : Qu'essayons-nous de faire exactement ? En relation avec l'industrie...

Jean-Marie Straub : Nous essayons de réaliser des films qui à tous égards seraient le contraire d'un produit international. Du moins, c'est ce que je fais, je ne sais pas si les autres sont d'accord.

Simon Hartog : *Il me semble que le « Nouveau Cinéma » s'engage désormais dans deux directions : l'une plus ou moins expérimentale, et l'autre politique. Qu'en pensez-vous ?*

Jean-Marie Straub : Comment pourrais-je savoir ? Ces classifications arbitraires...

Glauber Rocha : Pour moi, c'est une question d'expérience personnelle. Je n'aime pas les généralisations. Prenons Miklós : il est cinéaste dans un pays socialiste, soit une structure politique et économique particulière. Jean-Marie et Pierre Clémenti sont Européens et travaillent dans un autre type de structure. Je suis Brésilien et, même si j'ai fait un film en Europe, je travaille dans une structure encore différente. Ce que je veux dire par là, c'est que les questions sur la mort du cinéma ou sur la problématique industrielle diffèrent pour chacun de nous.

Jean-Marie Straub : S'il n'y a pas de cinéma en Amérique latine, c'est évident qu'il doit commencer.

Glauber Rocha : Selon Jancsó, là où règne un cinéma d'État, le problème s'avère d'un autre ordre. Je suis foncièrement d'accord avec Jean-Marie, pour qui l'industrie constitue toujours une dictature puissante. En Amérique du Sud, où il n'existe pas de cinématographie nationale, la dictature de l'industrie américaine est très forte. Les Américains, mais aussi les Russes. Parce qu'on assiste à de nombreuses co-productions italiennes...

Jean-Marie Straub : Et les Américains sont ceux qui auront lancé le cinéma brésilien. C'est évident.

Glauber Rocha : Dans toute l'Amérique latine... En Afrique, le cinéma reste sous-développé car le conti-

nent se trouve sous l'emprise de l'industrie française et de son réseau de distribution. Dans le reste de l'Afrique, les cinémas anglais et américain dominent. C'est, je pense, le principe même d'industrie qui est dangereux. Le cinéma est la seule activité artistique qui dépende d'un système de production et de consommation. Parce qu'il coûte de l'argent – vous n'avez pas besoin d'un producteur pour écrire un poème ou un roman, même si on a besoin d'un éditeur pour l'imprimer, alors qu'un scénario, puisque impubliable, n'a aucune valeur marchande s'il n'est pas tourné. La difficulté aujourd'hui pour un cinéaste consiste à surmonter cette contradiction. Je ne pense pas que ce problème appartienne au seul monde capitaliste, car c'est la même chose dans le monde socialiste.

Miklós Jancsó : C'est le même problème... [à Glauber Rocha] Parce que pour nous deux, le cinéma est un moyen d'expression. Mais c'est différent pour un producteur – dans nos pays, l'État est le seul producteur. Et donc, mes amis, nous devons réfléchir sérieusement à ce que nous proposons aux masses. Glauber, pour faire des films comme les vôtres en Hongrie, vous auriez les mêmes problèmes.

Jean-Marie Straub : En somme, c'est la même mentalité que celle des bureaucrates de la télévision italienne qui justifient la médiocrité de leur programmation en jacassant à propos du « contadino...² »

Miklós Jancsó : Oui, exactement, on a toujours peur, toujours peur. Voilà ce que produit l'industrie, la peur... Mais c'est la même chose pour nous. En Hongrie, nous participons au pouvoir de l'État. On lutte ensemble, ce n'est pas pareil qu'ici mais certains modes de fonctionnement rappellent celui des producteurs ; nous procédons un peu à la manière des producteurs...

Jean-Marie Straub : Dans le même temps, il ne faut pas ignorer certaines différences... Par exemple, je pense à un réalisateur yougoslave que j'aime beaucoup, Matjas Klopčič. Il réalise des films qui sont... je ne sais pas, quelque part entre Cocteau et Mallarmé. Il a réalisé un premier film qui s'appelait Une histoire qui n'existe pas puis un second, Sur des avions de papier. Le premier fut un échec commercial, mais il a quand même eu la possibilité de tout de suite en réaliser un autre, et je pense qu'il vient de terminer le tournage d'un troisième. Vous ne pouvez pas dire que ses films sont faciles ou qu'ils ont

2. « Paysan »

du succès. Malgré son premier film, il a quand même été en mesure d'en réaliser un autre sans avoir à faire la moindre concession au mythe du public de masse, ce public qui n'existe pas³. Ce genre de phénomène s'avère inimaginable en Europe de l'Ouest.

Simon Hartog : *En un sens, le cinéma serait devenu aujourd'hui un mode d'expression artistique destiné aux minorités. Cela vous gêne-t-il ? Pensez-vous qu'il en soit ainsi ?*

Jean-Marie Straub : Je ne sais pas ce qu'est une minorité. De toutes façons, Lénine a déjà répondu à cette question quand il a dit que les minorités d'aujourd'hui sont les majorités de demain. Cela n'a donc pas de sens. Mais il n'est pas possible de le savoir... Ce problème ne se poserait pas si les films dont on dit qu'ils sont faits pour des minorités bénéficiaient des mêmes facilités de distribution et de publicité que les films produits en vue d'une consommation de (supposée) masse. Or ce n'est pas le cas.

Glauber Rocha : À propos des minorités, je tiens à dire qu'il existe une attitude paternaliste à l'égard du public. Par exemple, les intellectuels de gauche, qui sont des écrivains et non des cinéastes, prétendent que nous faisons des films trop difficiles pour le public. C'est un point de vue très paternaliste. Parce qu'on ne peut pas affirmer cela sans avoir enquêté... Une telle affirmation entraîne à penser que seuls les bourgeois sont suffisamment sensibles ou intelligents pour comprendre les films. Les mécanismes de distribution, en imposant un certain type de produit cinématographique, corrompent complètement le public. Pire – je dois le dire à nouveau car les gens semblent aveugles –, le cinéma parle un langage très précis. Le public est colonisé par un langage imposé par Hollywood et qui, hélas, est identique à celui que dicte le régime soviétique. Le public n'a donc pas le moindre choix, car les structures de distribution actuelles imposent le même type de produits dans les pays capitalistes et dans les pays socialistes. Et les critiques corroborent un tel jugement quand ils disent que certains films sont incompréhensibles.

Jean-Marie Straub : Les critiques asservis à ce type de discours ne sont rien d'autre que des putains



3. *Oltre Na papirnatih avio-nih* (1967) Matjas Klopčič avait réalisé et réalisera en effet de nombreux autres films, mentionnons : *Na sončni strani ceste* (Sur le côté ensoleillé du trottoir, 1959), *Zadnja solska naloga* (La Dernière dissertation, 1961), *Romanca o solzi* (Romance d'une larme, 1961), *Pruzam ti ruku* (Serrons-nous les mains, 1963), *Podobe neke mladosti* (Images d'une jeunesse angoissée, 1966), *Oxygen* (1970), etc.

travaillant avec des proxénètes, c'est tout.

Glauber Rocha : Oui, car sur ce point, il existe une collusion entre les critiques et les intellectuels de gauche paternalistes qui clament haut et fort leur incompréhension : au nom du public, ils mettent des cinéastes « hors-la-loi ». Je pense au contraire que les réalisateurs qui travaillent hors de l'industrie défendent des valeurs plus démocratiques, plus révolutionnaires, car ils respectent plus le public. Moi, j'essaye de faire des films difficiles – mais je ne pense pas être paternaliste. Je pense que les paysans, les ouvriers, les étudiants et même les nobles – tous ceux que vous voudrez – comprennent les films. Entrer dans un film est un processus riche et complexe. Certains films, ceux qui se caractérisent par une dialectique ou une structure ouverte, ont créé un langage en conflit ouvert avec le langage de la colonisation. Donc, à un certain niveau, nous ne devons en aucun cas être paternalistes avec le public. L'autre jour, j'ai été attentif à un entretien où des intellectuels disaient à la télévision que Pasolini faisait des films très difficiles pour le public. Mais juste après eux, des ouvriers milanais ont pris la parole et formulé des critiques bien plus perspicaces que celles des intellectuels officiels, même quand ils disaient : « Je n'ai pas trop aimé le jeu de Chiron, ou la voix de Maria Callas... J'ai aimé le scénario... etc.⁴ » Les gens savent s'exprimer. Prenez les films de Jean-Marie, *La Chronique d'Anna Magdalena Bach* par exemple. C'est un film qui devrait être montré partout, dans les écoles de musique, partout, dans tous les programmes à la télévision. Mais il a été immédiatement barré par le complexe paternaliste dès que les critiques l'ont vu : « C'est trop difficile ! ». Les distributeurs ne toucheront pas à ces films qui sont en fait les plus accessibles au public. On doit se battre contre cette dictature totalitaire des distributeurs.

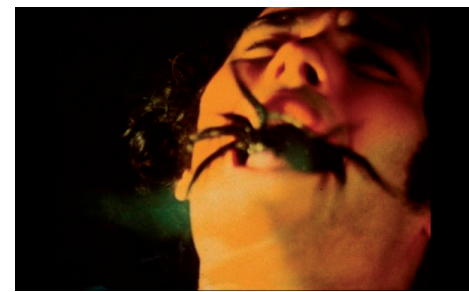
Miklós Jancsó : C'est une dictature de « petits cons »?, de petits-bourgeois, partout dans le monde. C'est une dictature bien organisée. Depuis cinquante ans maintenant, nous aurions dû la détruire, tout simplement la détruire. Nous n'avons jamais eu la possibilité d'apporter certaines choses au public. Parce que c'est une dictature à la fois individuelle et interne. Elle est mondialement uniforme.

4. Il s'agit de *Médée*, Pier Paolo Pasolini 1970, avec Maria Callas et Laurent Terzieff dans le rôle de Chiron.

Jean-Marie Straub : Il n'y a rien de plus international que ce groupe de proxénètes. Nous voulons juste que nos films bénéficient des mêmes facilités que les autres. Rien de plus. Si les gens avaient vraiment la possibilité de choisir entre les films de Glauber Rocha et les films d'un employé de l'industrie, les films de Glauber Rocha seraient en droit de bénéficier d'une publicité identique et d'être projetés dans des cinémas accessibles au plus grand nombre. Qui sait ce qui se passerait alors ? Comment le savoir ? Car l'expérience n'a jamais été tentée. Nous n'avons jamais essayé.

Glauber Rocha : Le principe du réseau « art et essai » est aujourd'hui réactionnaire, car il impose un certain type de films et tend à créer son propre marché en circuit fermé. Du scénario à la projection, un film est catalogué « art et essai ». C'est une attitude très bourgeoise, très réactionnaire, très élitiste. Le public vient voir ces films en adoptant des comportements très snobs.

Jean-Marie Straub : Mais on ne peut pas attendre du public de masse qu'il refuse d'aller voir ces films, qu'il refuse de pénétrer ces ghettos pour la simple raison que ces ghettos seraient impénétrables... Pire encore, les projections sont exécrables dans les salles d'art et essai. Parce que les distributeurs n'ont pas encore compris que le cinéma est un art très matériel et même un art matérialiste, et que cet art ne se suffit pas à lui-même. Plus un film est considéré d'art et essai, plus il est mal projeté. Il faut donc faire face à ce paradoxe. Les distributeurs disent : « Ce n'est qu'un film d'art et essai, cela ne vaut pas la peine de se fatiguer ». L'image est floue, on ne voit rien, personne ne respecte le format de projection, on n'entend pas le son... Une partie de l'image reste parfois hors de l'écran, sans parler du son si tant est qu'on l'entende... Je suis d'accord avec Glauber quand il dit que l'on ne peut pas prédire la réaction des paysans ou des ouvriers à nos films. Je maintiens, comme lui, que le cinéma précisément est fait pour eux, qu'il répond à leur nécessité vitale. Le cinéma tient sa force du vécu quotidien des paysans et des ouvriers, alors que les intellectuels n'ont aucune expérience, il faut savoir qu'ils ne vivent même pas. C'est pourquoi les films ne signifient rien pour eux, quand d'autres y trouvent ce qui les préoccupe et ce qu'ils doivent surmonter, au jour le jour.



Glauber Rocha : Je ne sais pas comment cela se passe en Europe, mais au Brésil les gens ont une extraordinaire faculté d'analyse de la réalité – la réalité politique, les événements sociaux, etc. Ils ont produit une fascinante culture musicale. En fait, la culture populaire au Brésil est vraiment une culture du peuple, une culture réellement magnifique. L'histoire du Brésil est critiquée de façon bien plus moderne par la culture populaire que par la culture bourgeoise. Pourquoi ces gens ne seraient-ils pas capables de comprendre une pièce de théâtre ou un film qui discute des phénomènes au plus haut niveau de radicalité polémique ?

Jean-Marie Straub : Qui a installé le nazisme en Allemagne ? Ce n'est pas le peuple. Le peuple a seulement suivi plus tard, quand la terreur s'est établie. Ce sont les intellectuels qui sont responsables. Les partis qui ont trahi le peuple, les églises, les intellectuels, les gens comme Heidegger ; ils ont transformé les Allemands en nazis. En 1942 à Cologne, le peuple jetait des pierres sur Hitler. Le peuple a davantage résisté que l'élite ou les intellectuels soumis, qui ont fourni du matériau au nazisme et ont été responsables de la terreur qui s'est abattue plus tard sur la population. C'est la même chose que pour les CRS en France.

Simon Hartog : *Monsieur Jancsó, est-ce le même problème en Hongrie ? Vos films sont-ils montrés dans un ghetto ?*

Miklós Jancsó : Oui, hélas. Mais pas tout à fait. J'ai besoin d'y réfléchir. L'industrialisation y est moins développée. Car la Hongrie est un très petit pays, vraiment démocratique. Ce qui veut dire, comme je l'ai précédemment expliqué, que tout le monde contribue au pouvoir de l'État. Donc, quand je me bats pour un film disons, difficile pour le public, je me bats aussi avec les bras des autres. C'est une structure différente... mais, fondamentalement, il y a toujours des problèmes identiques, similaires.

Pierre Clémenti : Quand les gens découvriront le cinéma, ils changeront en créant leur propre cinéma.

Jean-Marie Straub : Et c'est exactement pourquoi on ne leur permet pas de le découvrir. Car ces bâtards le savent, ils ont du flair. C'est pour cela qu'il est dangereux que les critiques intellectuels prétendent que ce que nous faisons est réservé à une minorité. Ils collaborent à la censure économique. Quand le peuple – je n'aime pas dire « la masse » – découvre le cinéma, alors il se passe quelque chose.

Miklós Jancsó : Lorsque les intellectuels ont été confrontés au nazisme, la logique était assez semblable. Car c'est clair, les critiques et les intellectuels sont du côté des...

Jean-Marie Straub : Inconsciemment, sans s'en rendre compte, ils soutiennent le système en maintenant les mêmes stupidités...

Pierre Clémenti : Quand les gens voient un film, ils s'identifient aux stars, et sortent des salles imprégnés de cette influence. Lorsqu'ils commenceront à tourner avec leur propre caméra, à filmer leur propre famille, leur maison, leur travail, quelque chose alors se passera ; ils découvriront que ce n'est pas ainsi au cinéma.

Jean-Marie Straub : Ces mêmes personnes comprendront que tout ce qui passe dans les films est dérisoire, une rhétorique vide de sens que je comparerais à de la pornographie. Les gens découvriront qu'on leur jette de la pornographie à la face comme s'il s'agissait d'art. Le cinéma commercial n'est rien d'autre que rhétorique, pornographie et illusion.

