

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas - 4^e année - vendredi 21 août 1998

n° 5

Je me souviens...

Télévisions - Sélection française

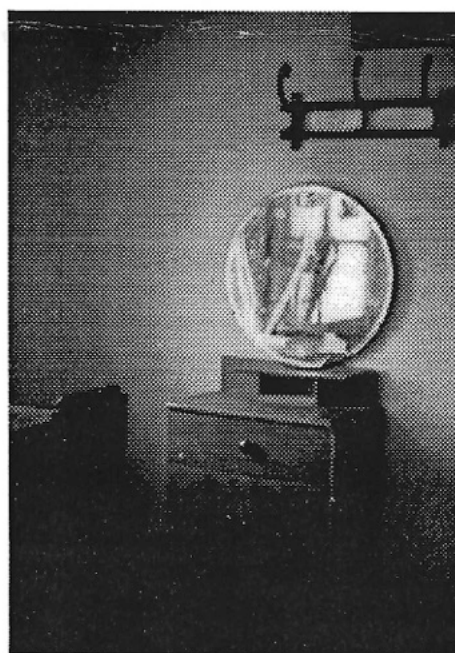
Voix off introductive, images d'enfance en Super 8 et autres supports « biographiques » placés en ouverture sont devenus une sorte de formule magique permettant aux auteurs d'authentifier leur signature et de légitimer leur démarche. Mais le procédé s'avère être tellement systématique, qu'on peut se demander s'il n'est pas parfois le garant un peu facile d'une subjectivité qui peine à investir les films. La question est d'autant plus grande lorsque l'implication personnelle du réalisateur constitue le principal ressort du film : « je me souviens ». Comme un leitmotiv, la phrase de Georges Pérec relie plusieurs films récents présentés à Lussas cette année : *La Quatrième génération*, et quatre films de la sélection française : *33, parc des Courtillères*, *Les Descendants de la nuit*, *Folles mémoires d'un caillou* et *Une maison à Prague*. « En 1959, j'avais sept ans (33, parc des Courtillères)... Je suis né en 1949 (*Une maison à Prague*)... Je suis un enfant de Lorraine (*La Quatrième génération*)... ». Ce sont les premiers mots prononcés à chaque fois.

C'est la source même de la quête, le point de départ d'un cheminement, mais d'un cheminement vers le monde. Car s'il y a recours au souvenir intime, c'est souvent pour mieux penser, voire intégrer l'Histoire. Inlassablement, la petite histoire devient l'ultime façon de se réapproprier la grande. Une maison d'enfance à Prague, peuplée des fantômes des générations précédentes, et c'est toute l'histoire du communisme en Tchécoslovaquie qui défille sous nos yeux. Une maison de campagne en Moselle et à travers l'évocation de ses habitants, c'est toute l'histoire de la Lorraine de 1870 à nos jours qui resurgit soudain.

À chaque fois, la démarche se fonde sur un retour, un voyage sur des lieux abandonnés : une maison, une île, lieux bien délimités et donc propices à l'investigation. Autant d'espaces porteurs de secrets et de blessures qu'il importe d'exhumer pour ne plus vivre dans une mémoire flouée. Il faut réparer ce que nos parents ont fait ou ont subi, réparer leurs oublis : le père antillais qui s'extasie devant Versailles sans savoir que c'est là que Louis XIV signa un traité de commerce d'esclaves (*Les Descendants de la nuit*), la fortune familiale restée cachée car liée à l'occupation allemande (*La Quatrième génération*). S'il y a recours au

« je » de la voix off, c'est peut-être pour mieux se démarquer d'un « nous » (familial, national) qui a trop bonne conscience, qui ne cherche plus à se souvenir que dans la commémoration (en vogue ces derniers temps). Commémoration n'est pas mémoire, et ce travail-là ne peut se faire qu'au nom d'un « je » coupable car responsable. L'enjeu est le suivant : à la fois réparer pour mieux se démarquer, mais aussi pour mieux se réapproprier une histoire, s'y reconnaître et se reconnaître.

