

Programme

dimanche 19 mars 2006

CINÉMA 1

14h00

Kinder der Schlafviertel - Les Enfants de la cité dortoir
Janna Ji Wonders et Korinna Krauss
Allemagne/Russie – 35’ (VOSTF + English ST)

Voyage en sol majeur
Georgi Lazarevski – France – 54’

16H00

Xiaojiao renjia - Celles qui ont de petits pieds
Bai Budan – Chine – 114’ (VOSTF + English ST)

18H30 – Débat

**La dernière utopie :
La télévision selon Rossellini**
Jean-Louis Comolli – France – 90’

21H00

Za Plotem - Dehors
Marcin Sauter – Pologne – 12’ (VOSTF + English ST)

Meng You - Le Voyage poétique
Huang Wenhai / Chine – 85’ (VOSTF + English ST)

CINÉMA 2

13H00

Xiaojiao renjia - Celles qui ont de petits pieds
Bai Budan – Chine – 114’ (VOSTF + English ST)

15H00 – Débat

Wer War Kafka ? - Qui était Kafka ?
Richard Dindo – France / Suisse – 98’ (VOSTF)

17H00

Babooska
Tizza Covi, Rainer Frimmel – Autriche – 100’ (VOSTF + English ST)

20H30

Kinder der Schlafviertel - Les Enfants de la cité dortoir
Janna Ji Wonders et Korinna Krauss
Allemagne/Russie – 35’ (VOSTF + English ST)

Carnets d’un combattant kurde
Stefano Savona / France – 80’ (VOSTF)

PETITE SALLE

11h30

Rencontre autour du cinéma documentaire en Syrie
Entrée libre dans la limite des places disponibles

14H30 – Débat

La Fabrique du Conte d’été
Jean-André Fieschi et Françoise Etchegaray – France – 90’

16H30

Voyage en sol majeur
Georgi Lazarevski – France – 54’

Toro Si Te - Tout va bien
Daisy Lamothe / France – 78’ (VOSTF)

lundi 20 mars 2006

AUDITORIUM DE L’HÔTEL DE VILLE DE PARIS

10h00

Les Âmes errantes
Boris Lojkine – France – 80’ (VOSTF)

14h30

Ado d’ailleurs
Didier Cros – France – 52’

La Traversée
Elisabeth Leuvrey – France – 55’

jeudi 23 mars 2006

CINÉMA 2

20h00

Tentatives de se décrire
Boris Lehman – Belgique / Québec – 165’

Bourse Pierre et Yolande Perrault :

Kinder der Schlafviertel - Les Enfants de la cité dortoir
Janna Ji Wonders & Korinna Krauss

Prix du Patrimoine :

Toro Si Te - Tout va bien - Daisy Lamothe

Prix des bibliothèques :

Xiaojiao renjia - Celles qui ont de petits pieds - Bai Budan

Prix Marcorelles :

Voyage en sol majeur - Georgi Lazarevski

Prix des jeunes - Cinéma du réel :

Voyage en sol majeur - Georgi Lazarevski



journal du réel

numéro 9

dimanche 19 mars 2006

TENTATIVES DE SE DÉCRIRE

ENTRETIEN AVEC BORIS LEHMAN

Comment se situe *Tentatives de se décrire* dans ton œuvre ?

Si on parle de cycles autobiographiques, le projet *Babel* se divise en chapitres qui sont autant de tranches d’années différentes de ma vie : de 1983 à 1989 : *Babel* ; de 1989 à 1995 : *Tentatives de se décrire* ; et de 1995 à 2000 : *Histoire de ma vie racontée par mes photographies*. Mais *Histoire de ma vie...* a été terminé avant ce film-ci. C’est curieux, les images étaient tournées, mais je n’arrivais pas à en faire un film, et puis j’avais perdu certains négatifs. À l’occasion de la rétrospective de mon travail à Beaubourg en 2003, j’en ai montré quelques extraits, et soudain j’ai eu envie de finir le film. Ce sont donc des images anciennes mais avec un montage nouveau.