Glauber Rocha : Ce terrorisme infligé au cinéma est funeste. Il intoxique dès que l'on catalogue un film « art et essai ». Personne ne parle de peinture, de roman ou de poème « artistique », pourtant on parle de films « artistiques ». C'est déjà un jugement péjoratif qui, au moyen de quelques contradictions, va de pair avec le terrorisme imposé par les intérêts économiques. Plus grave encore, l'ignorance totale des producteurs. Ce sont des illettrés complets en cinéma – pas tous, mais 99% d'entre eux. Ils n'en connaissent même pas les mécanismes de base.

Miklós Jancsó : Non, la cause n'est pas... Pour ces gens, le cinéma représente quelque chose de com-

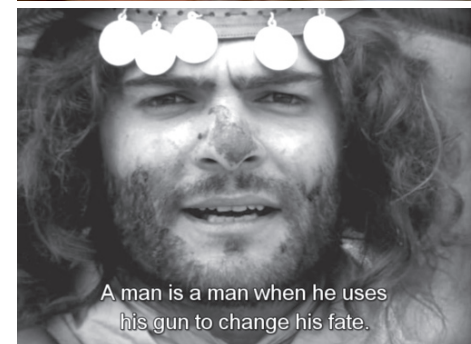
plètement différent, c'est le pouvoir, c'est le...

Pierre Clémenti : Pour les gens, le cinéma, c'est ce qu'ils ne voient pas à la télévision. Si la télévision leur donnait ce que leur offrait jusqu'alors le cinéma, tôt ou tard, ils ne sortiraient plus de leurs maisons. Ils iraient directement à l'usine. La télévision serait le nouveau Dieu-Machine qui assouvit et réalise tous les désirs. Le cinéma disparaîtra. C'est une possibilité ; je suis sûr que si la télévision était dirigée par des gens très intelligents, elle pourrait devenir très puissante, colossale. Quand la télévision découvrira l'étendue de ses pouvoirs, elle enfermera tout le monde dans un ghetto – les travailleurs. Des nations entières seront aliénées ; les gens ne sortiront plus du tout, sauf pour se rendre à l'usine ; ils seront complètement aliénés par une machine qui se substituera à la religion, aux histoires, aux belles histoires... Le seul art capable de combattre ce processus aujourd'hui est le cinéma. Du moins, le cinéma en tant qu'extension logique de ce qu'il est aujourd'hui.

Simon Hartog : Beaucoup de jeunes gens aujourd'hui réalisent des films en dehors des structures de l'industrie, avec l'idée qu'un film de quatre-vingts dix minutes est un principe commercial. Alors ils tournent des films underground, des contre-actualités... Selon vous, est-ce une direction pertinente ?

Pierre Clémenti : Même dans le champ du cinéma positif, il y a des éléments négatifs. Quand des gens voient un film underground, ils comprennent qu'ils peuvent faire aussi bien, voire mieux, ce qui les incite à acheter une petite caméra. Les jeunes cinéastes mettent un ou deux ans avant de trouver l'argent nécessaire pour réaliser leur film. Je pense que les caméras Super 8 ou 16mm leur permettent de réaliser tous les films qu'ils désirent et, ne serait-ce que pour cette raison, le cinéma underground est révolutionnaire. Le cinéma underground est positif en ce sens qu'il libère, qu'il déclenche quelque chose dans la conscience humaine.

Glauber Rocha : Je suis à peu près d'accord avec Pierre, mais on peut considérer le cinéma selon deux angles. Tout d'abord, au titre d'un moyen d'expression, comme la littérature, auquel tout le monde a accès ; et ensuite, au titre d'une profession. Lorsqu'il sera aussi facile de posséder une caméra qu'une



machine à écrire ou des stylos, les gens utiliseront le son et les images même pour écrire des lettres. Mais la littérature, c'est écrire des poèmes, des essais, des romans et des pièces de théâtre... Moi je suis un professionnel.

Jean-Marie Straub : C'est précisément pour cela que j'ai voulu tourner mon dernier film (*Othon*) en 16mm. Juste pour montrer qu'il ne s'agit pas d'assurer tel ou tel rôle dans tel ou tel film, mais que tout le monde peut le faire. Ce n'est pas difficile – n'importe qui peut faire un film comme celui-là.

Glauber Rocha : Vous devez voir ce film, il est très important, une évolution technologique...

Jean-Marie Straub : Il n'y avait pas de décors, nous avons tout tourné en extérieurs. Le seul danger avec le cinéma underground, c'est qu'il est underground. Il existe déjà des monopoles et des trusts qui se préparent à le récupérer, à le transformer.

Pierre Clémenti : Cela se produit déjà. Le livre est fini. Les livres vont disparaître pour faire place à des « cinémathèques Super 8 ». Aux États-Unis, il existe des pellicules Super 8 1000 ASA que l'on peut gonfler en 35mm. Je suis sûr que l'industrie du cinéma va complètement changer.

Jean-Marie Straub : En colonisant le cinéma underground...

Glauber Rocha : De la même manière qu'il est impossible de montrer un film underground sur Broadway, vous ne pouvez montrer un film hollywoodien sur un campus universitaire. C'est le marché underground.

Pierre Clémenti : Vous pouvez montrer des films underground sur tous les campus américains.

Glauber Rocha : Donc vous voyez, c'est déjà un système, une industrie...

Pierre Clémenti : C'est une société alternative qui se trouve encore dans sa phase de formation et qui attaque le système ; peu importe que cela soit positif ou négatif. Pour le moment, c'est positif.

Glauber Rocha : Pour le moment, j'ai l'impression que tout conteste Hollywood, c'est très positif...

Pierre Clémenti : Les géants comme la Paramount sont en train de vaciller. Grâce à quoi ? Aux films à petit budget qui rapportent des millions. Les grands Studios ne savent plus quoi faire. Ils sont finis.

Glauber Rocha : Mais je pense que cette crise aux États-Unis est une crise illusoire car au fond, ils se portent tous très bien...

Pierre Clémenti : Non, le cinéma américain est foutu... en attendant qu'il trouve, réinvente un nouveau langage cinématographique. Dans l'état actuel des choses, tous les grands studios sont voués à la disparition.

Jean-Marie Straub : Oui, mais ils sont déjà foutus depuis cinq ans et il leur en faudra encore dix pour lâcher prise.

Miklós Jancsó : C'est un problème important pour nous, nous avons toujours été bloqués par la distribution internationale. C'est vrai, c'est évident. Je ne sais pas ce que nous devrions faire mais il est temps d'agir. Nous devrions détruire...

Glauber Rocha : Donc, cela devient un problème politique.

Pierre Clémenti : Au moment où nous parlons, dix millions de copies d'un disque sont en train d'être fabriquées...

Glauber Rocha : L'année prochaine, avec l'arrivée des cassettes sur le marché, il y aura un système de distribution de films identique à celui du marché du livre.

Pierre Clémenti : Oui, un tel circuit va s'installer, mais seulement pour les films de grande consommation, c'est-à-dire les films qui contaminent tout le monde, qui contaminent la nature humaine dans sa globalité. De plus en plus, le cinéma devient une industrie de la crétinisation. À de rares exceptions, comme les ciné-clubs par exemple, mais où tout ce qui est projeté reste complètement négatif parce qu'on n'arrive pas à entendre le son, l'image est floue, les copies horribles. Pourquoi ? Parce que les

jeunes distributeurs n'ont pas les moyens de faire de bonnes copies ou ne croient pas en ces films. Alors, on a des rayonnages entiers de films en Super 8, des films en 16mm qui durent trois heures, des millions de copies. Je crois que tous ces bouleversements révolutionnaires marquent la fin de l'industrie cinématographique. Le cinéma en France devient de plus en plus aliéné, de plus en plus de connivence avec les chaînes de télévision. Le cinéma qui essayait réellement d'avoir rapport aux gens, de modifier leur conscience, sera mis à l'écart. Le travailleur qui veut un livre achètera un film, mais ce sera un phénomène isolé car la société sait très bien que...

Glauber Rocha : Il y aura toujours un système dominant. Dans le domaine de la littérature c'est la même chose. Il y a Joyce et il y a la « malavita »⁵...

Jean-Marie Straub : Mais la domination sera plus intensive.

Glauber Rocha : Le problème est le suivant : même au Brésil, peu importe l'éditeur qui va prendre un risque en publiant un jeune auteur capable d'écrire un roman meilleur et plus moderne qu'Ulysse. Même Joyce, dans cette société, est devenu un produit avec une valeur marchande. Le problème réside dans la structure de la société capitaliste et, à mon grand regret, dans la société socialiste aussi. C'est la politique générale de consommation. Il s'agit de crétiniser le consommateur à plusieurs niveaux. Quand le public a atteint le niveau où il se met à consommer des productions intellectuelles, à ce niveau-là, il a besoin de recevoir un stimulus critique, plus dialectique, plus révolutionnaire, pour ouvrir les portes à la connaissance de l'expérience humaine. Mais juste à ce point, le système se met à fonctionner à plein et s'impose toujours, parce que cela devient une question de structure.

Jean-Marie Straub : Le système possède son propre instinct de survie.

Pierre Clémenti : Je considère de plus en plus qu'il est indispensable d'aller au-devant du public et de ne pas attendre qu'il vienne à nous. Pourquoi ? Parce que l'ouvrier passe huit à neuf heures par jour

5. « *La mauvaise vie* », la vie criminelle.



dans une usine et n'a pas l'occasion de se dire « je dois voir tel ou tel film »... La totalité du système doit être reconstruit.

Jean-Marie Straub : Ces gens sont des horloges ambulantes...

Pierre Clémenti : Non, tes films s'adresseront toujours à une minorité d'intellectuels qui seront les seuls à les voir. Alors que les films sont destinés au plus grand nombre, à des millions de gens.

Jean-Marie Straub : Voilà pourquoi, quand j'ai tourné le Corneille (*Othon*) en 16mm, j'avais le rêve sauvage de le prendre sous le bras et de le montrer dans les usines. Mais cela reste une abstraction, car vous ne pouvez pas intéresser les gens avec des films quand ils ont travaillé neuf heures dans la journée.

Pierre Clémenti : Ces films devraient être pris en charge par des coopératives, qui commencent à éclore en Europe et existent déjà aux États-Unis.

Jean-Marie Straub : Oui, mais si nous souhaitons fonctionner en coopératives, nous devons les créer maintenant, parce que d'autres essayent déjà de dominer... Cassettes vidéos et tutti quanti...

Pierre Clémenti : Parce que le marché du cinéma d'art s'adressera toujours à une minorité...

Glauber Rocha : Mais la question n'est pas d'aller dans les usines, parce que si vous réalisez vos films pour ce public-là, vous devez comprendre qu'il s'agit des mêmes gens qui vont au cinéma. Des gens conditionnés. Une révolution culturelle de bien plus grande ampleur doit être provoquée par une révolution politique. Dans le cadre de la société technologique actuelle, le plus grand obstacle auquel nous devons faire face aujourd'hui est la société de consommation. Le même problème se pose en Russie et à New York. Cette discussion, par exemple, est parfaitement inutile car nous sommes tout au plus une poignée d'individus à l'attaque d'un système qui n'en a rien à foutre.

Pierre Clémenti : Les actions révolutionnaires d'une génération entière d'Américains, de la jeunesse

américaine, a renversé un système qui était l'une des plus grandes forces de l'Amérique. Si les gens ont réussi à défaire ce système, cela veut dire qu'il y a quelque chose de positif. Tandis qu'en Europe, rien ne se passe.

Glauber Rocha : Je ne suis pas d'accord.

Pierre Clémenti : Je pense qu'une génération d'Américains activistes nous a légué un héritage, et qu'il serait dommage de ne pas l'exploiter.

Glauber Rocha : Attends un peu ! J'ai lu une interview de John Frankenheimer il y a quelques années – c'était sans doute dans les *Cahiers* ou *Positif* – où on lui demandait ce qu'il pensait de la Nouvelle Vague. Il a répondu comme n'importe quel employé de l'industrie du cinéma : « Dès que nous trouvons certaines expérimentations intéressantes, par exemple celles de Godard, nous faisons la même chose à Hollywood »⁶. Autant dire tout ce qui a été inventé dans le langage cinématographique au début de la Nouvelle Vague, comme au début du néo-réalisme italien, etc. Ensuite n'importe quel réalisateur aux Etats-Unis – Peter Yates, Mike Anderson⁷ – utilisent ces inventions en jouant avec les flash-backs, les techniques de montage... L'underground se fait absorber. Par exemple, le film de John Schlesinger, *Midnight Cowboy*, est un pur et simple inventaire commercial de la Nouvelle Vague et de son nouveau langage. Parce que les États-Unis sont en crise depuis que *Easy Rider* a rapporté une fortune. Ils industrialisent l'underground presque immédiatement, ils l'absorbent, vous voyez ? Ce que j'essaie de dire, c'est qu'il y a un système qui doit être détruit. Je disais que cette discussion est inutile, car nous avons tous le même but mais aucun moyen d'y parvenir. Les activistes qui travaillent dans le domaine de l'économie et de la politique ne se soucient pas de ce problème.

Jean-Marie Straub : Même si nous ne pouvons pas le renverser, nous pouvons, au minimum, l'emmerder de toutes nos forces – travailler contre les règles, c'est tout. Godard a raison en ce sens. Mais je voudrais revenir sur un point soulevé par Miklós Jancsó. Il disait alors : « Glauber précisait que ce qui ce passait ici en Europe de l'Ouest et en Europe de l'Est était monolithique ». Puis Miklós a judicieusement

6. Il s'agit peut-être du long entretien entre John Frankenheimer, Michel Ciment et Bertrand Tavernier publié par *Positif* (n° 122, décembre 1970, et 124, février 1971). Frankenheimer (auteur de films critiques et formellement radicaux, comme *The Manchurian Candidate*) n'y déclare rien de tel.

7. Peter Yates, Michael Anderson : deux réalisateurs britanniques installés à Hollywood, où ils poursuivent avec succès la tradition du cinéma de genre. Peter Yates, à l'époque, avait réalisé *Summer Holiday* (1962), *Robbery* (1967), *Bullitt* (1968), *John and Mary* (1969), *Murphy's War* (1971). Michael Anderson avait signé entre autres *Around the World in 80 Days* (1956), 1984 (1957), *The Naked Edge* (1961), *The Shoes of the Fisherman* (1968).

ajouté : « Nous combattons de la même façon que vous, mais avec les bras des autres ». Alors je voudrais savoir dans quelle mesure j'ai raison de considérer qu'en Hongrie il existe encore une ouverture pour la dialectique ? Je voudrais qu'il explique sa phrase.

Miklós Jancsó : Maintenant, nous faisons face au vrai problème du cinéma actuel. Aujourd'hui, je suis persuadé que nous aider nous-mêmes signifie aider les autres, et qu'il n'existe qu'une seule solution : la lutte. Donc, si nous décidons d'aller dans les usines, pour montrer nos films aux gens, ce n'est pas un problème à débattre mais une question d'organisation. Chez nous, la situation est différente. Dans notre pays, nous sommes libres, ou presque... dans l'industrie du cinéma. Mais nous avons aussi une petite bourgeoisie grandissante. Nous et le public faisons face à de gros problèmes, mais le cinéma existe encore. Et en cela nous dépendons de notre propre capacité d'organisation.

Jean-Marie Straub : Oui mais, par exemple, est-ce que vos films bénéficient d'une commercialisation normale ?

Miklós Jancsó : Bien sûr mais...

Jean-Marie Straub : D'accord, vos films en Hongrie ont-ils les mêmes droits que les films à vocation commerciale ?

Glauber Rocha : Dans une société socialiste, il existe une évolution par rapport aux structures capitalistes. À ce niveau, il n'y a pas matière à discussion.