C'est ici que les films diffèrent et opèrent, avec plus ou moins de bonheur le retournement de la proposition : un « je » pas seulement prétexte à évoquer une certaine Histoire, mais lui-même transformé par cette évocation, et par le film. Car



© Nathalie Postic

pour revenir au « je me souviens », le risque est souvent grand d'une compilation de souvenirs, plaquée sur un ordre prédéterminé, qu'aucune surprise, qu'aucune altérité ne traverse. On cherche à tout prix à se fixer un territoire d'appartenance, à se rattacher à une histoire, sans que la notion d'identité (au moins l'identité du narrateur) soit le moins du monde remise en cause. Il y a une obsession pour une territorialité de l'attachement qui relève parfois un peu de la pose : plus on a d'origines culturelles, plus on est riche. Dans *La Quatrième génération*, le narrateur regrette sans

cesse « je n'ai rien à voir avec cette histoire », mais il insiste, répète, récapitule. Et si toutes ces figures fonctionnent très bien comme métaphores de l'introspection (on descend dans le temps par strates, arrêts, reprises), elles pointent, en alourdissant considérablement le rythme du film, la résistance d'un matériau qui ne se laisse pas transformer, désespérément imperméable qu'il est aux requêtes du narrateur (étranger au début, étranger à la fin).

C'est l'inverse qui se produit dans deux films, au dénouement opposé, mais traversés par une même intensité : *Folles mémoires d'un caillou*, de Mathilde Mignon et *Une maison à Prague*, de Stan Neumann. Le projet est *a priori* le même que celui de tous les films cités, celui d'une plongée dans le souvenir : une île, la Nouvelle Calédonie, où s'est suicidé un grand-père ; une maison d'enfance. Or, loin de la mélancolie programmée à laquelle on pouvait s'attendre (qui dit souvenir dit histoire déjà fixée, déjà jouée), les films vont s'écarter de leur projet initial et se laisser (sur)prendre au jeu du réel. En suivant la trace d'un grand-père médecin dont il est dit qu'il savait tant écouter ses patients, Mathilde Mignon va à son tour écouter les personnes qu'elle rencontre sur son chemin, et se laisser détourner de sa quête. On a l'impression que la recherche d'une identité originelle, à la base de tous ces films de la mémoire, fait place ici à une dissolution de l'identité (la voix off, la présence bord cadre de la réalisatrice sont de moins en moins fortes, l'île de plus en plus « incarnée »). En abandonnant ce qui fondait au départ sa démarche, Mathilde Mignon finit par retrouver quelque chose de l'esprit de son grand-père. Elle *disparaît*, comme a disparu son aïeul, mais le souvenir a travaillé, malgré elle, dans les paroles recueillies. Paroles de croyance aux ancêtres, aux racines, aux lieux d'origine, soignant ou plutôt accompagnant la blessure originelle (le suicide du grand-père) dans des moments de cinéma d'une rare beauté (la cérémonie traditionnelle).

Le même principe gouverne *Une Maison à Prague*. Le film a beau être minutieusement construit et mis en scène, il n'en affronte pas moins les aléas du réel. Stan Neumann raconte les vieux démons qui hantent la maison (suicide du père, conflits familiaux) en ouvrant celle-ci