Tu joues de ces deux époques dans le film en mixant les deux voix off, l’originale et la nouvelle.

Cela m’intéresse beaucoup en effet de jouer sur les différences de temps, pour créer de la distance, mais je ne cache pas cette distance. Il y a le montage actuel, la voix off de l’époque, les sons de l’époque, et la voix off d’aujourd’hui. À chaque âge, on voit les choses différemment. Dans mes films, la voix vient toujours après les images, comme dans ceux de Jonas Mekas ou de Joseph Morder. Alain Cavalier, lui, enregistre sa voix en filmant, c’est un cas particulier. Dans la voix off de l’époque, il y a un côté tragique : le personnage veut aller vivre au Québec mais n’y arrive pas. Il y a sans doute aussi des histoires d’amour sous-jacentes (il y en a toujours en filigrane dans mes films) qui font qu’il doit quitter son appartement. La voix d’aujourd’hui, quinze ans après, fait apparaître cette tragédie de manière plus comique, distanciée, puisque j’ai survécu. Mais ça, à l’époque je ne le savais pas. Et c’est la même chose avec les plans que je tourne : je ne sais pas s’ils finiront dans un film ou sur une étagère ; il faut savoir attendre, chaque plan a peut-être sa place quelque part, mais je ne peux pas le savoir à l’avance.

***Tentatives de se décrire* : le pronom n’est pas à la première personne, comme souvent dans tes titres. Et ce sont moins tes amis que tu vas voir dans ce film que dans les deux autres du cycle.**

Ce sont moins des amis, c’est vrai, sauf certains, mais cela ne

change rien : je prends tout. Je vais chez les uns et les autres demander comment on fait pour se décrire. L’un est photographe, l’autre peintre. Je ne rentre pas dans le travail de chacun, je pose des questions simples qui me mènent chaque fois ailleurs. C’est le chemin de mes questions qui guide le film : il commence par un échange épistolaire qui m’amène à partir au Québec, et à faire un atelier avec des étudiants. Je propose comme exercice : « Tentatives de se décrire ». Les étudiants n’arrivent pas à le faire, et finalement c’est moi qui le fais. C’est une métaphore évidemment de mon cinéma ! Il n’y a plus personne, plus d’équipe ni de production, mais je continue quand même le film !

Et puis je vais vers des artistes dont le travail me parle. Même s’il n’y a pas toujours d’échange réel, j’ai besoin de l’autre pour parler de moi. Je ne peux pas faire de film tout seul. La vision de l’autre m’a toujours intéressé, je ne peux pas faire un film seul avec un miroir, j’ai besoin d’une caméra, d’une équipe, de quelqu’un devant la caméra qui ne soit pas toujours moi. On parle plusieurs fois dans le film de l’impossibilité de l’autoportrait. C’est sa question centrale. Réciproquement, dans la séquence où les femmes me peignent, il apparaît qu’essayer de peindre l’autre, c’est toujours se peindre soi-même : elles me peignent quasiment toutes en femme.

Comment tisses-tu le lien entre toutes ces personnes au moment des tournages ?

C’est mon trajet de vie. Le cinéma est mon lot quotidien. Tu vois, tu me proposes cet entretien et je ne peux pas m’empêcher de souhaiter te filmer, de mettre une trace de ça dans le film (qui sera dans le film ou non, d’ailleurs). Rien n’est écrit à l’avance, je filme des petits bouts de vie, au gré des circonstances. Tu es là aujourd’hui, tu es enceinte ; j’avais pensé filmer une femme enceinte, ce moment arrive. Après, avec toutes ces petites choses, c’est le temps qui fait le travail. Cela peut devenir un film ou non, plus ou moins vite. Je pense vraiment mon cinéma comme un lien entre tous les gens que j’ai rassemblés. J’essaye sans doute de créer une sorte de famille, pas de sang, mais de cinéma. J’aime ce pouvoir que me donne le cinéma.