Jean-Marie Straub : Oui, mais c'est utile de le dire, car les gens ont pris l'habitude de dire le contraire. Et c'est bien de le leur rappeler.

Glauber Rocha : Je trouve que Miklós est vraiment honnête quand il parle de ce problème. On trouve beaucoup de cinéastes socialistes qui ont adopté une attitude critique vis-à-vis d'eux-mêmes, une attitude de petits bourgeois, qui les ramène à une critique cosmétique. Dans ses films, Miklós essaye d'éviter de telles critiques superficielles et élève la discussion à un niveau plus polémique. C'est à mes

yeux la caractéristique la plus importante de son cinéma, au niveau du langage tout aussi bien. Je trouve que le cinéma socialiste, le cinéma de l'Europe de l'Est, devient victime d'un criticisme petit-bourgeois, schématique, un criticisme bureaucratique – celui qui sévit dans beaucoup de films tchèques, russes et aussi hongrois. Les films polonais se proclament révolutionnaires précisément parce qu'ils penchent plutôt vers la droite...

Jean-Marie Straub : Ce sont des films sociaux-démocrates...

Glauber Rocha : Je trouve que parmi les films socialistes, les plus importants sont ceux qui conduisent à une discussion dialectique du socialisme. Si les Bureaucrates ne comprennent pas, c'est leur problème.

Jean-Marie Straub : Ou alors des films sauvagement montés, qui sont faits pour être censurés mais qui semblent seulement poétiques – c'est presque du blasphème. Comme les films de Klopčič – son premier film. S'il l'avait réalisé en Europe, dans le système de l'Europe capitaliste, il n'aurait jamais pu en faire un second. Ses films ne sont porteurs d'aucune critique du système, non.... Ce sont des films qui se situent entre Cocteau et Mallarmé.

Simon Hartog : *Pensez-vous que le cinéma puisse jouer un rôle politique ?*

Miklós Jancsó : Quelle question !

(rires)

Jean-Marie Straub : Bien sûr qu'il a un rôle politique. Tout est politique, tout ce que vous faites dans votre vie est politique. Donc, le cinéma, l'art qui entretient le rapport le plus étroit avec la vie, est l'art le plus politique. Cela ne veut pas dire que les films soi-disant « agit-prop » soient les plus politiques – c'est plus souvent l'inverse. Mais le cinéma est l'art politique par excellence.





Glauber Rocha : Le cinéma américain est féroce­ment politique. Le cinéma américain porte une lourde responsabilité dans la colonisation du Tiers-Monde. Par là, il faut entendre que le cinéma américain a élaboré le cadre d'un complexe d'infériorité nationale chez les peuples du Tiers-Monde. À un niveau politique, aucun cinéma n'est plus efficace que le cinéma américain. Il est le reflet de l'idéologie de Wall Street, appliquée avec un fantastique savoir-faire.

Jean-Marie Straub : J'ai connu quelques intellectuels de gauche qui ont rêvé – ils étaient radicalement anti-communistes, bien sûr, comme on ne peut que l'être maintenant – d'utiliser les moyens de l'industrie cinématographique américaine contre le système capitaliste. Ils prétendaient utiliser le cinéma en s'inspirant de Machiavel. Et cela parce qu'ils avaient parfaitement compris que le cinéma américain était politiquement très efficace, puisqu'il permet d'introduire plus d'idées dans le système que les cinémas européens. Par exemple, un film comme *Les Nus et les Morts* de Raoul Walsh, qui est violemment anti-militariste (je n'aime pas utiliser ce terme), n'aurait pas survécu à la censure européenne⁸.

Glauber Rocha : Le film de Kubrick, *Les Sentiers de la Gloire*, est toujours interdit en France, simplement parce qu'il dénonce quelques honteux agissements à propos de l'armée française⁹. Il y a toujours de la politique, qu'elle soit de droite ou de gauche.

Jean-Marie Straub : Par exemple, les films de John Ford sont extraordinairement politiques.

Glauber Rocha : Le problème revient toujours à ceci : « Qu'est-ce que le cinéma politique ? » Cela semble être la préoccupation majeure de Godard aujourd'hui. Dans ses derniers films, il essaye de penser, de donner une définition du cinéma politique. Aujourd'hui, il tente de savoir si c'est Dziga Vertov ou si c'est Eisenstein¹⁰. C'est très important, mais il existe tellement de systèmes sociaux différents que l'on peut identifier beaucoup de formes de cinémas politiques ou différentes façons de faire des films politiques. Nul besoin d'insister sur ce point, car tous les modes de communication sont parties prenantes d'une guerre psychologique que nous vivons aujourd'hui, la guerre de l'information. Et pourquoi ne pas aller jusqu'au bout, et appeler cette guerre une guerre armée ? Parce que la logistique de propagande est la

8. *Les Nus et les Morts* (The Naked and the Dead) : Raoul Walsh, É-U, 1958. D'après un roman de Norman Mailer, produit par la RKO. Avec Aldo Ray.

9. *Les Sentiers de la Gloire* (Paths of Glory) : Stanley Kubrick, É-U, 1958. D'après un roman d'Humphrey Cobb, produit par James B. Harris. Avec Kirk Douglas. Interdit sur le territoire français pendant dix-huit ans.

10. Allusion à la période du Groupe Dziga Vertov, au cours de laquelle Godard a réalisé *Vent d'Est* (1969), film consacré notamment aux différentes formes du cinéma de contestation. Glauber Rocha y expose sa propre conception révolutionnaire.

clé d'une lutte armée, d'une lutte révolutionnaire, voyez-vous ? Tout est toujours politique... le cinéma, la presse, la télévision, les pamphlets – toute action physique, quelle qu'elle soit... La façon dont les gens parlent du cinéma politique est une erreur critique, peut-être due aux cinéastes eux-mêmes, car ils se placent dans une position de légère supériorité lorsqu'ils disent : nous faisons des films donc nous disposons d'un instrument puissant.

Jean-Marie Straub : C'est exact. Strumentalizzare il cinema, « instrumentaliser le cinéma », comme disent certains Italiens, est tout aussi faux. Il arrive parfois qu'un film, disons poétique, produise un effet politique plus important qu'un film dont le sujet est explicitement politique. Ce qui ne veut pas dire qu'un film poétique puisse avoir l'impact politique de, disons, *Das Kapital* de Marx. Mais un tel film peut jouer, pour reprendre votre expression, un rôle politique plus important que quelques petits films gauchistes sociaux-démocrates.

Simon Hartog : Pensez-vous que le cinéma puisse changer quoi que ce soit ?

Jean-Marie Straub : Oui ! Le cinéma peut changer les choses comme toutes les choses le peuvent, comme un pamphlet politique le peut, mais plus encore. Il n'est pas question de faire du cinéma un mythe – c'est simplement que le cinéma épouse plus étroitement la réalité, et donc la politique, rien de plus. Mais cela ne sert à rien de rêver ou de s'illusionner... Glauber l'a très bien dit.

Pierre Clémenti : Mais le cinéma est capable de changer les gens, et si cela est vrai, il peut changer la vie, il peut être un...

Jean-Marie Straub : Renoir a dit, « j'ai fait la *Grande Illusion*, et cela n'a pas empêché la guerre d'éclater ». Et pourtant les gens qui ont vu la *Grande Illusion*...

Pierre Clémenti : Ce n'est pas un mythe de constater que toute une génération d'Américains a été élevée devant la télévision, donc devant de vieux films réalisés par la génération précédente – ce qui a totalement changé sa façon de vivre et de penser. En ce sens, je pense que le cinéma exerce une action réellement positive, par sa capacité d'altérer ou d'éveiller la conscience.

Glauber Rocha : Cette discussion est par instants dérisoire, car on pourrait avoir exactement le même débat lors de n'importe quelle phase historique et à propos du roman, de la poésie, de l'opéra, de la musique... Maintenant, c'est le cinéma, un fait technologique. Straub a cité Marx et *Das Kapital*. L'événement n'était pas une question de livre ni d'écriture, mais plutôt celui d'un homme appelé Marx qui a écrit un livre intitulé *Das Kapital*. Cela n'avait rien à voir avec le livre. Le cinéma est un outil technologique de communication. Quand il sert de mode d'expression, il devient un phénomène singulier entre les mains de personnes qui peuvent en faire quelque chose de poétique, de didactique ou de subversif. Je ne pense pas qu'il soit possible de définir le cinéma dans des termes généralistes sans le mystifier, car les cinéastes lisent des livres. Ceux qui, par exemple, aujourd'hui, se battent contre la culture, ceux qui disent : « ça va disparaître », apprennent cela dans les livres. Bien sûr, on doit continuer à s'informer, c'est très important.

Pierre Clémenti : Mais les gens vont lire de moins en moins et, si cela se vérifie, ils verront de plus en plus de films. Parce qu'un film a plus à donner qu'un livre... Nous sommes encore sous l'empire des livres, nous sommes une génération du livre. Nous avons Marx, nous avons Lénine, mais projetez-vous dans cinquante ans. C'est normal. C'est l'évolution, l'évolution naturelle : les cinéastes iront plus loin que Lénine ou que Karl Marx.

Jean-Marie Straub : Car leur seul moyen d'expression sera le cinéma.



Origine des images, dans l'ordre : *Viaggio in Italia* (*Voyage en Italie*, R. Rossellini, 1954) / *Othon, Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* (J-M Straub et D. Huillet, 1969) / *Szegénylegények* (*Les Sans-Espoir*, M. Jancsó, 1965) / *Terra em Transe* (*Terre en transe*, G. Rocha, 1967) et *Visa de censura n° X* (Pierre Clémenti, 1967-76) / *Még kér a nép* (*Psaumes rouges*, M. Jancsó, 1972) / *Dalla nube alla resistenza* (*De la nuée à la résistance*, J-M Straub et D. Huillet, 1979) / *Roma, città aperta* (*Rome ville ouverte*, R. Rossellini, 1945) et *Visa de censura n° X* / *Visa de censura n° X*

Parue en version anglaise dans *Cinemantics*, Sidney University, n.4, juin 1971.
Traduction : Aurélien Bodinaux, revue et corrigée par Édouard Arnoldy et Nicole Brenez.

**LE MONDE PRECEDENT
S'EST EFFONDRE.**



SECURITY REASONS

PARIS 2004

Paris, 14 juin 2004

Université Paris I – Institut d'Art et d'Archéologie.

Organisation : Nicole Brenez

Étaient réunis Raymonde Carasco, Lou Castel, Mounir Fatmi, Philippe Grandrieux, Marcel Hanoun, Rashid Masharawi, Wael Nouredine, F.J. Ossang et Lionel Soukaz.

Nicole Brenez : En voyant vos films respectifs, la question que je me pose en tant que cinéphile est la suivante : comment faites-vous aujourd'hui pour maintenir une telle exigence de cinéma, comment maintenir en vie un cinéma de recherches ? Et de quelles recherches s'agit-il ? Vivez-vous le fait d'être des cinéastes d'avant-garde au titre d'une exclusion de facto (parce que marginalisés dans l'économie dominante des images dominantes) ou au titre d'une affirmation et d'une revendication ? Certains reculent face à la terminologie guerrière dont relève le terme " d'avant-garde ", moi pas, et je pose donc les questions corollaires : aujourd'hui, quel est l'ennemi principal ? Quelles sont les tâches urgentes ? Posséder une parcelle de pouvoir symbolique (en tant que créateur d'images), cela entraîne-t-il le sentiment sourd ou au contraire aigu d'une responsabilité historique au moment d'en faire usage ?

Voici quelques questions en vrac juste pour se mettre en route, pas nécessairement au titre d'un ordre du jour, ce ne sont pas forcément vos questions, ce ne sont pas forcément vos mots, à vous de formuler vos réflexions, vos propositions.

Lou Castel : Quelle était la première question ?

Nicole Brenez : Comment maintient-on un cinéma de recherches dans un contexte hostile, qui me

semble d'ailleurs bien plus violent pour les cinéastes que celui des années 60-70, au cours desquelles se sont tenues les tables rondes antécédentes.

Lionel Soukaz : Tu peux peut-être traduire ce que tu as dit pour Rashid, parce qu'il parle arabe et anglais mais pas français, ça nous laissera le temps de réfléchir !

(rires)

Philippe Grandrieux : On pourrait partir du fait que la première Table ronde a eu lieu à Hollywood, et que celle-ci a lieu dans un Institut d'Archéologie.

(rires)

C'est déjà une manière de réfléchir.

Marcel Hanoun : Quel rapport entre la Table ronde passée et celle d'aujourd'hui ?

Philippe Grandrieux : C'était des cinéastes qui essayaient de réfléchir un peu à là où en était le cinéma.

Marcel Hanoun : Il y a encore des cinéastes qui réfléchissent.

Philippe Grandrieux : Voilà.

Lionel Soukaz : *(à Marcel Hanoun)* As-tu reçu les Tables rondes antécédentes ?

Marcel Hanoun : Oui, mais ce qui m'a rebuté c'est que c'est en anglais, d'abord, et puis je n'accepte pas un certain fétichisme : j'ai envie aujourd'hui, autant que j'en suis capable, d'aborder les problèmes posés sans référence à de grands ancêtres, quand bien même ils feraient partie d'une glorieuse archéologie. Je ne vois pas pourquoi on serait obligé d'avoir ces références, ni pourquoi on use d'un langage, non pas ésotérique, mais irrecevable. On a dit " avant-garde ", pour moi il n'y a pas de cinéma d'avant-garde, tout cinéma, la fonction même du cinéma est d'avant-garde. Le Festival de Cannes devrait être un cinéma d'avant-garde, non ? Je rêve un peu. Cinéma d'avant-garde, cinéma de recherches, le champ du cinéma

est pour moi comme pour vous tous, je pense, tellement infini qu'on le limiterait en voulant le qualifier. Le cinéma au quotidien doit être, devrait être de recherches. N'est-ce pas une quête permanente, celle à laquelle nous nous consacrons ?

(se tournant vers la caméra et désignant Wael Noureddine)

Comme lui, en tournant avec cette petite mini-DV – qui n'est pas la sienne – *(rires)*. *(Se tournant vers Lionel Soukaz)* : Il te la loue ?

Lionel Soukaz : *(riant)* Non non, c'est gratuit.

Lou Castel : *(à Marcel Hanoun)* Et là tu te trouves au premier plan.

Marcel Hanoun : Oui, c'est pour ça que j'ai pris la parole, pour être à l'image.

(rires)

Je pensais ce matin en écoutant des nouvelles que le cinéaste, autant que le footballeur, est devenu un animal politique dépolitisé, dépoétisé.

Wael Noureddine : *(en aparté, très bas, à Marcel Hanoun)* Je suis anti-vidéo.

Marcel Hanoun : Pardon ?

Lionel Soukaz : Il est pour le cinéma, mais contre la vidéo.

Marcel Hanoun : Il nous faudra parler de ces problèmes dans leur historicisation : comment en est-on venu à ces caméras de plus en plus petites, ce contre quoi personnellement je m'élevais, parce qu'il y a facilité pléthorique, parce qu'on filme n'importe quoi n'importe comment, parce qu'on n'est pas limité dans le temps, ce qui me faisait peur, avant d'aborder la vidéo. J'étais contre la vidéo, j'étais tout contre. C'est la seule façon de se sauver aujourd'hui, de sauver la recherche, l'avant-garde... J'ai un peu écouté la conférence de presse de Godard¹, si quelqu'un peut m'expliquer ce qu'il a voulu dire par " je

1. Au Festival de Cannes, à propos de Notre musique.

ne me satisfais pas du cinéma et de la vidéo, je regrette le temps du positif et du négatif ". Cherchons ensemble.

Mounir Fatmi : Sans la vidéo, je ne serais pas là aujourd'hui. Parce que je suis né au Maroc, à Tanger, dans un quartier qui s'appelle Casabaraqua, ce qui veut dire " Maison la moins chère "...