aux raisons de l'Histoire, aux vents de l'extérieur. Les pièces et les étages jadis cloisonnés sont saisis dans leur continuité (portes ouvertes sur longs couloirs, escaliers, travellings passant d'une pièce à une autre), et le lien avec la ville est renoué, visible sous toutes les coutures. Surtout, la maison est racontée au travers de son passé, mais aussi au présent, via ses ultimes habitants. Grâce à ce dispositif, l'évocation du passé est sans cesse traversée du souffle des vivants. On pourrait même se laisser aller à penser que si, à la fin, la maison n'est pas louée (le film s'ouvre quasiment sur la rédaction de l'annonce de sa location) et reste entre les mains de la famille, c'est grâce à ce qui s'est joué dans le film. Car, au fond, il n'y a plus besoin d'ouvrir la maison au monde : de se débarrasser symboliquement d'un passé lourd à porter. Le film a pris en charge cette mise à jour, réglant les comptes (dans tous les sens du terme !) de la famille. Cette interpénétration finale du film et du filmé renforce le lien indissoluble qui attache le réalisateur à sa maison natale. Un lien qui serait presque cordon ombilical, tant la maison prend les allures d'un ventre maternel, un ventre qu'on a fouillé pour mieux renaître et se choisir une famille (la tante adoptée et non la mère biologique). La mémoire ne se dit pas sans ce qui en déjoue la fixité solennelle, apprêtée, mensongère. L'implication au présent du réalisateur (par le truchement de son cousin) a permis de reconstituer autrement les éléments du souvenir figé, et d'affirmer au final l'appartenance à une nouvelle famille, une nouvelle histoire qui peut recommencer.

Gaël Lépingle

Passages

Cela aurait pu être une simple et jolie figure sur la recherche des origines, l'identité, matinée d'un léger plaidoyer pour la Nouvelle-Calédonie, avec son lot d'imageries locales. Bien différente, la trajectoire circulaire du film dessine des traces plus prégnantes qu'à l'habitude. L'objet du film semble un instant incertain. Le récit introductif de Mathilde Mignon, la réalisatrice, sur le suicide de son grand-père ancien médecin chef de l'hôpital psychiatrique, ne suffit pas, heureusement, à le définir.

Elle va s'égarer en chemin, nous perdre avec elle, pour mieux nous accompagner vers cet objet en creux au centre du cercle : la perte. Mais la perte n'est pas disparition. Particulièrement ici à Nouville, terre calédonienne : « Pour nous il est toujours là », sur cette plage où son grand-père s'est donné la mort.

Semblable à un fantôme, à ces fantômes qui parcourent le film. Personnages qui surgissent, dont l'identité ne se dévoile que peu à peu pour disparaître (quitter le champ) ensuite. Un dernier instant une photo les immortalise, pour fixer leur passage - pour y croire ?, pour se souvenir ? Quelque chose nous échappe...

À l'image aussi de ce lieu qui s'ouvre - la nouvelle architecture de l'hôpital a fait disparaître les murs de l'enfermement - le film va vite brouiller les pistes avec le récit d'un premier témoin. La tragédie qu'il nous conte le rend

Folles mémoires d'un caillou Sélection française

familier du médecin, et l'étrangeté qu'il manifeste interroge son « statut ». Qui est fou qui ne l'est pas ? Qui souffre et qui s'en rend compte, qui en tient compte ? Le suicide du médecin rappelle que rien n'est figé, que la fragilité est en chacun, et inverse d'entrée des rôles qui pourraient sembler préétablis.

Chaque rencontre, dans un imperceptible mouvement, nous rapproche et nous éloigne de l'épicentre. On tourne autour du territoire du grand-père, de la figure et de l'esprit des ancêtres.

Cette errance à laquelle se laisse aller la réalisatrice marque sa disponibilité et son attention. Se laisser mener par la rencontre et retrouver, reconstruire des bribes d'histoire en oubliant celle-ci. Et cet homme, premier témoin, de lui répondre au sujet de son grand-père, qu'il ne l'a pas soigné : « il m'a simplement parlé ». Et elle, à son tour, d'écouter, de l'écouter. Cette implication de la réalisatrice la conduit naturellement à se montrer. Son corps est très souvent présent : ses cheveux, une épaule, de profil, de dos. Dans la cérémonie d'accueil, la « coutume », elle apparaît vraiment. Cette présence ne nous quittera plus. Car Mathilde Mignon ne filme pas la rencontre, mais sa rencontre. Celle, de nuit, avec un homme qui a levé la main sur son propre grand-père, et en porte aujourd'hui la culpabilité, la folie. Il lui raconte sa maladie, une malédiction qui le condamne à un exil intérieur. Une coexistence avec cet « autre lui », un autre qui portera la faute. Il partage cette ambivalence intérieure dans la souffrance, comme Nouville, constellation de territoires occupés et de familles déplacées. Et celles-ci vont guider Mathilde Mignon de terre en terre vers « le passage de (son) grand-père », d'un monde à l'autre. Les croyances kanakes nous entraînent dans une dernière coutume, échange de paroles et de présents. Ce « geste », comme ils le nomment, dévoilera l'esprit des lieux, de cette terre perdue, de cette île parcourue de fantômes.