Le journal du réel est réalisé par Bijan Anquetil, Mehdi Benallal, Christophe Clavert, Michaël Dacheux, Jeanne Delafosse, Thierry Dente, Frédérique Devillez, Thomas Donadieu, Aminatou Échard, Antoine Garraud, Elise Heymes, Sylvain Maestruggi, Briec Mével, Vincent Micoud, Raphaël Pilloso, Camille Plagnet, Éléonore Saintagnan, Clara Schulmann, Sarah Troche / Contact : **journal_du_reel@no-log.org**

Arriveras-tu à épuiser toutes les tentatives de te décrire ?

Non, c'est impossible. Et ma vie est de plus en plus longue derrière moi. Dans mes derniers films, il y a quelque chose de testamentaire, c'est ma disparition que je filme. Dans *L'Homme portant*, mon image disparaît, elle devient de plus en plus virtuelle. Dans *Histoire de ma vie…*, mon image brûle. *Tentatives…*, c'est l'histoire de ma perte : j'ai perdu les négatifs des images filmées de John Cage, et je n'ai donc plus de film à montrer. Cette disparition constitue à la fois une réalité et une métaphore. Je dois achever mon projet *Babel* sans pouvoir l'achever évidemment, on ne peut pas filmer tout le temps. J'avais énoncé ce projet dans une phrase : « Ma vie est devenue le scénario d'un film qui lui-même est devenu ma vie ». J'ai vécu très fort cette fusion, surtout à l'époque de *Babel*.

Tu as perdu cette spontanéité née de *Babel* ?

Dans *Babel*, j'étais accompagné par une équipe tous les jours, mais c'est une expérience rare. Maintenant je vis cette expérience par petits bouts. J'essaye d'arranger les voyages avec les tournages, les tournages avec les projections. Si je dois aller à l'hôpital, je demande de pouvoir filmer. Je suis un encyclopédiste, comme Rabelais ou Montaigne. Je veux faire le tour de toutes les questions possibles et imaginaires, mettre tout dans les films, tout, tout. C'est la mégalomanie de la tour de Babel, c'est bien de cette image qu'il s'agit. Mais je ne filme pas avec une intention particulière, je filme au fur et à mesure, des fragments. Il y a des fragments définis, mes cheveux par exemple, mais sinon tout ce que je vois peut devenir matériau ; ton ventre par exemple, c'est l'occasion.

Il me filme : une femme enceinte. Puis il s'habille vite et se lève pour partir.

Cela devenait intéressant et tu t'en vas…

C'est souvent comme cela avec moi, quand cela devient intéressant, je m'en vais. Mais c'est aussi le propre de mon cinéma : quand j'arrive, je dois m'en aller. Je n'ai pas le temps, je devrais déjà être ailleurs. Je suis le juif errant, le furet, toujours là et en même temps ailleurs. Et je veux garder une trace de tous ces passages, c'est le mouvement qui est important pour moi. Je ne vais pas rester trois jours avec quelqu'un pour qu'il se passe quelque chose, pour que vienne la belle phrase, ça doit être fugitif, toujours. En cela, dans un tout autre style, je me sens proche de Jonas Mekas, dans ce rapport à l'impressionnisme, au moment fugitif.

Sans doute aussi que je dois me mettre dans cet état d'angoisse, de fuite en avant. Sans urgence, sans nécessité, il n'y a pas de création. Si on fait le travail dans le confort, avec la police qui barre la route, ce n'est plus la même chose. C'est ce que je vois dans la plupart des films : la police et l'argent dépensé ; et cela m'empêche de regarder le film. Je ne suis pas dans ce cinéma-là : avance sur recette, scénario, planning, production, post-production… Mon cinéma est viable sans cela : je trouve l'argent pour faire mes films, et un public pour les regarder, point. Mon système existe, simplement il est moins *professionnel*. Je fonctionne avec peu d'argent mais beaucoup d'amis et beaucoup de temps.