Marcel Hanoun : C'est de l'espagnol ?

Mounir Fatmi : Oui. C'était un quartier pour les familles les plus pauvres de Tanger. Sans la vidéo, il n'y aurait eu aucune possibilité de toucher à l'image. Au début des années 90, j'ai commencé à faire de la vidéo sans avoir de caméra. Il y avait énormément de caméras qui venaient de l'Europe vers le Maroc et qui ne marchaient pas. Alors je partais au marché aux Puces, j'avais plusieurs cassettes, de plusieurs formats différents, et j'empruntais la caméra correspondante, je tournais quelques plans, puis je rendais la caméra en disant qu'elle ne marchait pas. Pendant sept ans, huit ans, grâce à la vidéo j'ai récolté des images de cette façon, dans tous les formats. Du coup c'était très compliqué de monter mes premiers films, d'autant que seuls deux groupes disposaient à l'époque de moyens de montage : ceux qui filmaient les mariages pour la bourgeoisie marocaine, et ceux qui faisaient des copies de prêches venus de l'Arabie saoudite et de l'Iran.

Lou Castel : Quels étaient ces différents formats ?

Mounir Fatmi : VHS, VHS-C, U-matic, HI8, 8... À la fin, au marché aux Puces, ils ont compris que je n'achetais jamais, alors je devais y aller avec des amis... En tous cas, sans la vidéo, j'aurais eu une autre activité.

Marcel Hanoun : Et maintenant tu possèdes ta caméra ?

Mounir Fatmi : Dix ans après j'ai réussi à en avoir une.

Marcel Hanoun : Et tu tournes en quel format ?



Mounir Fatmi : En DV.

Marcel Hanoun : *(se tournant vers la caméra)* Ça, c'est une mini-DV ? Ça a la qualité de la DV ? Mais on s'é gare, peut-être.

Raymonde Carasco : On a le droit de s'égarer.

Lou Castel : Ah oui.

Raymonde Carasco : Suis-je la seule ici à n'avoir jamais pratiqué la vidéo ?

Marcel Hanoun : Tu es très riche, alors, si tu n'as utilisé que le cinéma argentique.

Lou Castel : Est-ce que c'est comme quelqu'un qui refuse d'utiliser un portable ?

Raymonde Carasco : Oui, ça ressemble à ça.

Lou Castel : *(à Raymonde Carasco)* Je suis avec toi, là. *(rires)*

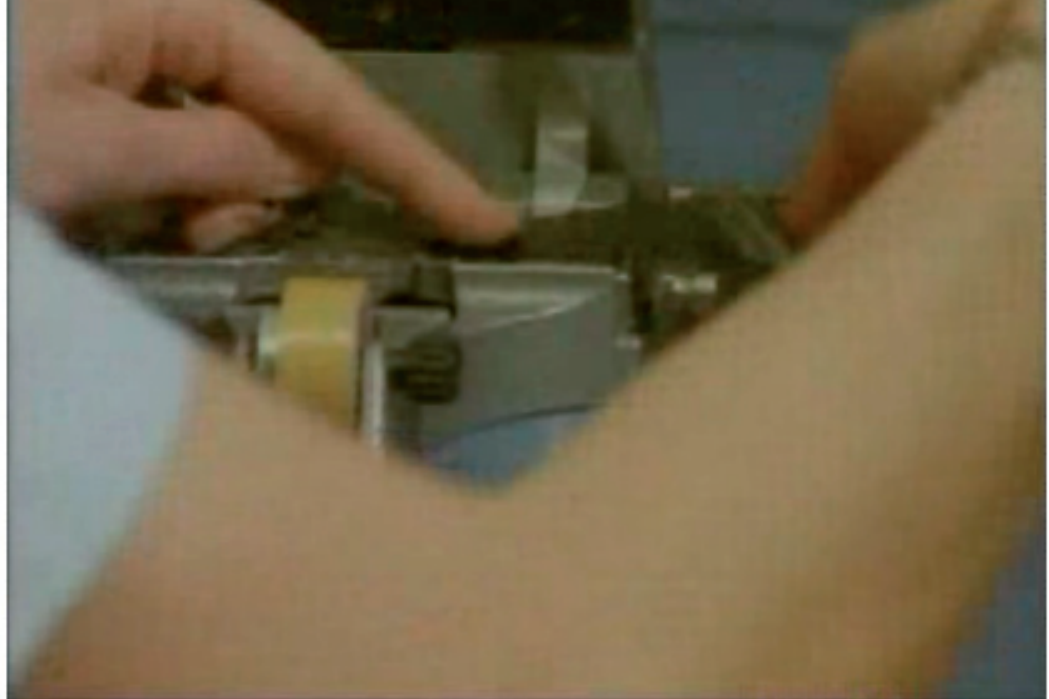
Wael Noureddine : Est-ce que je peux dire quelque chose ? Avant je faisais de la vidéo, mais c'était par hasard. *(Lou Castel prend la caméra pour que Wael Noureddine puisse se concentrer sur ce qu'il dit)* Récemment, j'ai eu la chance de tourner un plan avec une caméra de cinéma, et j'ai constaté qu'on peut sentir la notion de temps sur la caméra, et que c'est comme tirer avec une kalachnikov, ça donne le même feeling, ça donne le même battement de cœur. Et depuis j'ai décidé de ne plus faire de vidéo, seulement du cinéma, et j'ai écrit un manifeste contre la vidéo.

Marcel Hanoun : *(désignant la mini-DV)* Et aujourd'hui ?

Wael Noureddine : Aujourd'hui on prend le son !

Lionel Soukaz : On se sert de la vidéo seulement comme moyen d'enregistrement. Et on ne peut rien en faire, parce que c'est toujours trop long.

Marcel Hanoun : On ne peut pas acquérir d'emblée en vidéo la même discipline qu'avec le cinéma. Je



suis venu à la vidéo le jour où j'ai su y transposer ma discipline acquise en cinéma et m'y donner les mêmes contraintes qu'avec de l'argentique.

Je ne suis pas d'accord avec ce propos, et je n'ai jamais tiré avec une kalachnikov.

Wael Noureddine : Le rapport c'est...

Marcel Hanoun : Mais tu as tiré avec des kalachnikovs ?

Wael Noureddine : Pas seulement avec des kalachnikovs.

(rires)

Une caméra vidéo à côté d'une caméra de cinéma, c'est comme une arme en plastique à côté d'une kalachnikov.

Marcel Hanoun : Mais même une grosse caméra est un jouet. C'est surtout un jouet.

Mounir Fatmi : Quand je vois une image de cinéma, c'est comme un ancêtre, une nostalgie, je pense à tout le cinéma, je ne suis pas dans l'actualité de ce que je fais, cela fait partie de l'archéologie, même l'image Super-8. Dans ma famille, on n'a jamais eu de caméra Super-8. Pour faire un film, j'ai dû acheter des bobines de Super-8 à Tanger, pour constituer des archives, elles sont devenues mes images personnelles seulement parce que je les ai achetées.

Marcel Hanoun : Ce qui manque le plus, c'est de pouvoir ouvrir la cassette, de dérouler la pellicule et de pouvoir la regarder en transparence. Il y a de fameuses effigies d'ancêtres effectuant ce geste merveilleux. Auparavant, je pouvais travailler à l'image près. Quand j'ai monté *Une simple histoire*, j'avais un monteur à qui je demandais certaines opérations et qui me répondait invariablement : " ce n'est pas possible ". Je lui demandais pourquoi, et il répondait : " parce que ça ne s'est jamais fait ". Je lui demandais de travailler à l'image près, et il me disait : " une image ça ne compte pas ". Alors à partir de quoi compte le film ?

FJ Ossang : Ce que je trouve au contraire d'étonnant avec le cinéma (argentique), c'est que l'on ne VOIT pas ce que l'on est en train de faire. Le présent absolu que l'on s'acharne à rendre visible s'opère comme une construction collective aveugle. On imagine, (on anticipe) autant que l'on conçoit, mais fondamentalement on investit une capacité et une charge programmatique de vision différée.

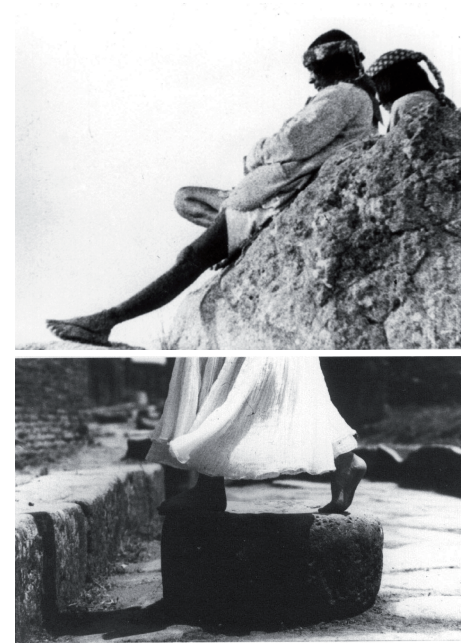
Personnellement je n'ai vu les rushes que beaucoup plus tard – trop tard pour pouvoir les modifier sinon par le montage. Cette condition me paraît une des clés essentielles du cinéma. On compose avec l'invisible – les rushes sont souvent une surprise, une révélation – on marche sur du sacré – le temps, la quantité de pellicule sont comptés – l'attention, la qualité de geste de chacun sont essentiels et uniques, impossibles à corriger...

La différence avec les années 70, c'est que l'industrie audiovisuelle a précisément programmé la disparition de l'argentique...

Raymonde Carasco : La question aujourd'hui, en tant que cinéaste indépendant, pour reprendre les termes de Godard à la fin de la première Table ronde, est celle de la nécessité de se soumettre au numérique. Avec une caméra Beaulieu dotée d'un bon objectif Angénieux et une vieille table de montage à trois pistes, on pouvait jusqu'à présent continuer. Mais dans la mesure où il n'y a même plus, à Paris, moyen de trouver de la bande bleue pour faire des raccords son...

Marcel Hanoun : Tu as besoin de bande bleue ? Il doit m'en rester si tu veux.

Raymonde Carasco : François Didio, l'ingénieur du son de Jean Rouch, sait où se trouvent les dernières réserves de bande bleue. Mais on n'en fabrique plus car plus personne n'en demande. C'est un problème de dictature industrielle. Des cinéastes comme Régis [Hébraud] et moi qui avons réalisé nos films à deux dans une totale autonomie artisanale (parce que c'est du temps perdu d'écrire des scénarios, de les présenter, d'attendre...), nous sommes quand même censurés au bout du compte puisque non diffusés. Notre seul film diffusé aura été *Gradiva*, produit par Thierry Garrel, mais aujourd'hui ce n'est plus



possible. Si vous êtes produit, la réalisation, la création vous échappent, puisque vous serez diffusés donc formatés. Le don ne peut plus émettre le contre-don, c'est-à-dire la liberté de créer. La question est donc : peut-on encore faire un film sans se soumettre, faut-il payer le prix de la soumission, de la servitude ?

Lou Castel : Pourtant on assiste à un retour de l'expérimentation et de l'expérimental, depuis quelques années.

Raymonde Carasco : C'est un phénomène unique, en France.

Lou Castel : Ça revient contre le cinéma commercial américain. Pourquoi maintenant cet intérêt pour le cinéma expérimental ? Peut-être grâce à ce passage structurel entre cinéma et vidéo, parce que le cinéma se fait aussi différemment, à travers la vidéo.

Raymonde Carasco : Est-il possible aujourd'hui de faire un film qui travaille le jeu du support, le jeu des matières ? Quand on a travaillé sur les différences de grain, de texture, sur la sensibilité des pellicules, c'est perdu en numérique, matériau homogène et homogénéisé qui javellise l'image. Il faut beaucoup d'imagination et de travail pour y réintroduire de l'hétérogène. Godard y travaille dans les *Histoire(s) du cinéma* et dans son avant-dernier film, *Éloge de l'amour*, mais de tels exemples ne sont pas reproductibles. Le travail formel consiste à trouver l'élément minimal avec lequel on peut jouer, parce qu'au fond dans la création, il existe toujours une part de jeu, de hasard et de nécessité. Cela m'angoisse beaucoup. Heureusement je travaille avec Régis, mon mari, qui est un informaticien de haut vol, donc qui est tout prêt à s'adapter et qui trouvera quelque chose. Mais je ne peux qu'expérimenter à nouveau pour trouver cet élément, car je crois que créer consiste toujours à créer du nouveau. L'avant-garde d'aujourd'hui est le vrai cinéma de demain.

Le prix de la soumission est terrible, pour tous.

Marcel Hanoun : La plupart des cinéastes accepte cette servitude, elle a le poids du non-dit.

Lou Castel : On ne parle jamais de la servitude due à la division du travail dans une équipe. Dans le cinéma, la hiérarchie des rôles est très rigide, alors que la vidéo a tout, je ne dis pas révolutionné, mais détruit, la division technique du travail est quasiment “ internée ” dans la caméra.

Marcel Hanoun : C’est bien que la vidéo ait détruit cette fausse hiérarchie stupide à laquelle je me suis heurtée. À une époque, je ne croyais pas à la servitude et j’ai voulu faire avec une grosse caméra et de gros moyens ce que l’on fait aujourd’hui en vidéo². Or, il y avait des règles corporatistes et des règles syndicales, alors je l’ai payé très cher. Tant mieux si cette hiérarchie a été détruite. Aujourd’hui, dans la salle de la SCAM, grâce à un projecteur coûteux, on ne peut plus faire la différence entre une projection argentique et une projection vidéo. Il faudrait parvenir à cette symbiose. La servitude est économique, elle concerne la manière de produire les films, et nous sommes tous piégés.

J’ai fait moi-même la photo de mes films et ça a été mal vu. Une fois, j’ai fait la photo d’un film pour une cinéaste à Rome, mais il a fallu mettre le nom de quelqu’un d’autre au générique, quelqu’un que l’on a payé pour qu’il y figure, parce que je n’étais pas encarté comme opérateur ! Voilà l’aberration de la production industrielle ! Il y a toutes sortes de servitudes et de non-dits, et quand on l’explique, c’est comme si on disait “ le roi est nu ”, et on se retrouve seul. Peut-être alors que c’est bien de se retrouver aujourd’hui pour en parler et de dire à plusieurs “ le roi est nu ”. Il ne faut pas cautionner l’isolement.

Raymonde Carasco : La question simple me semble : “ comment créer ? ”, et comment créer c’est toujours l’événement, qui relève de l’impeccable. Créer n’est ni actuel ni inactuel, ça peut être en avance ou en retard, ou peut-être les deux, ou dans le saut entre, ou même dans rien. La question est celle, non pas de continuer, mais comment poursuivre, comment devenir. Sommes-nous déjà bloqués dans un style, dans une manière, ou sommes-nous capables d’inventer autre chose autrement ? En tant que créateurs, à la fois très modestement et très orgueilleusement, nous sommes placés devant une exigence de création dans laquelle nous sentons, selon l’expression d’Artaud, “ l’impouvoir de créer ”. Quelle est cette expérience de création, quelle est cette exigence de la création qui nous habite, si nous

2. Marcel Hanoun fait allusion à sa seule production commerciale, Le Huitième jour

sommes des créateurs ? C'est le moment de la haute solitude, et ce quel que soit le support.