Christophe Postic

Elle et lui

L'Homme à la valise D'un geste à l'autre

À la manière d'un journal intime, Chantal Akerman, dans son propre rôle, nous fait partager le temps d'une cohabitation inopportune.

Une cohabitation imposée par la venue d'un ami à qui elle n'ose pas dire de partir. Une cohabitation qu'elle refuse au point de restreindre elle-même son espace de vie en s'enfermant aussitôt dans sa chambre.

Le cadre, exclusivement fixe, souligne le cloisonnement des pièces et plaque le personnage joué par Akerman contre les murs et contre les portes. La réduction de l'espace devient telle que bientôt le cadre ne délimite plus seulement les pièces, mais un espace intérieur plus restreint encore. Quant à l'espace sonore, il ouvre à l'autre un espace illimité, hors champ.

La présence de l'homme conduit le personnage d'Akerman à des exagérations burlesques. Le rythme de vie imposé par « l'ennemi », (les horaires strictes, les réveils, la chambre qui fait également office de bureau, de cuisine) rend vifs et gauches les gestes et la démarche du personnage féminin.

Face à la paranoïa qui la gagne (la restriction, l'isolation ne sont le fait que de sa propre volonté), elle tente d'éviter toute rencontre avec l'intrus. La réalisatrice nous inclut volontairement dans la vision de son personnage en nous plaçant derrière elle, refusant par là même le point de vue de l'homme.

Le degré d'enfermement est fonction des préoccupations de cette femme isolée. Jamais celle-ci ne pense tant à cet homme que lorsqu'elle ne le voit ou ne l'entend pas. Alors entraînée dans un processus d'espionnage sonore, voir l'autre devient très vite indispensable.

Et lorsqu'elle ne veut plus ouvrir les portes ni regarder aux fenêtres, sa seule ouverture sur l'extérieur demeure l'image d'un téléviseur branché à une caméra vidéo placée sur le rebord de la fenêtre. La télésurveillance occupe son attente.

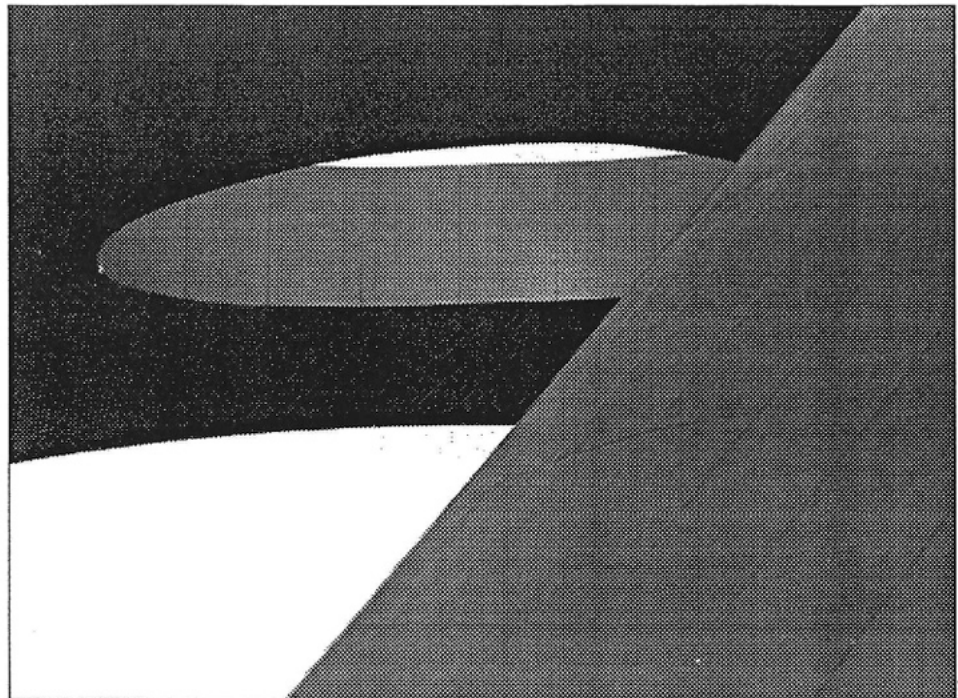
Ironie du sort, l'être trop attendu ne vient pas. Le silence amorce les signes d'un vide. Le couloir et les pièces désoccupées confirment une absence définitive.