Le cinéma m'apprend à vivre. C'est un grand mot, mais c'est vrai, il m'apprend des choses sur moi-même, au fur et à mesure. Grâce à lui, j'ai un peu avancé, dans mes questionnements, dans mes relations avec les gens, et je pense que si je n'avais pas eu la caméra, j'aurais été handicapé. Parfois c'est un bouclier, mais parfois cela me permet d'être plus audacieux, d'entrer chez les gens, de parler. C'est ce qui compte pour moi, plus que toutes les normes et conventions, les questions de genre cinématographique, les histoires de production, de sujet, de durée. Je fabrique toujours mes films à partir de mes interrogations, de mes doutes, même parfois des

erreurs de parcours ; et c'est ce qui fait le film, ce chemin, cette pensée en marche. Une question entraîne une autre question, comme un plan en entraîne un autre. Il y a quelque chose d'incomplet qui appelle à être complété, et complété encore. C'est cet ensemble morcelé qui fait le film, mille pièces mises ensemble. Et c'est la composition qui est la plus importante, avec toujours des pièces manquantes, des trous. Il y a parfois des moments de grâce, on ne sait jamais ce qui peut se passer. Je filme toujours en espérant que quelque chose d'imprévu arrive. Aujourd'hui, par exemple ce n'est pas arrivé, cet imprévu, ce supplément.

Tu seras présent à la projection ?

Je suis toujours là à la projection, car pour moi chaque projection est différente. Je vois le cinéaste comme l'acteur qui joue sa pièce : c'est toujours la même chose mais c'est différent à chaque fois également, le public est particulier à chaque projection. Parfois on ne me comprend pas, certains se sentent même prisonniers de ma présence. Mais j'accompagne le film comme tu portes tes enfants. Le film ne s'arrête pas au film, il y a tout ce qu'il y a après, tout ce qui peut arriver à partir de lui, l'aventure des voyages, les rencontres.

 Entretien réalisé par Frédérique Devillez, Judith & Joachim.

LA FABRIQUE DU CONTE D’ÉTÉ ENTRETIEN AVEC JEAN-ANDRÉ FIESCHI

Le film de Rohmer, *Conte d'été*, a été tourné en 1995. Pourquoi avoir attendu 10 ans pour monter cette *Fabrique du Conte d'été* ?

C'est une longue histoire. Deux ou trois ans après le tournage de *Conte d'Été*, je rencontre Françoise Etchegaray en allant à Belfort. Je précise qu'elle est la productrice de Rohmer et qu'elle travaille avec lui depuis plus de vingt ans. Elle est la seule personne en qui il ait une confiance totale ; sur ses tournages, elle est comme son double, s'occupant aussi bien des acteurs, que de la bouffe, ou du point… Françoise Etchegaray m'apprend donc que sur le tournage de *Conte d'été*, Rohmer lui a offert une petite caméra et qu'elle a tourné une trentaine d'heures pendant les répétitions, les mises en place, ou les pauses entre deux prises. J'étais tellement curieux de voir ses images que je lui ai dit : « Si tu me les passes, je les monte. » Ce qui était un véritable engagement de ma part.

Généralement, je trouve que les making-off n'ont strictement aucun intérêt. On ne comprend rien à ce qui se passe sur le tournage, et puis c'est souvent purement anecdotique… Ce qui m'intéressait dans le cas de *Soute d'été*, c'était d'abord le fait que l'on n'avait jamais vu Rohmer : pendant longtemps il a triché sur son âge, il avait même un pseudonyme et jusqu'à une date très avancée, le public ne connaissait pas son visage. Ce qui donne cette chose très étrange : on se trouve face à l'un des cinéastes les plus célèbres au monde qui tourne un dimanche matin sur une plage noire de monde sans que personne ne le reconnaisse. Rohmer a beaucoup théorisé sa pratique, il est très soucieux de transmission, de pédagogie, au sens profond du terme, mais jusqu'ici personne ne l'avait vu au travail.