Marcel Hanoun : Il existe une alternance dans la création. Je me considère de moins en moins comme exclusivement cinéaste, je trouve un relais dans le fait d'écrire. Je découvre en écrivant la même démarche que celle de faire des images, c'est pour moi la même pratique, la même expérience. Il faudrait avoir plusieurs vies, peindre, faire de la musique. Tous les arts se jouxtent, ont un lien, un passage même ténu, et c'est ce passage qui est à trouver. J'éprouve autant de satisfaction à écrire, j'y trouve la même joie. La joie serait l'alternance, le passage de l'un à l'autre. À une époque, écrire – au sens de ce qui devait devenir un film – consistait à fournir des choses très concrètes : j'établissais pour des commissions – qui se faisaient un plaisir de me refuser toute avance – des dossiers très complets. J'avais déposé à la Cinémathèque d'Alger le dossier de mon film sur la Passion³, qui comportait des dessins, des maquettes, des échantillons de tissu, pour montrer des textures qui devaient être rendues à l'image. Mais il était vain de faire ce genre de choses, ce que les commissions demandent aux films c'est seulement de raconter des histoires, et nous sommes tous soumis à cette servitude.

Rashid Masharawi : Je viens d'un lieu qui connaît une toute autre expérience du cinéma et de la vidéo. Parce que ce lieu c'est une fiction totale : la Palestine. La Palestine est une fiction. Notre État existe plus dans les films que sur le terrain, alors nous avons besoin de la vidéo pour exister. Je ne peux donc pas être contre la vidéo. Selon mon expérience, je peux parler des valeurs de la vidéo et aussi de l'influence de la vidéo sur le cinéma. Il y a vingt ans, j'utilisais le 16mm, le 35mm. Puis j'ai utilisé la vidéo. Un jour, je m'exerçais à la maison avec la caméra vidéo la plus simple possible, et mon père m'a dit : " arrête de filmer, range tout ça ". Un peu plus tard, j'ai branché la caméra sur la télévision. Mon père est entré et sur l'écran il a vu mon frère, il a vu la rue, il a dit : " eh, mais c'est la rue, c'est notre maison, c'est ton frère, c'est moi ! " Il a appelé ma mère, il a appelé toute la famille, il a appelé les voisins, et il a dit " filme ! ". Aujourd'hui, la maison n'existe plus, je n'ai plus de père, je n'ai plus de mère, seule reste la cassette.



3. La Vérité sur l'imaginaire Passion d'un inconnu

Depuis le mois de mai, je tourne un documentaire sur un homme qui a 77 ans, qui a un cancer, donc qui meurt un peu tous les jours. Un politicien important, une grande personnalité⁴. Parfois il est trop fatigué et on ne peut pas tourner pendant deux jours, et puis soudain il est d'humeur à parler de notre passé. Notre archive n'existe que dans la mémoire de ces gens.

Raymonde Carasco : C'est une culture orale. Comme chez les Tarahumaras.

Rashid Masharawi : Il ne s'agit pas seulement d'une question d'archive. Nous n'étions pas d'accord avec les films de cinéma tournés sur nous. La vidéo a donné aux Palestiniens la possibilité de faire notre propre image, de raconter nous-mêmes notre histoire. Pour atteindre notre objectif politique, il faut pouvoir changer notre rapport au monde extérieur. Le problème n'est pas seulement entre nous et Israël. Notre problème est l'opinion mondiale, et pour la changer nous avons besoin de la vidéo. Jusqu'à présent, qu'est-ce que les politiciens ont fait pour la Palestine ? Les politiciens, la révolution, n'ont rien résolu. La vidéo a donné une image à notre nation, elle lui a donné une couleur, un accent, une attitude, une culture. C'est pourquoi je n'éprouve pas de nostalgie pour le 35mm, je manque bien sûr de la chaleur du cinéma et de son matériel, mais je ne veux pas revenir à la Moviola. Techniquement, je suis heureux, nous avons besoin de la vidéo et nous pouvons réaliser des transferts sur argentique. Financièrement, désormais il m'est facile d'écrire directement mes projets en images. Pour moi, c'est une écriture mathématique : montrer cette image, et puis celle-ci, et puis la suivante... C'est une façon expérimentale de réaliser des films non-expérimentaux, j'expérimente des procédés de production.

Il existe beaucoup de chefs d'œuvre en vidéo, de grands créateurs.

Lou Castel : Et qu'en est-il de la distribution ?

Rashid Masharawi : Nous sommes quatre ou cinq cinéastes qui travaillons de façon internationale, avec des télévisions et des compagnies européennes. Mon prochain film, une fiction, sera tourné en vidéo et transféré en 35mm, il a fallu deux ans pour monter une petite production. Il décrira la situation des



4. Il s'agit du frère de Yasser Arafat, pour le film en préparation : Arafat, mon frère.

réfugiés palestiniens partout dans le monde, en Syrie, en Jordanie, au Liban...

Lou Castel : Et la distribution à l'intérieur de ton pays ?

Rashid Masharawi : En Palestine même, j'ai une petite structure nommée " Mobile Cinema ", qui est le principal moyen de montrer des films là-bas, dans les écoles, dans les camps... Mobile-16, mobile-35, mobile-video... On a différents camions, des haut-parleurs, de quoi monter un écran. Je veux absolument que les enfants gardent l'habitude d'aller au cinéma.

Philippe Grandrieux : Je ne comprends pas la distinction entre le cinéma et la vidéo. Je crois que la vidéo a du sens comme outil de combat. On voit bien que Rashid entretient une relation de combat à l'image. Pour ma part je tourne indifféremment en cinéma et en vidéo, je peux tourner en 35 comme si je tournais en vidéo, je peux tourner en vidéo comme si je tournais en 35, je n'entretiens pas de fétichisation à l'égard de la pellicule. Pour moi la question concerne l'énergie, le désir, ce qui fait qu'à un moment on est au combat avec un film. (à Rashid Masharawi) Ce qui m'intéresse dans ce que tu dis, c'est qu'on voit bien ce qui te fait filmer : chercher ce que c'est qu'être Palestinien aujourd'hui. Tu te trouves aux antipodes de l'Europe épuisée, défaite, démunie de tels enjeux politiques.

Tout à l'heure, on se demandait quel est l'ennemi principal ; peut-être qu'en effet la question est celle de la division, comme disait Godard, entre le positif et le négatif, entre l'ami et l'ennemi.

Nicole Brenez : Oui, c'est une citation de Préparatifs de noces à la campagne : " Il nous incombe de faire encore le négatif ; le positif nous est déjà donné ", qu'Adorno commente dans son essai sur Kafka⁵.

Philippe Grandrieux : Je suis entrain de lire les textes de Carl Schmidt, au cœur de telles questions, alors (à Rashid Masharawi) quand je t'entends parler, j'entends bien que le cœur du cinéma depuis toujours c'est le magnétisme, c'est le désir, c'est ce désir de filmer ta rue, ta maison, ce désir qui t'est apparu, qui t'a projeté, ce désir visible, sensible, ton père ensuite qui voulait voir les images. Que les images soient en 35mm, en vidéo, on s'en fout, seul le geste compte. Il suffit de penser à Matisse, aux

5. T. W. Adorno, " Réflexions sur Kafka " (1942-53), in *Prismes* (1955), tr. Rainer et Geneviève Rochlitz, Payot, p. 242.

mouvements du fusain, à la façon dont il déploie le geste, à la relation juste entre l'outil et le geste. Un film provient de la nécessité mentale, amoureuse, érotique de filmer.

Wael Noureddine : Techniquement, une image de cinéma n'a rien à voir avec une image vidéo. L'une a une profondeur de champ et l'autre est plate, par exemple.

Philippe Grandrieux : Non, une image on en fait ce qu'on veut, on la rend plate, on lui donne de la profondeur, que ce soit en vidéo ou en cinéma. Je ne crois pas à ces questions-là, je crois à l'énergie, à l'énergie comme élément essentiel qui nous met à l'œuvre.

Wael Noureddine : Mais l'énergie passe par un instrument.

Philippe Grandrieux : Non, l'instrument est second, il se trouve emporté par l'énergie.

Wael Noureddine : Non, l'instrument est premier, sans instrument il n'y aura pas de film, à la fin.

Philippe Grandrieux : Tu peux faire un film en dormant. Bien sûr il existe des distinctions techniques mais au-delà de la question technique, l'essentiel c'est ce qu'on entendait dans le récit de Rashid, la nécessité qui fait faire un film.

Raymonde Carasco : Et en quoi il peut être nécessaire à l'autre.

Philippe Grandrieux : Oui, mais il faut d'abord une nécessité pour soi, une nécessité absolue d'où provient le film. On peut être entouré de toutes les commissions du monde, de tous les CNC, de tous les plans médias possibles, il n'y aura pas de cinéma si cette chose-là n'est pas première, si cette nécessité politique n'est pas première. C'est une question politique, au sens fort du terme.

Rashid Masharawi : Il faut penser les effets de la vidéo dans le monde. Par exemple, la première Guerre du Golfe n'a pas vraiment eu lieu dans le réel, elle a eu lieu essentiellement en vidéo. Elle a été produite et achetée par les Américains, qui voulaient des images de guerre. Grâce à la vidéo, ils ont voulu changer la carte du Moyen-Orient. La seconde Guerre du Golfe, c'est le contraire : les Américains veulent

stopper la vidéo, par exemple ils refusent que l'on filme les prisonniers. Alors nous voulons utiliser la vidéo pour envoyer des messages au monde et changer les images.

FJ Ossang : Il s'est passé quelque chose d'intéressant à la suite des vidéos de Ben Laden : les Occidentaux ont utilisé des professionnels " de qualité " pour produire des images techniquement dévaluées, salies, afin qu'elles paraissent authentiques – l'authenticité passant d'abord par une esthétique nécessaire, et non plus de nécessité...

Lionel Soukaz : En ce qui me concerne, je mélange tous les formats, S8, 16, vidéo, c'est du trans-genre décidément. Je refilme les images 16 de ma caméra cassée en vidéo, je me sers de tout ce qui est disponible et pas trop cher surtout. Peu importe le flacon...

Philippe Grandrieux : Dans la première Table ronde, voyons ce à partir de quoi ils pensaient le cinéma, qu'est-ce qui était projeté à travers le cinéma, quelles possibilités d'appartenance au monde ? Il y avait à l'époque une croyance possible dans ce qu'apporte le cinéma, et en particulier dans ce qu'apporte la fiction au cinéma. Et puis on sent bien que dans la deuxième Table ronde, quelque chose est atteint, on voit que quelque chose d'autre émerge. Clémenti est très touchant, il pense à un futur merveilleux, une utopie incroyable, des caméras partout qui apporteraient la liberté, comme des millions de webcams, des milliards de webcams peut-être un jour. Et en fait, la question de la liberté bien évidemment elle passe complètement ailleurs. L'opposition entre cinéma et vidéo appartient me semble-t-il à un autre âge.

Mounir Fatmi : La vidéo nous ramène à notre solitude, c'est un médium que l'on travaille seul.

Lionel Soukaz : La jeune génération réutilise la pellicule, elle a l'impression par là de toucher à la beauté, et de sauver un continent qui est entrain de mourir.

FJ Ossang : C'est une question que la littérature a connue avant le cinéma avec l'utilisation de bandes magnétiques comme élément de composition – la vidéo est en un sens un magnétophone avec une fonction additionnelle d'enregistrement visuel...

Kerouac utilise ce procédé de composition hétérogène dans *Visions of Cody* (qui est la partie engloutie de *Sur la route*) quand il intègre à ce livre de longs passages d'enregistrements sur magnétophone...

Et Burroughs pousse encore plus loin ses recherches sur l'enregistrement et le montage de bandes via les cut-ups... Burroughs d'ailleurs qui n'a pu faire les films qu'il aurait dû faire – ç'aurait été l'un des plus grands...

On peut utiliser l'enregistrement vidéo à l'intérieur d'un film tout en pensant que le cinéma se fait sur pellicule noir et blanc et en muet !

(rires)

Sans oublier que l'Industrie a choisi pour nous : déjà en 86 à la Jamaïque où je préparais un documentaire, un technicien m'a dit : les Japonais ont prévu la disparition de l'argentique pour 98 ! On dirait qu'ils sont un peu en retard...

Wael Noureddine : On ne fait pas des films pour les garder à la maison, il faut les montrer, les projeter. On est tous fétichistes en faisant des films et ce n'est pas une question d'âge. Une caméra est dangereuse, lorsqu'on fait des images, on les fait " pour l'éternité ", c'est une responsabilité que de faire des images. *(Déignant la caméra qui le filme, tenue par Lou Castel)* La caméra vidéo a ouvert la voie à la négligence, à une pollution visuelle infinie et indéterminée, et c'est ça le problème.

Marcel Hanoun : La pollution est constante, elle ne tient pas seulement à la caméra vidéo. *(Déignant Philippe Grandrieux)* Comme il l'a très bien dit tout à l'heure, on expulse son désir, seul le désir compte, ce qui est mal filmé est filmé sans désir, ne relève pas de l'ordre du désir. Vivons-nous dans deux univers parallèles qui ne communiqueraient que par un pont symbolique voué à la destruction ? Avons-nous vocation à capituler ?

Raymonde Carasco : Moi je crois que filmer c'est de l'ordre de l'amour. Que l'on soit Palestinien ou non – et *(s'adressant à Rashid Masharawi)* vous êtes exemplaire car votre cas est politiquement le plus

visible –, on filme pour exister, pour réaliser son désir, pour en faire du réel et pas seulement du rêve et de l'imaginaire. Le cinéma a à voir avec l'imaginaire au sens strict, avec le désir de tout le monde : la fantasia, l'imagination créatrice.

Marcel Hanoun : Non, le désir de chacun, car ça n'existe pas, le désir collectif, celui de tout le monde, celui d'un soit-disant public qui exigerait un cinéma selon son désir. Le désir est individuel et insécable, il peut être partagé mais il reste insécable, c'est le paradoxe du cinéaste : il ne peut connaître, découvrir l'obscur désir de l'autre qu'au travers de son propre et seul désir. Le désir d'écrire ne peut s'aliéner à celui, simplement, de communiquer.

Raymonde Carasco : Le désir de chacun. Ou de n'importe qui, parce qu'à la limite c'est n'importe qui. Je filme le peuple Tarahumara et ses rites depuis vingt ans, et dans la patience du travail certains Tarahumaras m'ont donné leur amitié. Or un don exige un contre-don, c'est-à-dire un don plus grand. Pour un cinéaste, celui qui fait le contre-don est le public, les gens. Il y a toujours des gens, partout, " il y a toujours des gens ", c'est presque un titre de chanson. On rencontre l'autre dans le désir de l'autre et on s'aperçoit à la fin qu'il est le même, " lui " et " moi " ça n'existe pas, il n'y a pas de singularités, seulement des flux d'intensités, (s'adressant à Philippe Grandrieux), intensités, plus qu'énergie, parce que l'énergie est seulement physique. Quand vous filmez, celui que vous filmez vous donne d'abord l'immensité de la différence, l'irréductible différence, et vous, vous avez vous à lui apporter quelque chose, c'est une nécessité, c'est un échange, et pour moi c'est ça la politique. C'est la cité, c'est d'appartenir à une communauté, une communauté qui n'est pas un petit clan. La générosité de la création, de la vie, nous dépassent complètement en tant qu'individus disons déterminables, ce n'est même pas de l'individualité. Il ne s'agit pas de la rencontre entre deux personnes, ce sont des flux de vie qui nous dépassent, qui appartiennent à la communauté elle-même. Si je n'avais pas été étrangère en France⁶, je ne serais certainement pas partie chez les Tarahumaras, je n'aurais jamais fait de cinéma ; mais ça c'est la petite histoire, ça n'a pas d'importance, ce qui importe ce sont les foyers, qui sont des espaces



6. Raymonde Carasco est d'origine espagnole, comme elle le rappelle dans Julien, film consacré à son père.

vides et que catalyse le désir, les désirs. L'expérience consiste finalement à chercher l'autre et à trouver le même. Il y a toujours des gens, et les gens c'est aussi un public, et il ne faut pas rester chacun avec sa création virtuelle et se dire, " quand je serai morte, ça existera, ça existera encore, ça existera même un petit peu plus ".