Manuel Briot

Hors Champ

L'équipe de Hors Champ

Manuel Briot
Bruno Dufour
Francis Laborte
Gaël Lépingle
Sabrina Malek
Cédric de Mondenard
Teresa Plera
Christophe Postic
Arnaud Soulier
Éric Vidal



© Eric Vidal

On n'a pas le temps de pleurer

**Les Cahiers
de Medellin**

Face à l'accumulation insensée de la douleur, il faut faire un choix : la révolte ou la résignation. À partir d'un doute politique, existentiel, Catalina Vilar construit une fable sur le devenir de la Colombie. Elle établit la possibilité d'un dialogue entre des forces opposées comme dans une tragédie classique, en séparant les forces du bien et du mal. Elle commence sa fable, à la première personne, en imaginant un passé bucolique au bidonville qu'elle filme.

Ce bidonville est l'espace du documentaire. Le temps pourrait être celui d'une année scolaire. Les protagonistes sont les élèves d'un lycée de Santo Domingo, en train de s'éveiller. Le rêve de la jeunesse contre une réalité de cauchemar. Un professeur pose les règles du combat : la connaissance lucide du passé pour agir sur le présent. Les élèves doivent fouiller le passé de leurs familles pour élaborer la chronique de leurs histoires. Ainsi, seront mises en lumière les blessures de la Colombie. Le professeur, alter ego de la réalisatrice, veut démontrer que le temps joue avec des miroirs : passé, présent et futur peuvent être la même chose s'il n'existe pas d'éveil de la conscience. Comme les reflets de ce jeu, les journaux des élèves vont tracer le voyage vers nulle part, la mort étant souvent la destination de leurs familles. Tous les maux qui freinent la vitalité du pays se dessinent à partir de ce moment-là : le narcotrafic, l'alcoolisme, la milice, la fuite du monde rural, la violence subie par les pauvres, la maltraitance des femmes, la lutte pour un morceau de terre... Et Dieu par-dessus de tout. Le catholicisme, formateur des esprits, les nourrit tout en les assujettissant. Il est la consolation pour ceux qui ne sont maîtres de rien, pas même de leur propre vie.

La fable de Catalina Vilar construit des symboles. Elle choisit les narrateurs du film parmi les élèves du lycée : une jeune fille et un jeune homme qui lisent leur propre journal. Leur parcours est le fil conducteur du film. Les problèmes familiaux de ces élèves agissent comme reflets des conflits du pays. La jeune mère qui, au début du film, va au cimetière pour interpellier son compagnon mort, y retournera à la fin pour témoigner de l'impossibilité d'accepter plus de violence. Le jeune homme, lui, incarne la fuite vers le monde intérieur. Il se réfugie dans la musique des mots parce que le requiem interminable de la Colombie l'empêche d'apprécier la parole des siens. Son réveil consistera à retrouver le chemin perdu : « J'ai peur de ma propre réalité, j'en préfère d'autres... J'embrasse Dieu parce qu'il n'existe d'autre théâtre que celui de ma propre famille. Mon Dieu ! Je suis poète ! ».