Enfin, ce qui a été déterminant, c'est lorsque Françoise Etchegaray m'a confié la totalité des rushes de *Conte d'été*. Ça, c'était vraiment exceptionnel ! C'est tellement rare d'avoir le matériau entier d'un film. Il n'y a pas beaucoup de cinéastes dont j'aimerais reprendre les rushes pour les monter, mais dans le cas de Rohmer j'éprouvais une grande curiosité.

J'ai commencé à monter, mais malheureusement j'ai été confronté à des problèmes de droits, parce que, même si c'était *La Compagnie Eric Rohmer* qui produisait mon film, *Les Films du Losange* restaient

propriétaires des rushes du *Conte d'été*. Il aurait fallu payer une sorte de droits de citation, ce qui rendait les choses très compliquées. J'ai donc mis de côté ce projet pendant plusieurs années, et puis, l'année dernière Françoise Etchegaray en a reparlé avec Rohmer et la situation s'est complètement débloquée. J'ai alors repris le travail avec Martine Bouquin, une monteuse, et on est reparti à zéro.

Comment s'est passé le montage ?

Le matériau dont nous disposions se composait des trente heures de rushes tournées par Françoise Etchegaray, de la dizaine d'heures de rushes de *Conte d'été* (ce qui est très peu pour un film de deux heures !), et puis du film terminé. Nous avons décidé de ne pas regarder la totalité du matériau au préalable, mais de le découvrir à mesure qu'on montait, sans savoir ce qu'il y aurait au bout. On regardait les rushes de Françoise Etchegaray par petits blocs, puis dès qu'on voyait un clap, on allait chercher les plans de *Conte d'été* correspondant pour voir si ça fonctionnait.

N'est-ce pas une drôle de manière de monter un film que de ne pas dérusher entièrement avant de commencer à monter ?

Cela nous a paru naturel et logique étant donnée la matière que nous avons entre les mains. Ces rushes sont une matière vivante ; il était pour nous hors de question de les contraindre en changeant leur ordre par exemple. Nous avons choisi de monter le film dans l'ordre chronologique du tournage parce qu'à nos yeux cela aurait été très artificiel de vouloir redistribuer le matériau en fonction de la structure de *Conte d'été*. Il n'y a donc eu aucune permutation de plans, ce qui crée de facto une temporalité étrange, par exemple lorsque deux personnages se rencontrent pour la première fois alors que nous les avons déjà vus discuter longuement…

Au bout du compte, le film comporte trois mouvements qui correspondent aux trois moments du tournage avec chacune des trois actrices. Lorsqu'on est arrivé au bout du premier épisode, c'est-à-dire la partie concernant Amanda Langlet, on trouvait qu'il se jouait là quelque chose de tellement fort que le film aurait pu s'arrêter là. Il y a ce plan magnifique sur la jetée au moment du départ du bateau, où tout à coup le « piège rohmerien » se met en place. Un piège très subtil parce que dénué de méchanceté, qui fait qu'on ne distingue plus très bien la personne de son personnage. Le dernier jour de tournage d'Amanda Langlet coïncidait avec la séquence de départ du personnage de Melvil Poupaud. Margot, le personnage, est triste de voir partir Gaspard, et Amanda, la comédienne, aussi parce que c'est un peu comme la fin des vacances, la fin d'une histoire… Ce n'est pas une stratégie au sens d'un jeu d'échecs manipulateur. Ce genre de coïncidence découle de l'ensemble de l'économie de Rohmer qui est très forte. D'abord, les choses sont écrites très longtemps avant. Ensuite, il fait des repérages très précis. Rohmer est d'un scrupule extrême en ce qui concerne la topographie, la position du soleil, les horaires des marées… Puis vient le moment du tournage où Rohmer met le scénario à l'épreuve de la réalité. Il filme son texte comme si c'était celui de quelqu'un d'autre. Il n'est pas du tout dans un rapport d'illustration ou d'explication. Il confronte ses écrits à la réalité du tournage, à la réalité de ses acteurs. Et lorsqu'il choisit un comédien, il accepte la totalité de cette personne, sans aucun jugement.