Marcel Hanoun : Que serait le public, comment le définis-tu ?

Raymonde Carasco : On rencontre toujours des gens, c'est le fait de se vider de soi, de son histoire, de cette fameuse différence entre le moi et l'autre, parce qu'on est le même, c'est-à-dire on n'est plus quelqu'un, on n'est plus une personnalité avec une petite histoire chaque fois singulière, et c'est un combat.

Rashid Masharawi : Le cinéma est une action, la vidéo plutôt une réaction. Il y a deux ans, à Ramallah⁷, je tournais un film de fiction. Dans mon esprit, j'avais une caméra 35mm, et dans ma main, une vidéo digitale. Je tournais une scène sur un musicien jouant de son instrument. Soudain, on m'annonce qu'au milieu de Ramallah, cinq Palestiniens ont été tués, cinq personnes que je connais, qui gisent mortes, que les ambulances viennent chercher. La réaction de mon opérateur français a été de courir les filmer ; et je lui ai dit, " non, ça, CNN et Al Jazeera s'en occupent. Ils font ça très bien, reste ici ". Le vrai problème consiste à acquérir assez d'expérience pour savoir se protéger, c'est-à-dire de ne pas seulement réagir parce que c'est trop facile, il s'agit d'agir, de ne pas oublier son projet, de s'en tenir à son film, à son plan, et même à son emploi du temps. Le problème palestinien, c'est de ne pas être occupé mentalement par Israël. Il existe des dizaines de films sur la victimisation palestinienne, tous semblables, dix mêmes films de dix réalisateurs différents, sur Jénine, sur Gaza, sur Ramallah... qui fonctionnent de façon purement réactive parce que c'est tellement facile d'utiliser la vidéo.

Mais qu'en est-il de notre musique, de notre art, de notre culture, de nos histoires, et simplement de notre vie, y compris dans nos gestes quotidiens ? Pour l'instant, ils n'ont pas d'espace, ils n'existent que dans notre cinéma. C'est pourquoi nos films sont de la fiction, et qu'à l'extérieur, ce que l'on commente

7. Siège de l'Autorité palestinienne

de notre vie quotidienne relève de la fiction.

Peu importe l'instrument, cinéma ou vidéo. Parfois, j'écris pour le 35mm mais la vidéo entre dans mon scénario, par exemple parce que j'écris une scène de casting et que le casting se filme en vidéo.

Marcel Hanoun : C'est le cœur du problème, c'est notre problème à tous : filmer selon son propre désir.

FJ Ossang : Jacques Rigaut disait : " le désir, c'est probablement tout ce qu'un homme possède "...

(rires)

Nicole Brenez : Nous arrivons soudain à un consensus, ce qui n'était pas nécessairement le but recherché.

(rires)

Il me semble pourtant que le désir n'existe jamais ex nihilo, il vous faut bien d'abord faire une analyse politique de la situation dans laquelle vous vous trouvez, en tant que cinéaste pauvre ou nanti, ou démuné, ou désemparé...

Marcel Hanoun : Mais c'est en soi déjà un acte politique de filmer. Filmer est un acte politique constant, continu, quel qu'en soit le sujet. Même si c'est un sujet aliénant (et on filme surtout des sujets aliénants), l'acte de filmer possède un sens politique très fort, surtout hélas, généralement, en un sens négatif.

Lou Castel : Je voudrais insister sur les phénomènes d'aliénation pendant le tournage. On est aliéné pendant qu'on tourne, pendant qu'on joue.

Marcel Hanoun : Ah bon, c'est intéressant, peux-tu développer ?

Lou Castel : On ne parle jamais de ça : que ce soit l'acteur, le metteur en scène, la scripte, on est aliéné pendant qu'on tourne. J'utilise un terme un peu dépassé peut-être, mais la division technique du travail produit des effets violents sur les interactions entre les individus. Sur un tournage tout le monde est agressif.

Marcel Hanoun : Ma conception du tournage est un peu mystique : il n'y a pas de hiérarchie, parce qu'il existe l'idée d'un film à faire, cette idée dirige chacun d'entre nous, et c'est ça la direction. Le metteur en scène ne dirige pas le film, chaque créateur devrait admettre à quel point il ne dirige pas le film. C'est là qu'il y a véritablement création, bien au-delà de la fausse volonté, du volontarisme, d'un metteur en scène qui dirige une équipe et se prend par surcroît pour un chef d'équipe.

Je tourne pour ma part sans armada, avec les équipes les plus réduites possibles.

Lou Castel : La création vient toujours d'une scission entre ce que l'on voudrait exprimer et ce que l'on croit exprimer.

Marcel Hanoun : Mais on ne sait pas d'emblée ce qu'on voudrait exprimer, le film démarre, il existe une période de latence, on ne sait pas quoi espérer de cette attente, elle est nécessaire parce qu'elle est insidieuse, elle est la nécessaire préparation non-hiérarchisée du film. Je ne prépare plus de dossiers, de scénarios et personnellement, je n'ai aucune prétention à diriger des acteurs, la direction est toute entière contenue dans le choix de l'acteur au départ, et l'acteur va en quelque sorte se diriger lui-même dans le cadre imparti du film. L'acteur existe, on ne peut pas dicter quoi que ce soit. Dicter des intonations, des gestes, cela relève de la paranoïa, et Dieu sait si ce métier en est envahi. Un film possède une autonomie, c'est ce qui est merveilleux, et il faut s'abandonner au film.

Philippe Grandrieux : (*à Marcel Hanoun*) Je suis complètement d'accord avec ce que vous venez de dire, un film possède une existence tout à fait propre, il fonctionne à travers vous-même, en avant de vous-même, on a la sensation d'être juste une sorte de membrane qui est traversée.

Marcel Hanoun : Oui, oui, oui, absolument.

Philippe Grandrieux : Ce que vous décrivez est la relation très importante entre ce qui est su et ce qui n'est pas su. À la fois chacun éprouve le besoin, avec ses moyens propres, de savoir quelque chose du film et de se l'approprier ; et puis quand le film se réalise, il s'est agi d'autre chose.



Lou Castel : Quand Rashid a dit à son opérateur, “ non, il ne faut pas partir filmer les morts ”, était-il autoritaire, ou a-t-il dû expliquer l’ABC du cinéma ? Pendant un tournage, les conflits sont terribles, et on l’oublie chaque fois, au nom du film terminé. Pourquoi ne le dit-on jamais ? Pourquoi ne cherche-t-on pas à l’analyser ?

Philippe Grandrieux : Il faudrait commencer à l’analyser à quel endroit ?

Lou Castel : Ah ben on peut commencer !

(rires)

Lionel Soukaz : Lou a interprété un film de Fassbinder entièrement consacré aux conflits sur les tournages, *Prenez garde à la sainte putain*.

Lou Castel : Oui, mais c’était encore une fiction, bien que vécue réellement. Sur un tournage, il y a souffrance, isolement, tourment. Un tournage c’est un “ pourquoi m’a-t-il voulu ? ” qui se transforme en “ pourquoi m’en veut-il ? ”. Est-ce normal, est-ce que c’est ça la vie ?

Philippe Grandrieux : Mais si on partait tous en bateau pour traverser l’Atlantique, au bout de trois jours, peut-être qu’il y aurait un conflit terrible.

(rires)

Ce n’est pas propre au cinéma, c’est une dimension inhérente à toute aventure humaine.

Lou Castel : Non, pas tout à fait, c’est inhérent au cinéma, parce que sur un tournage vous êtes réduit à un rôle, y compris le metteur en scène, et une telle réduction produit de la violence.

Rashid Masharawi : Dans notre cas à nous Palestiniens, il faut que nous essayions de créer une image pour exister. Notre réalité, c’est que nous devons créer de toutes pièces une situation, unique, concrète, parce que nous ne disposons pas d’assez d’éléments concrets pour faire une copie. Chaque film est un rêve, chaque tournage est un conflit entre ce rêve et le travail nécessaire pour l’accomplir. Réaliser est

un rêve de film, et tourner consiste à résoudre des problèmes de production pour accéder au rêve.

Je vous donne un exemple. Pendant une période de couvre-feu, j'ai écrit un scénario de fiction intitulé *Curfew, Couvre-feu*, scénario entièrement conçu pendant deux mois à partir de ma réalité, et qui consistait à copier un documentaire qui aurait été réalisé sur le couvre-feu, mais après, une fois celui-ci levé. Le film a été réalisé et sélectionné au festival de Montpellier, mais je n'ai pas pu me rendre à Montpellier en raison du couvre-feu. Le festival a organisé une liaison téléphonique entre Gaza et Jean Rouch, nous avons eu une discussion au téléphone après la projection du film, on avait expliqué au public que l'auteur de *Couvre-feu* était lui-même sous couvre-feu. Alors je leur ai décrit de façon documentaire mon film de fiction. Les catégories, documentaire, fiction, avant-garde, expérimental, sont très relatives et problématiques. Mais pour réaliser mon film, j'ai dû tout rechercher, mettre en place voire remplacer, les acteurs, les lumières, les décors... Alors il me semble que pour faire un film, on a besoin d'un Directeur pour diriger. On a besoin d'un Directeur pour finir le film et non pas pour aller filmer les cinq victimes assassinées.

Lou Castel : Comment avez-vous interdit à l'opérateur d'aller filmer les morts ? Avec des consignes autoritaires ?

Rashid Masharawi : Non, avec toute la tristesse du monde, comme pour tout Palestinien. Et je ne peux échapper à ma condition de Palestinien, je reste Palestinien 24 heures sur 24. Vous savez, il y a des conflits partout, y compris en moi-même. Mais je pense que nous avons profondément besoin de faire jouer de la musique, nous avons besoin de danse, de peinture...

Lou Castel : Mais si tu as passé la soirée à boire une bière avec ton ami, comment peux-tu le lendemain lui interdire d'aller filmer ce qu'il veut ?

Rashid Masharawi : Je l'emmène avec moi au café et on discute.

Lou Castel : Le temps là-bas est différent, ça ne pourrait jamais se faire ici.

Rashid Masharawi : Peut-être ai-je bu la veille avec celui qui est mort et qui doit être filmé. Mais voilà : faire un film ou l'arrêter, c'est pour la même raison, c'est tenir la vie entre ses mains. Si j'avais été la seule caméra à la ronde, je serais allé filmer les morts, mais ce n'était pas le cas. Pour survivre, vous avez besoin de pain et de cinéma. Deux groupes se combattent, alors tous nos films sont politiques parce que le premier groupe affirme que le second n'existe pas, que nous n'existons pas. Alors tous nos films sont des actes politiques, et tous les films que d'autres réalisent sur nous sont des actes politiques.

Israël possède tous les pouvoirs : ils ont l'Amérique, l'Europe, les grands médias, les armes... ils disposent de tout, ils possèdent tous les moyens pour dire une seule chose : " cette terre nous appartient ". Nous, les Palestiniens, nous n'avons rien, nous n'avons aucun moyen, nous n'avons pas de grands politiciens, nous n'avons même pas de bons politiciens, nous n'avons pas de bons médias, nous n'avons pas de bonnes relations avec l'Amérique, nous avons seulement la terre, qui dit : " ces Palestiniens m'appartiennent ".

Lou Castel : Pourquoi ?

Rashid Masharawi : À cause de l'histoire, à cause de la culture. Israël a cinquante ans. Ma mère a soixante-quinze ans.

Les politiciens ne peuvent pas faire aussi bien que le cinéma, car le cinéma a tout : le paysage, la langue, l'accent, le cadre... Grâce au cadrage, vous pouvez voir les sentiments. Alors pour exister, nous avons besoin de filmer, et nous avons besoin de filmer la musique pour arrêter le massacre qui se déroule à côté.

Il me semble que l'opinion sur la Palestine a changé depuis quelques années, grâce au cinéma, grâce par exemple au film qui a reçu un prix à Cannes⁸. Le problème ensuite, c'est que nous n'avons rien pour faire du cinéma. Pour l'instant l'histoire est une spirale infernale : Bush senior, Bush junior, Sharon 1982, retour de Sharon, première Guerre du Golfe, deuxième Guerre du Golfe, première Intifada, deuxième Intifada... et rien pour réaliser notre cinéma, aucun matériel, seulement notre culture, notre

8. Intervention divine, de Eila Suleiman.

vie quotidienne, notre réalité.

Marcel Hanoun : Les propos de Rashid sont-ils publiés quelque part ?

Rashid Masharawi : Non, mais autour des mêmes idées, j'ai participé à la dernière Documenta à Kassel, à la Vienne en Autriche, à des expositions à Stuttgart, à Londres, à New York... Je travaille sur l'image au sens de la réputation, au moyen de courts métrages silencieux. L'un de mes films concerne le mythe de Pénélope comparé au destin des Palestiniens, le fait de tisser et de défaire sans cesse le même tissu... J'essaie de transcrire mes idées en images, pas de les publier sous forme de textes.

FJ Ossang : Faire parler la terre, voilà une définition du Cinéma !

Mounir Fatmi : Personnellement, je n'ai jamais éprouvé l'envie de diriger un acteur, je ne demande jamais rien à quelqu'un, je demande tout à l'image que je vois. Un seul de mes films comporte des acteurs, parce que j'en ai emprunté le matériau à un ami cinéaste marocain, Nabil Ayouch. Son film s'intitule *Une minute de soleil en moins*, il a été censuré au Maroc, il contenait huit ou neuf scènes érotiques qui ont été coupées. J'ai toujours rêvé de faire un film érotique mais je suis très timide, je n'aurais pas pu diriger des personnes en train de faire l'amour. J'ai rencontré Nabil au festival vidéo de Casablanca, et je lui ai demandé les scènes coupées, à partir desquelles j'ai réalisé un essai intitulé *Les Ciseaux*. Du coup c'est devenu aussi un film documentaire mais en collaboration avec les intégristes marocains et les censeurs, puisque ce sont eux qui ont décidé des coupures.

Marcel Hanoun : Il ne devait pas rester grand chose !

Mounir Fatmi : Oui, le film est toujours censuré au Maroc, mais il est passé sur la chaîne de télévision Arte, les Marocains l'ont vu via les paraboles et l'ont copié sur des milliers de cassettes. Mon essai, lui, a été censuré par l'actrice, elle ne veut pas qu'il soit diffusé dans les pays arabes. Je comprends sa position, maintenant elle est cataloguée comme actrice porno, parce que dans les pays arabes il n'y a pas de différence entre pornographique et érotique.





Mon propos est de réinjecter des images dans un système qui n'en veut pas, qui surveille les images, qui censure, dans un pays dont l'État compose avec l'intégrisme.

Marcel Hanoun : Comment agissent ces intégristes, ils forment une commission de censure ?

Mounir Fatmi : Au Maroc, les intégristes sont au Parlement. De nos jours, on demande même à certains réalisateurs de rendre l'argent qu'ils ont reçu du Centre Cinématographique Marocain. C'est aussi pourquoi je n'ai jamais demandé d'argent et je travaille seul, en vidéo.

(Désignant la caméra) On a parlé beaucoup de vidéo parce que la caméra est là et elle nous enregistre, sans elle on aurait sans doute parlé d'autre chose, mais c'est comme une télévision dans une maison, même si elle est éteinte, elle est là.

Aujourd'hui, il est devenu dangereux de déposer un dossier et demander de l'argent à l'État.

Marcel Hanoun : Ça a toujours été dangereux de demander de l'argent à l'État !