On dirait que Vilar veut accompagner ces élèves à travers leur évolution, jusqu'à ce qu'ils soient maîtres de leur avenir. Mais comment se confronter à cet avenir quand, plus qu'une promesse, il semble une menace. Le film projette des espoirs, mais révèle aussi des échecs. Ainsi lorsque le professeur essaie de démontrer qu'âme et corps sont indivisibles, alors que la réalité répond qu'esprit combatif et tragédie quotidienne sont difficiles à assembler.

La passion démesurée pour la vie de la jeunesse colombienne se porte comme un stigmate. Seul Dieu, le néant, peut consoler du vide. Entonner une chanson peut sauver alors du silence de la mort. « Tu souffriras, tu pleureras, le temps de t'habituer à perdre, ensuite tu te résigneras... ».

Teresa Piera

INFORMATIONS

Places publiques

À 21h30, place couverte de Lussas, projection de *Lussas, hier et aujourd'hui* réalisé par les élèves de CE1-CE2 de l'école de Lussas et de *Khol sa steng, la rentrée des classes* de Yann Lardeau et Victoire Surio.

Concert au Green bar

Ce soir à 23 heures, un quartet de tango.

Rencontre / signature

Vendredi, à partir de 19h00 au Blue bar. René Vautier signe *Caméra Citoyenne*, Olivier Barlet signe *Les cinémas d'Afrique Noire*.

Autour d'un verre...

Cocktail Sacem au Blue bar, à 23h30.

Journée Sacem

Débat avec Bruno

Monsaingeon à l'issue des séances du matin et de l'après-midi. Remise du Prix Sacem 1998 du meilleur documentaire musical de création à Gerald Caillat et Claire Alby, suivi du cocktail à 23h30.

D'un geste à l'autre

Table ronde à l'issue de la projection de 10 heures en présence de Maria Reggiani (réalisatrice), Florence Pezon (réalisatrice), Jean Gaumy (réalisateur), Oreste Scalzone et Carlo Grassi (philosophe) et coordonnée par Anne-Marie Faux.

Merci de ne pas stationner devant l'entrée de la coopérative fruitière pour ne pas gêner son fonctionnement.

**10h00****14h30****21h00****1** **SACEM****Sacem**

BRUNO MONSAINGEAON

- « La Retraite » (1974, 15')
- Portrait de Kocsis (1977, 15')
- 24 caprices de Paganini (1989, 25')

Sacem

BRUNO MONSAINGEAON

- L'Inconnu de Santa Barbara (1993, 58')
- Richter, l'insoumis (1997, 2x77')

Sacem

BRUNO MONSAINGEAON

- David Oïstrakh, artiste du peuple ? (1994, 75')

GRAND PRIX SACEM 22h30

- Opéra et III^e Reich
auteurs : Claire Alby et Gérald Caillat
réalisation : Gérald Caillat (1997, 52')

2 **SACEM****  tude de cas**

- Pas vu, pas pris
de Pierre Carles (1997, 78')

t  l  s

PLANÈTE

Jean-François Dion et M. Badinter

- Amours fous
de Manu Bonmari  ge (1998, 68')
- Cuba : souvenirs des années cinquante
de Jean-Paul Capitte (1998, 52')

t  l  s

CANAL+

Anna Glogowski

- Curro Romero    Séville
de Emilio Maillé (1998, 52')
- Sugar Ray Robinson
de Jean-Christophe Ros   (1998, 61')

3 **SACEM****d'un geste à l'autre**

- Un tournage à la campagne (extrait)
de Alain Fleischer (1994, 90')
- I would prefer not to
de Florence Pezon (1998, 12')
- Sauve qui peut (la vie)
de Jean-Luc Godard (1979, 88')

Table ronde à l'issue de la séance

produire en région

- Entre la dette et le don
de Alain Dufau (1998, 52')
- Juillet...
de Didier Nion (1998, 84')

sélection française

- Beyrouth, les barbiers de cette ville
de Hany Tamba (1997, 14')
- Une maison à Prague
de Stan Neumann (1998, 72')

4 **SACEM****produire en région**

- Dix minutes
de Florent Jullien (1998, 11')
- Des femmes pas comme il faut
de Gabrielle Maillet (1998, 51')

rediffusionPROGRAMME    DÉTERMINER
consultez l'affichage**PI  N
AIR**

- When we were kings
de Léon Gast et Taylor Hackford (1996, 88', vostf)

21h30Vendredi
21 août 98

Inch'Allah !