Il y a comme une opération chimique ou alchimique : ce qui a été écrit renaît ou réexiste, éventuellement différemment de ce qu'il avait imaginé. *La Fabrique du Conte d'été* montre bien que d'un bout à l'autre du tournage, Rohmer n'a aucune espèce de position crispée de maîtrise. Pendant le tournage, ce qu'il cherche, c'est à capter, à arracher le maximum de vie. C'est son côté « vampire ». Et ce qui est formidable dans les images de Françoise Etchegaray, c'est qu'elles nous présentent non pas la théorie de la méthode,

mais l'exposé de la méthode sans qu'elle soit formulée. C'est vraiment la robe sans couture de la réalité.

Et puis il y a une autre opération importante qui est le découpage. Pour Rohmer, le découpage c'est le nerf de la mise en scène. Je me souviens l'avoir entendu dire en descendant la rue des Champs-Élysées au milieu des années 60 : « C'est à un changement de plan qu'on reconnaît un cinéaste ». Ce qui est d'autant plus fort et intéressant dans son cas étant donné qu'il n'y a aucun signe ostentatoire de cinéma dans le sens : « Regardez comme c'est fort ». Son découpage se fait à partir de choses extrêmement fines et subtiles, en fonction des lieux, des positions, de la lumière, etc… Ce qui me frappe le plus, c'est la beauté de son découpage, son évidence absolue et surtout la rapidité de son rendement. Il faut se rendre compte que c'est un film tourné avec quatre personnes en 35 mm ! Rohmer travaille extraordinairement vite. Au moment du tournage de la séquence finale sur la plage, Françoise Etchegaray avait laissé l'horloge de la caméra affichée et du coup, on peut voir que la totalité des plans a été tournée en deux heures !

Est-ce que vous diriez que Rohmer est un documentariste ?

Chaque film de Rohmer est un documentaire : sur les personnages, sur les lieux, sur la lumière. Il est vraiment dans la filiation de Renoir qui disait : « J'appartiens à l'école des gens qui croient au documentaire ». La définition du documentaire pour Renoir, c'était les « surprises de la vie ». Rohmer, comme Renoir, est à l'opposé des grands cinéastes « concepto-maniaques » à la Fritz Lang ou à la Hitchcock, qui veulent que le monde ressemble exactement à ce qu'ils ont dans la tête, démarche qui est fascinante mais aussi un peu effrayante. La logique de Renoir est radicalement inverse : lorsque la pluie arrive à la fin du tournage d'*Une Partie de campagne* alors qu'il attendait du soleil, Renoir l'accueille en disant qu'on ne crache pas contre le vent. Il s'agit de jouer avec les éléments sans les contraindre. Le hasard, c'est un terme que Rohmer revendique lui aussi, et pas seulement dans les systèmes de construction narrative. À la différence des autres cinéastes, Rohmer n'a pas peur du hasard. Son cinéma est fondamentalement bazinien, c'est un cinéma qui pense que la vérité du cinéma est du côté de l'enregistrement, que la matière du cinéma c'est le monde. C'était tout Renoir : ce que nous apporte le monde est beaucoup plus intéressant que notre petit orgueil d'auteur.

Ce qui est très intéressant chez Rohmer c'est l'économie. L'économie au sens large, c'est-à-dire l'équipe réduite, l'attention aux détails. Tout compte : le frémissement de la peau, les gestes, les regards, les feuilles qui bougent en arrière plan, c'est tout cela qui crée cette émotion particulière. En ce sens, on peut dire que Rohmer s'inscrit dans la lignée de Rouch qui est celui qui a poussé le plus loin cette expérimentation dans des films comme *La Punition* ou *La Pyramide humaine*.