Mounir Fatmi : Oui, pour moi être expérimental c'est être libre. Mes films passent peut-être une fois par an dans un festival vidéo, et là je reviens à la solitude. Je me trouve dans une solitude extrême, parce qu'à l'origine je voulais faire de la vidéo pour que mon travail soit accessible et je m'aperçois à l'usage qu'il n'est vu que par une minorité, il reste en fait élitiste. Mes films passent dans des Musées, des biennales, des Centres d'Art... On n'a rien réglé, le travail devient juste de dire " je continue ", j'ai envie de faire un film chaque jour. On nous demande de créer des structures de distribution et de diffusion alternatives, mais moi je ne peux pas en même temps créer des films et créer des structures, je ne suis pas doué pour ça.

Marcel Hanoun : Ce qui est gênant, c'est la péremption de la bande magnétique. Certains vidéastes transfèrent leurs films en argentique pour les sauvegarder et préserver leur œuvre. Mais faut-il faire des œuvres immortelles et impérissables ?

Nicole Brenez : (à Mounir Fatmi) Alors est-ce qu'aujourd'hui vous vous sentez moins seul ?

(rires)

Mounir Fatmi : Oui, aujourd'hui oui. J'avais peur ce matin quand je me suis réveillé, parce qu'une rencontre sur l'avant-garde et la politique, j'avais l'impression de partir chez les flics !

(éclats de rire)

Au Maroc on n'a pas le droit de parler de politique, chez moi à la maison si on parlait politique mon père se fâchait, je parle des années Hassan II, on ne parlait pas de politique à l'extérieur non plus, on n'a pas un espace politique et donc pas de culture politique, et ce matin ça m'a repris, j'avais vraiment mal à l'estomac, j'ai oublié qu'on se trouve dans un espace de création plus ou moins libre...

Marcel Hanoun : Plus ou moins...

Mounir Fatmi : Oui, c'est ce que je disais. Le mot " politique " même est tabou. La première fois que j'ai montré un film, à Manosque (il s'intitulait *Personne n'est seul rien n'est solide*⁹), j'ai eu très peur parce qu'on m'a dit, " c'est très politique ", alors je me suis demandé, " holà, qu'est-ce que j'ai fait ! "

Nicole Brenez : Alors c'est précisément l'occasion ici : y a-t-il des choses violentes que vous n'avez pas osé formuler publiquement jusqu'à présent ?

Mounir Fatmi : En 2001, j'étais installé dans un quartier de Mantes-la-Jolie, le Val-Fourré, où co-habitent 96 nationalités, une concentration incroyable, où tout le monde regarde les chaînes de télévision de son pays d'origine grâce aux paraboles. J'avais commencé un film intitulé *Dieu me pardonne*, qui consistait à distribuer des cassettes VHS chez une vingtaine de familles pour leur demander d'enregistrer ce qu'elles regardent. À partir de ce matériau, j'ai conçu le film, que j'ai terminé cette année. Je n'aurais je pense pas pu faire ce film au Maroc. Il existe ici un espace de création, plus ou moins de liberté, mais qui s'arrête au seuil de la diffusion. Au Maroc, on est taxés d'artistes arabes faisant de l'art

9. Aux Festival les Instants Vidéo, dirigé par Marc Mercier, et supprimé en 2003 par la municipalité de Manosque.

pour les Occidentaux. On nous reproche de faire de l'art de commande alors qu'on ne reçoit d'argent de nulle part !

(rires)

J'ai produit moi-même mes dernières vidéos, c'est l'argent de la maison, l'argent des courses... Quand j'ai montré mes vidéos à Alger, on m'a reproché de voir au générique le nom d'institutions culturelles européennes, et mes films ont été balayés comme des films de commande européennes ... Alors maintenant il faut que je fasse 36 000 autres choses pour pouvoir produire mes films et rester neutre du point de vue de la production.

Raymonde Carasco : Alors la solitude vous rattrape partout.

Nicole Brenez : La solitude est votre problème à tous, votre patrimoine commun.

Raymonde Carasco : Depuis que j'ai un peu compris ces histoires de production, je consacre tout mon salaire à mes films.

FJ Ossang : La technologie produit naturellement de l'exclusion avec son Babel de supports machiniques, tandis qu'on peut accéder à un livre sans autre médiation que la lecture...

Mounir Fatmi : J'ouvre une parenthèse que je refermerai rapidement. Il n'y a pas longtemps, je parlais avec des étudiants de cinéma à Agadir, et j'ai dit que la religion musulmane était élitiste. Ils m'ont regardé avec de grands yeux, mais c'est vrai : c'est une religion du Livre et 70% de la population marocaine est illettrée. 70% est un chiffre officiel, mais il y en a probablement plus. Donc au moins 70% de la population n'a jamais lu le Coran.

Philippe Grandrieux : Mais il est chanté, cinq fois par jour. Pendant le débat sur le voile, je pensais qu'il faudrait faire ça, en France, chanter...

Nicole Brenez : ...la Constitution... *(rires)*

Philippe Grandrieux : Oui, la Constitution... À cinq heures du matin, " Citoyens ! "

(rires)

Nicole Brenez : La Constitution de 1793, alors, celle que Jean-François Richet cite à la fin de Ma 6-T va crack-er, qui fait de l'insurrection populaire un devoir et que la chanson du film résume : " la sédition c'est la solution "10.

Philippe Grandrieux : Voilà, on va dresser des minarets républicains.

(rires)

Mounir Fatmi : Ah non, il va falloir que je quitte la France aussi !

(rires)

(s'adressant plus particulièrement à FJ Ossang) Je voudrais revenir sur Burroughs : c'est la lecture, à vingt ans, de Génération invisible qui m'a donné envie de faire de la vidéo. Burroughs y expliquait comment s'emparer des images de télévision.

Marcel Hanoun : Tu avais vingt ans, alors ce n'était pas il y a très longtemps.

Mounir Fatmi : Oui, mais j'ai l'impression d'en avoir soixante.

Marcel Hanoun : Qu'est-ce qui te donne l'impression d'être vieux comme ça ?

Mounir Fatmi : Je ne sais pas, c'est dans la tête.

Raymonde Carasco : Mais nous avons des millions d'années, nous faisons partie des animaux, des plantes et du cosmos. On est vieux.

Mounir Fatmi : Je pense qu'aujourd'hui, quand un enfant sort du ventre de sa mère, il a déjà 25 ans. On ne naît plus comme avant, on grandit plus vite. Par exemple, chez moi les enfants n'avaient pas le droit de toucher la télévision, elle était cachée sous un voile et seul mon père pouvait l'allumer. C'est seule-



ment à 17 ans que j'ai pu la toucher. Aujourd'hui les tout petits enfants gèrent seuls leur vidéothèque de cassettes Walt Disney, leurs DVD...

FJ Ossang : Notre monde est affecté profondément par l'artificiel, le simulacre. La plupart des images circulant dans la sphère publique sont artificielles, complètement retouchées. Contrairement à l'argentique où ce phénomène était relativement exceptionnel, l'empire numérique installe le règne de la retouche, du simulacre et de l'image sans référent – on dirait que le floutage n'est là que pour le souligner, ou le justifier...

Le numérique est une circulation permanente d'électrons – tandis que l'argentique est une élévation hors du noir premier, comme l'icône – 24 images fixes par 24 images fixes... *(s'adressant à Rashid Masharawi)* pour faire parler la terre, c'est la question ! *(rires)* Quitte à piéger des hommes à l'intérieur d'une vidéo...

Marcel Hanoun : Est-ce que Rashid reste encore un peu à Paris ?

(Wael Nourredine confie la caméra à Lionel Soukaz qui se met à filmer Rashid Masharawi).

Rashid Masharawi : Oui. Selon Israël, je n'ai pas le droit de rentrer à Ramallah. C'est étrange, parce que bien des Palestiniens qui ont fait de la prison ont le droit de rentrer, mais moi non. Je pense que je suis interdit de territoire parce que je suis un cinéaste. Depuis deux ans, j'ai essayé dix fois de retourner à Ramallah, en passant par la Jordanie, en passant par l'Égypte... Je n'ai pu y passer qu'une journée, l'année dernière, en accompagnant une équipe de la Croix-Rouge.

(Lionel Soukaz transmet la caméra à Raymonde Carasco)

Lionel Soukaz : *(Chuchotant, à Raymonde Carasco)* Tiens, tiens, n'aies pas peur... *(Raymonde Carasco réalise donc son premier plan en vidéo).*

Rashid Masharawi : Il y a quelques mois, on m'a invité à une exposition en Hollande, Frei Art, " Art libre ". J'ai montré en boucle une vidéo de dix minutes réalisée à Paris, One Moon, à propos du " mur de

sécurité ”, très simple : il s’agit d’un mur noir, avec derrière une femme palestinienne qui ouvre un cadre noir, et nous sommes tous les deux de chaque côté du mur. Vous savez, ma femme est de Nazareth, et moi de Ramallah, qui se trouve à dix minutes de Jérusalem par le bus. Il s’agit de dessiner une nouvelle frontière entre nous et le reste du monde, ils ne veulent pas nous voir, quatre millions de Palestiniens. Alors je voulais leur montrer une femme palestinienne, à travers l’écriture arabe et le toucher. C’était vraiment de la vidéo. Mais l’ambassade israélienne a protesté, ils ont convoqué le commissaire de l’exposition et ont demandé l’interdiction de l’œuvre. Ils se sont mis à discuter, mais l’envoyé de l’ambassade n’avait pas de question, et l’autre n’avait pas de réponse. Personne ne peut discuter de ce sujet, c’est de la vidéo, vraiment de la vidéo. Ils pouvaient seulement dire : “ Oh, c’est intéressant ”.

Raymonde Carasco : Vous êtes interdit de territoire, non pas seulement parce que vous voyez, mais parce que vous donnez à voir.

Rashid Masharawi : Oui. Je suis un citoyen de Gaza.

Pourquoi les services de sécurité m’interdisent-ils le passage, ils ne l’expliquent jamais. Ils disent seulement : “ Security Reasons ”.

Nicole Brenez : C’est la meilleure preuve qu’une caméra est dangereuse.

Rashid Masharawi : Ils me connaissent bien, à Jérusalem, depuis longtemps. Israël est très petit, mais moi je fais 1m72, pourquoi ont-ils peur d’une si petite personne ? Ce poids oppressif me fait croire de plus en plus au cinéma, me donne de plus en plus confiance dans ce que je fais.



Origine des images, dans l’ordre : *Le Trésor des îles Chiennes* (F.J. Ossang, 1990) / *Ixe* (L. Soukaz, 1980) / *Bruit d’amour et de guerre* (M. Hanoun, 1997) / *Gradiva esquisse* / (R. Carasco, 1978) / Raymonde Carasco, photographie de Régis Hébraud / *Les ciseaux et Bad Connexion* (M. Fatmi, 2003 et 2005) / *Pugni in tasca* (*Les poings dans les poches*, M. Bellochio, 1967) / *La Naissance de l’amour* (P. Garrel, 1993) et *La Vie Nouvelle* (P. Grandrieux, 2002) / *La Vie Nouvelle et Docteur Chance* (F.J. Ossang, 1997) / *Race d’Ep* (L. Soukaz et G. Hocquenghem, 1979) / *Ticket to Jerusalem* (*Un Ticket pour Jérusalem*, R. Masharawi, 2002).

NOTICES BIO-FILMOGRAPHIQUES

Peter Bogdanovich

Né le 30 juillet 1939 à Kingston, New York, USA. Cinéaste, acteur, producteur, critique, écrivain.

Films principaux : *The Great Professional: Howard Hawks* (1967), *Targets* (1968), *Directed by John Ford*, *The Last Picture Show* (1971), *What's Up, Doc?* (1972), *Paper Moon* (1973), *Daisy Miller* (1974), *Nickelodeon* (1976), *Saint Jack* (1979), *They All Laughed* (1981), *Mask* (1985), *Illegally Yours* (1988), *Texasville* (1990), *The Thing Called Love* (1993).

Auteur de monographies sur Fritz Lang, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, de livre d'entretiens avec John Ford et Orson Welles.

Raymonde Carasco

Née le 19 juin 1939 à Carcassonne, France. Cinéaste, professeur d'études cinématographiques.

Films principaux : *Gradiva Esquisse I* (1978), *Tarahumaras 78* (1979), *Tutuguri* (1980), *los Pintos* (1982), *Julien* (1983), *Yumari* (1985), *Rupture* (1989), *los Pascoleros*, *Ciguri*, *Artaud et les Tarahumaras* (1996), *la Danse du Peyotl* (1998), *le dernier Chaman* (1999), *la Fêlure du temps* (2004).

Auteur de nombreux articles, de l'essai *Hors-cadre Eisenstein* (1979) et de *Portrait ovale* (1996).

Lou Castel

Né le 28 mai 1943 à Bogotá, Colombie. Acteur, cinéaste. Activiste.

Films principaux (réalisateur) : *Just in time* (1998),

Our Tongues are moving (2001), *Loving in The Dark Alone* (2003).

Films principaux (acteur) : *Il gattopardo* de Luchino Visconti (1963), *I pugni in tasca* de Marco Bellocchio (1965), *Francesco d'Assisi* de Liliana Cavani (1966), *¡Matalo!* de Cesare Canevari (1970), *Warnung vor einer heiligen Nutte* de Rainer Werner Fassbinder (1971), *Der Scharlachrote Buchstabe* de Wim Wenders (1972), *Nada* de Claude Chabrol (1974), *The Cassandra Crossing* de George P. Cosmatos (1976), *L'ami américain* de Wim Wenders, *Les enfants du placard*, de Benoît Jacquot, *Violanta* de Daniel Schmid, *Porci con le ali* de Paolo Pietrangeli (1977), *L'osceno desiderio* de Jeremi Scott [Giulio Petroni], *Suor Omicidi* de Giulio Berruti (1978), *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* de Philippe Garrel (1984), *L'île au trésor* de Raul Ruiz (1985), *les Aventures d'Eddie Turley* de Gérard Courant (1989), *Year of the Gun* de John Frankenheimer (1991), *la Naissance de l'amour* de Philippe Garrel (1993), *Trois vies et une seule mort* de Raul Ruiz, *Irma Vep* de Olivier Assayas (1996), *Sinon, oui* de Claire Simon (1997), *Tirésia* de Bertrand Bonello (2002).

Pierre Clémenti

28 septembre 1942, Paris - 27 décembre 1999, Paris, France. Cinéaste, acteur, musicien. Poète.

Films principaux (réalisateur) : *Ce n'est qu'un début la révolution continue*, *Carte de vœux* (1968), *Visa de censure n°X* (1967-1975), *New OLD* (1978-79), *À l'ombre de la canaille bleue* (1980-88), *Soleil* (1988).

Livre : *Quelques messages personnels* (1971).

Films principaux (acteur) : *Il gattopardo* de Luchino Visconti (1963), *Homéo* d'Étienne O'Leary, *Belle de jour* de Luis Buñuel, *les Idoles* de Marc O (1967), *Chromo-Sud* d'Étienne O'Leary, *Partner* de Bernardo Bertolucci, *Wheel of Ashes* de Peter Emanuel Goldman (1968), *la Voie lactée* de Luis Buñuel, *le Lit de la Vierge* de Philippe Garrel (1969), *Porcherie* de Pier Paolo Pasolini, *Cabezas Cortadas* de Glauber Rocha, *Renaissance* d'Yvan Lagrange, *l'Été* d'Yvan Lagrange (1970), *Il conformista* de Bernardo Bertolucci, *la Pacifista* (1971) de Miklós Jancsó, *la Cicatrice intérieure* de Philippe Garrel (1972), *le Berceau de cristal* de Philippe Garrel (1976), *le Pont du Nord* de Jacques Rivette (1981), *le Bassin* de J. W. de João César Monteiro (1997).