Juillet... / Produire en région

Dans le cadre de « Produire en région » nous avons rencontré Didier Nion et Gilles Padovani de Mille et une film, respectivement réalisateur et producteur du film *Juillet...* Une discussion à bâtons rompus autour des relations entre production et réalisation.

GP : Au départ il y avait un projet, une idée, une envie surtout. Mon implication, c'était de partir en repérages avec Didier pour voir les choses ensemble, pour en discuter et qu'on ait un échange. On est rentré fin juillet, il a fallu écrire un dossier et j'ai « tanné » Didier pour qu'il s'y mette.

DN : Là, son rôle est important parce qu'il prend conscience qu'une des faiblesses de « Didier » c'est peut-être de ne pas avoir écrit jusqu'à présent sur ses films. Là, je découvre avec l'écriture une nouvelle expérience, un truc que je ne connaissais pas à ce moment-là. La découverte même du plaisir d'écrire. Et ça fait du bien parce que tu as un ami qui est là.

GP : Didier, c'est le seul exemple de relation travail/amical... c'est pas toujours facile... C'est une forte personnalité et c'est vrai que je ne me comporte pas avec lui comme avec les autres réalisateurs. Du fait de cette personnalité et du fait de notre relation amicale.

DN : Je me suis déjà retiré de certaines aventures simplement parce qu'il n'y avait pas cette relation affective. Pour moi, toutes les grandes aventures partent de là.

Je ne veux pas être un artiste « produit », je veux que l'on partage ce risque. C'est pour ça que j'ai tenu à être co-producteur de *Juillet...* à hauteur de 50 %. Gilles a été d'accord. Ma réflexion, c'est d'être autant impliqué dans le financement d'un film que le producteur, d'avoir autant de responsabilités que lui. L'idée c'est ça ! Et du coup, ça élève ma propre conscience par rapport au travail. Savoir que c'est aussi une entreprise économique m'oblige à ne pas jouer au fou.

GP : Peut-être qu'on aura bientôt des problèmes, mais ça on verra. En même temps, aujourd'hui, le but du jeu c'est de trouver un distributeur pour que ce film sorte en salle. Les inconvénients, c'est d'être loin de Paris, donc loin des diffuseurs et des « soirées » où tu as des opportunités de rencontrer untel ou untel. Il y a eu une projection à Paris où j'ai essayé de faire venir quatre distributeurs. Aucun n'est venu. Mais on va continuer.



Gilles Padovani

DN : *Juillet...* est en fait un film multi-régional. Des financements sont venus de Normandie, de Paris, de « Dieu » (le CNC). Il va être diffusé par Ardèche Images, et c'est une production bretonne. Est-ce que produire en région, ce n'est pas un petit peu tout ça ?... Lorsque Jean-Marie nous a appelés, on a dit oui, parce que Ardèche Images c'est les États généraux du Documentaire et c'est une belle aventure. C'est l'histoire d'un homme... et ça, ça me ressemble. Alors produire en région, je ne sais pas exactement ce que c'est, mais je trouve ça bien que ça finisse ici... Enfin, que ça finisse pour moi et que ça commence ici pour le film.

J'ai l'impression que le monde se transforme. Aujourd'hui, la manière de produire des films repose sur des vieux schémas. Mais si tu regardes les Depardon, les Kramer, enfin ceux qu'on connaît beaucoup, ils se sont investis dans leurs films et il y a une raison. C'est sûrement parce qu'ils ne veulent pas être dépossédés de leur travail. Ils vivent de ça, moi je n'invente rien.