Rohmer est un cinéaste d'une liberté extrême. Il n'a jamais été dans la logique qui veut qu'avec le succès, le budget des films augmente. À chaque fois qu'il tourne un film il fait simplement en sorte que la machinerie-cinéma corresponde exactement à l'objet qu'il veut créer. Du coup, sur le tournage de *Conte d'été*, les gens croyaient qu'il faisait un documentaire sur les plages bretonnes. Etant donnée la moyenne d'âge de l'équipe, les gens qui passaient le prenaient pour un tuteur ou un animateur de MJC… Françoise Etchegaray m'a même raconté qu'un jour, un badaud qui observait le tournage (et qui avait cru bon de préciser qu'il était « professeur de cinéma »), avait lancé en direction de l'équipe : « On voit bien que ce ne sont pas des pros ! »… C'est magnifique !

 Entretien réalisé par Mehdi Benallal et Jeanne Delafosse.

LA DERNIÈRE UTOPIE : LA TÉLÉVISION SELON ROSELLINI, DE JEAN-LOUIS COMOLLI

RENCONTRE AVEC ADRIANO APRÀ, CRITIQUE ET HISTORIEN DU CINÉMA

Roberto Rossellini prévoyait de raconter en images l'histoire de l'humanité depuis le Néolithique jusqu'au XX^{ème} siècle. Il a passé les quinze dernières années de sa vie sur ce projet financé par la télévision publique italienne, qui aujourd'hui ne participe plus à la production de films documentaires. Neuf réalisateurs italiens présentent des films au Festival du Réel, alors qu'aucun de leurs films n'est produit par la Rai...

En Italie, le problème de la production documentaire est très grave parce que la télévision, qu'elle soit publique ou privée, n'a pas d'espace prévu pour le documentaire de création. Les chaînes italiennes ne s'intéressent pas à ce genre de programme. Elles diffusent une quantité de programmes qui ne sont pas de la fiction mais qui n'ont rien à voir avec de la création : des documentaires animaliers ou des documentaires qui répondent aux normes de la télévision des années cinquante, avec une voix off et des images qui n'ont aucun sens. Ce sont presque des documentaires radiophoniques. Il n'y a aucune pensée sur le montage des images et du son.

À la fin des années quatre-vingt-dix, il y a eu une nouvelle chaîne, *Télépiù*, qui a produit de très bons documentaires. On s'est alors aperçu qu'il y avait plein de jeunes réalisateurs talentueux. Je me suis demandé comment ces jeunes italiens qui n'ont pas de filmographie, qui n'ont pas été formés, réussissent à concevoir des films si modernes et si contraires aux normes italiennes. Ce fut une période heureuse mais brève.

Historiquement, quelle place occupe le documentaire en Italie ?

Dans les années cinquante, il y a eu une vague de documentaires spectaculaires, comme aujourd'hui *La Marche de l'empereur*. Je crois que ce courant du « documentaire-spectacle » a commencé en Italie : le premier film en cinémascope et son stéréo produit en Italie est un documentaire, *Continente perduto*, qui a même été projeté à Cannes. La production documentaire pour la télévision a commencé dans les années soixante avec une politique de prestige : de grands réalisateurs comme Luigi Commencini ou Vittorio De Seta ont fait des films documentaires pour la télévision qui ont été peu vus.

Dans les années quatre-vingt, quand je regardais les catalogues de festivals documentaires, il n'y avait jamais un film italien. Tout a recommencé au milieu des années quatre-vingt-dix avec l'explosion d'une nouvelle forme de documentaire, plutôt des films-essais ou des films autobiographiques. Il y a eu des nouveautés au niveau du langage, des formes nouvelles, qui ont été favorisées par l'arrivée du numérique. Ce sont moins des documentaires qui montrent la réalité que des documentaires qui réfléchissent à partir d'une réalité. Aujourd'hui, des réalisateurs insistent et réussissent à tourner leurs films, comme Daniele Segre qui a une longue filmographie parce qu'il s'autoproduit, ou encore Gianfranco Pannone. Les autres sont des réalisateurs de fiction, qui exceptionnellement réalisent un documentaire, ou bien des cinéastes qui sont produits à l'étranger.