Roger Corman

Né le 5 avril 1926 à Détroit, Michigan, USA. Cinéaste, producteur. Mentor.

Films principaux (réalisateur) : *Five Guns West* (1955), *Machine-Gun Kelly*, *Teenage Cave Man* (1958), *The Little Shop of Horrors* (1960), *Creature from the Haunted Sea* (1961) *The Intruder*, *Edgar Allan Poe's Tales of Terror* (1962), *The Terror*, *The Haunting* (1963), *The Masque of the Red Death* (1964), *Edgar Allan Poe's The Tomb of Ligeia* (1965), *The St. Valentine's Day Massacre*, *The Trip* (1967), *De Sade* (1969), *Bloody Mama* (1970).

Découvertes principales (producteur) : Monte Hellman, Martin Scorsese, Francis Coppola, Dennis Hopper, Jack Nicholson, Paul Bartel, Jonathan Demme, Peter Bogdanovitch...

Mounir Fatmi

Né le 2 janvier 1970 à Tanger, Maroc. Vidéaste, plasticien. Seul et solide.

Films principaux (réalisateur) : *Fragile* (1990), *Naissance* (1992), *L'Alphabet rouge* (1994), *Personne n'est seul, rien n'est solide* (1996), *Deux poèmes pour mourir*, *Arabesque, hommage à Jackson Pollock*, *Embargo* (1997), *Survival Signs* (1998), *Les autres c'est les autres*, *Fragments et solitude* (1999), *Festin*, hommage à William Burroughs, *Exotic* (2002), *Thérapie de groupe, les Ciseaux* (2003), *Dieu me pardonne*, *Manipulation* (2004), *L'homme sans cheval* (2003-2004)

Publication : *À l'origine*, livre d'artiste (1992), *Ovalprojet*, entretien avec Michèle Cohen-Hadria (2002).

Samuel Fuller

12 août 1911, Worcester, Massachusetts, USA - 31 octobre 1997, Hollywood, Californie, USA. Cinéaste, scénariste, producteur, acteur, journaliste, écrivain. Soldat de la Libération.

Films principaux (réalisateur) : *I shot Jesse James* (1948), *The Steel Helmet*, *Fixed Bayonets* (1951), *Pickup on south street*, *Park Row* (1952), *House of Bamboo* (1955), *Hell and High Water* (1954), *Run of the Arrow* (1956), *Forty guns* (1957), *The Crimson Kimono*, *Verboten!* (1959), *Underworld USA* (1961), *Shock corridor* (1963), *Merrill's Marauders* (1962), *The Naked Kiss* (1964), *The Big red one* (1980), *White Dog* (1982)

Films principaux (acteur) : *Pierrot le Fou* de Jean-

Luc Godard (1965), *Brigitte et Brigitte* de Luc Moullet (1966), *The Last Movie* de Dennis Hopper (1971), *L'Ami américain* de Wim Wenders (1977), *1941* de Steven Spielberg (1980), *L'État des choses* de Wim Wenders (1981), *Golem* de Amos Gitai, *la Vie de bohème* de Aki Kaurismaki (1991).

Jean-Luc Godard

Né le 3 décembre 1930 à Paris, France. Cinéaste, vidéaste, producteur, acteur, écrivain. Critique.

Films principaux (réalisateur) : *À bout de souffle* (1959), *le Petit soldat* (1960), *les Carabiniers*, *le Mépris* (1963), *Alphaville*, *Pierrot le Fou* (1965), *Masculin-féminin* (1966), *Caméra Œil*, *la Chinoise* (1967), *Ciné-tracts*, *le Gai Savoir*, *Un film comme les autres* (1968), *British sounds*, *Pravda*, *Luttes en Italie*, *Vent d'Est* (1969), *Vladimir et Rosa* (1971), *Letter to Jane*, *Tout va bien* (1972), *Numéro 2* (1975), *Ici et ailleurs* (1975-76), *Six fois deux (sur et sous la communication)* (1976), *France tour détour deux enfants* (1977-78), *Lettre ouverte à Freddy Buache* (1981), *Passion*, *Scénario du film Passion*, *Changer d'image* (1982), *Petites notes à propos du film : je vous salue Marie*, *Je vous salue Marie*, *Prénom Carmen* (1983), *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinema*, *Détective* (1985), *Soft and hard* (1986), *Soigne ta droite*, *King Lear* (1987), *Puissance de la parole*, *On s'est tous défilé* (1988), *le Rapport Darty*, *Nouvelle vague* (1989), *Allemagne année 90 neuf zéro* (1991), *Histoire(s) du cinéma* (1989-1996), *Hélas pour moi* (1993), *JLG/JLG* (1994), *2 X 50 ans du cinéma français* (1995), *l'Origine du XXle siècle* (2000), *Éloge de l'amour* (2001), *Dans le noir du temps* (2002), *Notre musique* (2004).

Films principaux (acteur) : *Nous sommes tous encore ici* de Anne-Marie Miéville (1997), *Après la réconciliation* de Anne-Marie Miéville (2000).

Livres principaux (monteur) : *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980), *Histoire(s) du cinema* (1998).

Philippe Grandrieux

Né le 10 octobre 1954 à Saint-Etienne, France. Cinéaste//vidéaste, producteur. Novateur.

Films principaux : *Via la video* (1976), *La peinture cubiste* (co-r. Thierry Kuntzel, 1981), *Une génération* (1982), *Pleine lune* (1983), *Grandeur Nature* (1984), *Voyage d'études aux U.S.A et au Japon*, *Long courrier* (1985), *Comédie / Comédiens* (1986), *Berlin / Paris / Berlin* (1987), *Cafés* (1992), *Jogo do Bicho* (1994), *Retour à Sarajevo* (1996), *Sombre* (1998), *la Vie nouvelle* (2002)

Recherches télévisuelles, séries (réalisation et production) : *Juste une image* (1982), *Le monde est tout ce qui arrive* (1987), *Azimut* (1989), *Live* (1990), *La roue* (1992), *Brut* (1995).

Marcel Hanoun

Né le 26 octobre 1929 à Tunis, Tunisie. Cinéaste, vidéaste, écrivain, producteur. Aviateur.

Films principaux : *Gérard de la nuit* (1955), *Des hommes qui ont perdu racine* (1956), *Une simple histoire* (1958), *le Huitième jour* (1959), *Feria* (1960), *Octobre à Madrid* (1964), *l'Authentique Procès de Carl Emmanuel Jung* (1967), *l'Été* (1968), *l'Hiver* (1969), *le Printemps* (1970), *l'Automne* (1971), *la Vérité sur l'imaginaire passion d'un inconnu*

[1973], *le Regard* (1976), *la Nuit claire* (1978), *Cela s'appelle l'amour* (1984-1989), *Je meurs de vivre* (1992-1994), *Loin près de la mort, loin près de l'amour (les Amants de Sarajevo)* (1993), *Un château en hiver*, *A flor encarnada* (1994), *Chemin d'humanité* (1997), *Jeanne, aujourd'hui* (2002), *l'Étonnement* (2004).

Livres principaux : *L'Insoutenable Regard de la caméra* (1995), *Cinéma cinéaste – notes sur l'image écrite I* (2001), *Cinéma cinéaste – notes sur l'image écrite II* (en préparation).

Miklós Jancsó

Né le 29 septembre 1921 à Vac, Hongrie. Cinéaste, scénariste, producteur, acteur.

Films principaux : *les Cloches sont parties pour Rome* (*A Harangok Rómába mentek*, 1958), *Trois étoiles* (*Három csillag*, 1960), *Cantate* (*Oldás és kötés*, 1963), *les Sans-Espoir* (*Szegenylegenyek*, 1965), *Rouges et Blancs* (*Csillagosok, katonák*), *Silence et Cri* (*Csend és kiáltás*) (1967), *Ah ça ira* (*Fényes szelek*, 1968), *Agnus Dei*, *Sirocco d'hiver*, *la Pacifista* (1970), *la Technique et le Rite* (*la Tecnica e il rito*), *Psaume rouge* (*Még kér a nép*, 1971), *Pour Electre* (*Szerelmem, Elektra*, 1974), *Vices privés, vertus publiques* (*Vizi privati, pubbliche virtù*, 1975) *Rhapsodie hongroise* (*Magyar Rapszodia*, 1978), *Allegro barbaro* (1979), *l'Aube* (*A Hajnal*, 1985), *la Saison des monstres* (*Szörnyek évadjá*, 1987), *Jesus Christ's Horoscope* (1988), *la Valse du Danube bleu* (*Kék Duna keringő*, 1992), *la lanterne du Seigneur à Budapest* (*Nekem lámpást adott kezembe az Úr, Pesten*, 1999), *Európából Európába* (2003).

Rashid Masharawi

Né en 1962 dans le camp de réfugiés de Shati, bande de Gaza, Palestine. Cinéaste, vidéaste, plasticien, fondateur et directeur du Cinema Production and Distribution Center (CPC) à Ramallah. Résistant.

Films principaux : *Travel Document* (1986), *The Shelter* (1989), *Dar O Dour*, *Long Days In Gaza* (1991), *Couvre-feu* (1993), *Haifa* (1995), *Rabab* (1997), *Tension* (1998), *Behind the Walls* (1999), *Out of Focus* (2000), *Love Season* (2001), *Live From Palestine*, *Ticket to Jerusalem*, *Checkpoint*, *Waiting*, *Homemovie* (2002), *One Moon* (2004)

Wael Nouredine

Né le 26 juillet 1978 à Saïda, Liban. Cinéaste, acteur, écrivain. Combattant.

Films (réalisateur) : *L'homme à la caméra* (2000), *Chez nous à Beyrouth* (2002), *Homage to Carlos*, *Rivière souterraine du banditisme* (2004). En préparation: *D'après la guerre* (2005).

Film (acteur) : *Pas à pas – les arpenteurs* de Serge Le Squer (2003)

F. J. Ossang

Né le 7 août 1956 dans le Cantal, France. Cinéaste, écrivain, chanteur. Messenger.

Films principaux : *la dernière Énigme* (1982), *Zona Inquinata* (1983), *l'Affaire des divisions Morituri* (1984), *le Trésor des îles chiennes* (1990), *Docteur Chance* (1997), *Dharma Guns* (en préparation).

Livres principaux : *Revue CEE* (1977-79), *Alcôve clinique* (1981), *Génération néant* (1993), *Au bord*

de l'aurore (1994), *les 59 jours*, (1999), *Landscape et silence* (2000), *Tasman Orient* (2001)

Albums principaux de Messageros Killers Boys (MKB Provisoire) : *Terminal Toxique* (1982), *l'Affaire des divisions Morituri* (1984), *Hôtel du Labrador* (1988), *le Trésor des îles chiennes* (BO du film, 1991), *Feu!* (1993), *MKB - live* (1996), *Docteur Chance* (BO du film, 1998). En préparation: *Aguas Contaminadas* (2005).

Glauber Rocha

14 mars 1938 à Vitória da Conquista, BA, Brésil - 22 août 1981, Rio de Janeiro, RJ, Brésil. Cinéaste, producteur, acteur. Polémiste.

Films principaux (réalisateur) : *A Cruz na Praça, Pátio* (1959), *Barravento* (1961), *le Dieu noir et le Diable blond* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1963), *Amazonas, Amazonas* (1965), *Maranhão 66* (1966), *Terre en transe* (*Terra em Transe*, 1967), *Antonio das Mortes* (*Santo guerrero contro o dragao da maldade*), *le Lion à sept têtes* (*Der Leone have sept cabeças*) (1969), *Têtes coupées* (*Cabecas cortadas*, 1970), *Câncer* (1972), *História do Brasil* (1974), *Claro* (1975), *Di Cavalcanti* (1977), *Jorge Amado no Cinema* (1979), *l'Âge de la terre* (*Idade da terra*, 1980)

Films principaux (acteur) : *Simon du Désert* de Luis Buñuel (1965), *Vent d'Est* de Jean-Luc Godard (1969), *As armas e o povo* de Alberto Seixas Santos (1975).

Lionel Soukaz

Né le 5 septembre 1953 à Paris, France. Cinéaste. Amoureux.

Films principaux : *Lolo Mégalo blessé en son honneur* (1974), *Paris Chausey, Boy Friend* (1975), *Boy Friend II* (1976), *le Sexe des anges* (1977), *Race d'ép* (1979), *Marche gaie, Ixe* (1980), *Maman que man* (1982), *Tino* (1985), *Manif contre le sénat et ses militants* (1991), *Stéphane et Paulo, ils n'ont pas utilisé de préservatifs, ils sont maintenant séropositifs, Cent cinquante poèmes mis en sang* (1993), *Hervé mon ami, mort le 1er août 1994* (1994), *Amor, Bout tabou* (2000), *Loi X- la Nuit en permanence, la Vérité danse* (2001), *Journal/Annales, 1000 et 1 heures* (1991-2001), *Mes années 80 : Les auditions de la mort, I Live in a Bush World, Nu lacté, Texas Political Chainsaw Massacre, la Télévision nous encule, Copi, je t'aime* (2002), *Ne t'inquiète pas le marché s'occupe de tout* (2003), *Porno industriel, Post-porno, le Problème de Chirac (Un Français parle aux Français)* (2004)

Jean-Marie Straub

Né le 8 janvier 1933 à Metz, France. Cinéaste, producteur, écrivain. Non réconcilié.

Films principaux (tous co-r. Danièle Huillet) : *Machorka Muff* (1963), *le Fiancé, la comédienne et le maquereau* (1968), *Non réconciliés ou Seule la violence aide où la violence règne* (1965), *Chronique d'Anna-Magdalena Bach* (1967), *Othon / les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer* (1969), *Leçons d'histoire* (1972), *Moïse et Aaron* (1974), *Fortini Cani* (1977), *De la nuée à la résistance* (1979), *Trop tôt, trop tard* (1980), *Amerika, rapports de classe* (1984), *la Mort d'Empédocle ou Quand le vert de la terre brillera à nouveau pour vous* (1986), *Noir Pêché, Cézanne* (1989), *Antigone* (1991), *Lothringen !*

(1994), *Du jour au lendemain* (1996), *Sicilia !* (1998), *Ouvriers, paysans* (2000), *le Retour du fils prodigue – Humiliés* (2002), *Une visite au Louvre* (2003).

King Vidor

8 février 1894, Galveston, Texas, USA – 1^{er} novembre 1982, Paso Robles, California, USA. Cinéaste, scénariste, producteur. Fountainhead.

Films principaux : *The Turn in the Road, Better Times, Poor Relations* (1919), *Love Never Dies* (1921), *Conquering the Woman, Dusk to Dawn* (1922), *Three Wise Fools* (1923), *Happiness, His Hour* (1924), *The Big Parade* (1925), *The Crowd, Show People* (1928), *Hallelujah* (1929), *Billy the Kid* (1930), *Street Scene* (1931), *The Champ* (1931), *Bird of Paradise* (1932), *Our Daily Bread* (1934), *The Texas Rangers* (1936), *Stella Dallas* (1937), *Northwest Passage* (1940), *Comrade X* (1940), *An American Romance* (1944), *Duel in the Sun* (1946), *The Fountainhead* (1949), *Ruby Gentry* (1952), *Man Without a Star* (1955), *War and Peace* (1956), *Solomon and Sheba* (1959), *Truth and Illusion: An Introduction to Metaphysics* (1966), *Metaphor* (1979).



Mise en page : **Stéphane Macquet**

Iconographie : **Raphaël Nieuwjaer**

*Cinéma / Politique – Trois tables
rondes a été une première fois publié
par les éditions Labor, à Bruxelles,
en 2005.*

*Nous remercions amicalement
Edouard Arnoldy et Nicole Brenez
de nous avoir permis
de publier à nouveau ce livre
devenu introuvable.*

debordements.fr