J'ai passé l'âge d'aller voir un producteur pour lui demander de bien vouloir produire mon film, comme si c'était une chance. Si j'avais 18 ans et que c'était mon premier film, peut-être, mais ce n'est plus le cas. Aujourd'hui j'ai quarante ans. Jusqu'à présent ça fonctionnait de cette façon, le gars avait un projet, il le donnait au producteur... mais les producteurs ne font pas tous leur travail. Beaucoup ne se contentent de n'être qu'un relais. Parfois ils le font très mal et récoltent quand même... C'est quelque chose de fragile, quelque chose qui ne marche pas à tous les coups. Si j'ai choisi cette solution, c'est d'une part pour en vivre, mais aussi pour relancer d'autres projets. Pour être libre aussi.

Et quand je dis que les vieux schémas sont un peu dépassés, c'est parce qu'aujourd'hui la société est en mutation et qu'un jour tout ça sera peut-être remis en question... Je ne sais pas... Ce sont les grandes questions des années à venir sur la propriété intellectuelle, artistique, ou sur la fabrication des films. Ce sont des choses qui vont bouger profondément. Par ailleurs, tu te responsabilises quand tu deviens producteur. Gilles fait son métier de producteur, je fais mon métier de réalisateur, mais on partage les risques. L'aventure, on la partage à deux... Et c'est une réflexion que d'autres devraient avoir sur leur travail.

GP : Moi je manque d'expérience, mais je ne sais pas si une société peut vivre avec tous les réalisateurs à 50 %. Les 50 % que je donne à Didier, c'est autant que je n'ai pas...

DN : Ce n'est pas 50 % que tu me donnes !

GP : C'est vrai, c'est 50 % que je te reverse.

DN : Là, les mots sont importants. Très importants même, c'est une question politique !

GP : Ce sont 50 % qui ne sont pas dans la société et qui ne me permettront pas de développer d'autres projets ou d'investir sur une écriture. C'est pour ça que je ne suis pas sûr que ce soit viable sur tous les projets.

DN : Ce que je veux dire c'est que chaque projet, chaque film, chaque auteur, chaque produc-

tion a ses spécificités et sa propre philosophie à développer. Moi je n'impose pas une voie. Il se trouve que c'est possible avec Gilles et si ça n'était pas le cas avec lui ou avec un autre, je deviendrais producteur de mes films. Mais ce n'est pas mon métier... Ce regard sur la production me permet aussi de suivre le film jusqu'au bout, au cœur même du laboratoire. Pouvoir se retrouver tous les jours de la semaine avec les jeux de filtres dans les mains, pour construire la plus belle œuvre possible. Être présent jusqu'au



Didier Nion

Ma réflexion, c'est d'être autant impliqué dans le financement d'un film que le producteur, d'avoir autant de responsabilités que lui.

bout du projet, le contrôler artistiquement et être conscient de ce que cela veut dire.

GP : Mais c'est vrai aussi que *Juillet* est un film sans diffuseur. C'est donc une liberté à la fois pour Didier et pour moi. Les films que je produis avec Didier ne sont pas des films que je produis comme avec les autres. Pour moi c'est un plaisir, c'est participer à une aventure de copains qui font des trucs ensemble et qui s'éclatent.

DN : Mais c'est pas le rêve de beaucoup de monde ça ? En tous les cas c'est le rêve que l'on a lorsque l'on a 20 ans et que l'on ne réalise souvent jamais.

GP : Il est évident que si un diffuseur s'était engagé sur un 52 minutes, ça aurait posé plus de problèmes. Il y aurait eu des contraintes.

DN : J'aurais été contraint à des choses, certes, mais il y aurait eu des négociations sévères. C'est sûr que je n'aurais pas lâché aussi facilement que ça. Je n'ai jamais, jamais supporté la case, le format. L'idée c'est de suivre qui tu es, de ne pas se trahir. Ça c'est un mot qui revient souvent chez moi, et aujourd'hui ça me donne raison. Mes films ne sont pas et ne seront jamais formatés. Jamais, jamais, jamais. Toute ma vie je me battrais là dessus. Enfin je l'espère. *Inch'Allah...* Ne lâchons pas, ne lâchons pas... soyons libres !

Propos recueillis par Bruno Dufour, Francis Laborie, Teresa Piera, Arnaud Soulier