C'est difficile de produire un film dans un contexte où personne ne vous demande rien. On peut proposer un film de fiction à une salle, il y a quelques financements de l'État auxquels on peut rêver d'accéder, mais à la télévision publique italienne il n'y a pas d'interlocuteur pour

le documentaire. Je me demande si le cinéma de fiction italien, qui depuis le néoréalisme jusqu'à aujourd'hui, questionne le réel, n'a pas volé au documentaire la possibilité de s'exprimer.

Quelle place a occupé Rossellini dans ce contexte ?

Il a commencé son projet encyclopédique en 1963 avec *L'Âge du fer*, une co-production entre la Rai et l'Istituto LUCE qui était la société de production de l'Etat. C'est un système de production propre à Rossellini, qu'il a lui-même mis en place. C'était prestigieux pour les chaînes de travailler avec des réalisateurs de cinéma, mais c'est avec le succès de *La Prise du pouvoir par Louis XIV* que toutes les portes se sont ouvertes à lui. Personne ne s'y attendait. Je me souviens très bien de la projection pour la presse au Festival de Venise, où pour la majorité des gens, Rossellini était passé de mode depuis longtemps. Il est arrivé avec des films de télévision qui avaient l'air un peu vieillot : des gens qui parlent tout le temps, qui ne bougent pas, des films sans dramaturgie où l'image est plutôt plate. Moi-même, j'ai eu des problèmes à accepter cette nouvelle esthétique. C'était le contraire du cinéma, et du sien particulièrement. On a commencé à apprécier ces nouveaux films avec *La Prise du pouvoir par Louis XIV* qui a créé une polémique. Il est tourné comme les autres films mais il traite un sujet de cinéma. C'est un film sur la mise en scène, sur le théâtre, cela a fasciné les gens : Louis XIV est un metteur en scène qui est filmé par un autre metteur en scène. À la fin du film, Louis XIV se déshabille, il enlève tout et il ne reste que l'essentiel. C'est une idée très rossellinienne.

Il a construit son projet selon trois niveaux : théorique, économique et technique. Il voulait faire des films en costumes, ce qui coûte cher. Il a donc utilisé une quantité de procédés qui sont d'ailleurs très bien montrés dans le film de Jean-Louis Comolli : l'effet Shuftan ou l'usage constant du zoom. Les premières utilisations du zoom avaient provoqué un sentiment d'étrangeté très fort, c'était un mouvement optique et non plus physique. Rossellini avait inventé une « télécommande » du zoom qui était reliée à l'objectif. Il dirigeait le zoom sans regarder dans le viseur de la caméra, assis à côté d'elle. Je lui avais demandé très naïvement : « Mais comment faites-vous pour savoir ce qu'il y a dans le cadre ? » Il m'a répondu : « Écoute mon enfant, si après quarante ans de cinéma, je ne savais pas à quel cadre correspond tel objectif, je ne connaîtrais pas mon métier. »

Rossellini a toujours été un artisan qui connaissait parfaitement la technique. Dans ses films pour la télévision, il y a un rapport à la main très direct : cet œil que l'on voit bouger, c'est sa main.

Qu'est-ce que la fondation Rossellini ?

Cette fondation a été mise en place afin de rassembler les gens qui travaillent sur et autour de Rossellini. Ses films pour la télévision n'ont jamais été à la mode, ils ne soulèvent aucune discussion, pas même en France. Aujourd'hui, c'est le moment de prolonger son travail et de le diffuser avec les moyens actuels, le numérique en particulier, qui s'adapte parfaitement à un projet encyclopédique.

La fondation a soutenu Jean-Louis Comolli dans la réalisation de son film *La Dernière utopie : la télévision selon Rossellini*. Dans ce titre le mot « utopie » est important. Evidemment les forces du commerce ne vont pas dans cette direction, mais il faut être utopique, sinon on abandonne. Rossellini a été utopique pendant toute sa vie et c'est le travail de l'homme que de vivre avec ses rêves, ses missions, son idéal.

Entretien réalisé par Éléonore Saintagnan & Raphaël Pilloso