

JUSTE UNE CONVERSATION | 75
AVEC ÉLISABETH PERCEVAL
& NICOLAS KLOTZ

EN AVANT JEUNESSE | 285
STILL LIFE
À L'ÉPREUVE DU TEMPS

LE PETIT PAN | 243
DE MUR BLANC
DE PEDRO COSTA

SPECTRES

DU CINÉMA | PÉRIODIQUE ALÉATOIRE | NUMÉRO UN | ÉTÉ 2012



01







JUSTE UNE
CONVERSATION

AVEC...

ÉLISABETH PERCEVAL

ET NICOLAS KLOTZ

Nous avons rencontré Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval le 3 juillet 2010 pour un entretien fleuve. Cet entretien a été publié dans le n°5 de la revue numérique *Spectres du cinéma*, puis sur le site internet. Nous vous en proposons ici une version corrigée et augmentée. La dernière partie de l'entretien, qui porte sur le film *Low Life* après sa sortie en salle, est le résultat d'un entretien écrit qui a eu lieu en mai 2012.

UN FILM DE NICOLAS KLOTZ & ELISABETH PERCEVAL

CAMILLE RUTHERFORD ARASH NAIMAN LUC CHESSEL MAUD WYLER MICHAËL EVANS WINSON CALIXTE HATHILDE BISSON-FABRE HATHIEU MOREAU DOMÉCO ISMAËL D

MAIA CIP-AB PRO DANCE CANAL+ CINE+ [a] [a] PRO DREP

UN CINÉMA

POST-DOCUMENTAIRE ?

Spectres du cinéma : On aimerait aborder avec vous la question du cinéma post-documentaire.

Nicolas Klotz : Pendant des années, on parlait de cinéma indépendant à l'ACID (Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion). C'est très naïf cette idée d'indépendance s'agissant d'un cinéma totalement dépendant de l'argent public, donc de la manière dont cet argent est distribué par des commissions composées en grande partie de professionnels du cinéma... avec tout ce que cela peut impliquer parfois comme raideurs. J'ai eu besoin de prendre de la distance, beaucoup de distance. Et puis il y a cette histoire de Godard, la mort du cinéma, déjà ancienne, mais qui est à peu près la parole la plus importante qui ait été dite sur le cinéma depuis trente ans, une parole extrêmement concrète. Même si c'est Daney qui l'a inventée, Godard l'a traversée. Le post-documentaire, c'est une expression née dans ce contexte-là, celle de la mort du cinéma. C'est l'idée d'un cinéma mort-vivant, d'une vie nouvelle pour le cinéma. Mais pour voir quelles en sont les possibilités, il faut un testament et se poser avant toute chose une question : qu'est-ce qui est mort avec la mort du cinéma ?

Avec Santiago Fillol, un ami critique et réalisateur de Barcelone, nous discutons beaucoup de ça en ce moment. Il dit que cette mort n'est pas celle d'un regard

proche sur le monde, d'un regard attentionné qui prendrait soin du monde, mais plutôt la mort de l'envie du monde de nous retourner son regard. Le travail des cinéastes « dans l'époque de la mort du cinéma » ne serait pas de découvrir de nouveaux morceaux du monde pour les regarder de près mais de revivre l'expérience de sentir que le monde peut à nouveau nous retourner son regard, qu'il pourrait à nouveau lever ses yeux sur le cinéma... Comme il dit très joliment : c'est choisir l'objectif pour tourner et réussir la dernière séquence d'*Ordet* de Dreyer.

Bon, une fois cela dit, on sait bien que le cinéma n'est pas complètement mort. Il continue dans l'ombre du spectacle. Là où il peut reprendre des forces, être attentif, compter ses amis, expérimenter d'autres rapports de travail, d'autres rapports à la narration, à la production, à la diffusion, à la critique. Mais pour voir cela, pour puiser de nouvelles forces dans les ombres de l'époque, il faut traverser cette mort dont parlait Godard. L'époque génère la trahison partout, dans les petites choses comme dans les grandes, alors il faut reprendre les choses depuis le commencement. J'en ai marre de la lourdeur du cinéma, des fortunes que ça coûte, des armées de gens qu'il faut convaincre pour faire des films. Il y a dix ans, c'était 50 % du temps, aujourd'hui c'est 90 %. Il y a trente ans, c'était peut-être 15 %. C'est comme une fièvre, une *Tropical Malady*, il faut que chacun cherche des remèdes.

Le cinéma post-documentaire, j'aime bien, même si je ne sais pas trop quoi mettre dedans. Je me dis que Flaherty c'est déjà du post-documentaire au même titre que Apichatpong Weerasethakul, Béla Tarr, Pedro Costa, Wang Bing... Chacun à sa manière. Un cinéma inépuisable,

qui existe depuis la naissance du cinéma, parce que c'est un cinéma qui filme ce qui arrive devant la caméra. Un visage, une parole, des corps, de la lumière, tout comme une époque. C'est cette capacité que le cinéma a développée dans des périodes fastes à travers les frères Lumière, Murnau, Dreyer, Chaplin, Lang...

Aujourd'hui le cinéma s'intéresse moins à ce qui arrive – dans les deux sens, esthétiquement et historiquement. Dans le cinéma français, c'est particulièrement visible dans le fait que les jeunes se détournent du cinéma pour rechercher des choses plus légères, les installations, les films sur téléphones portables, la musique... Le cinéma français demande aujourd'hui trop de moyens, trop de reconnaissance médiatique, pour inspirer une jeunesse aux prises avec la précarité. Il paraît inatteignable, réservé à une sorte de caste qui donne l'impression de recycler ses produits. En fait, cette idée de post-documentaire, c'est une expression assez pratique pour travailler de manière plus concrète. Georges Didi-Huberman dit que ce qui le gêne dans cette expression, c'est toujours ce « post – quelque chose ». Moi j'aime bien « poste » parce que c'est un peu comme une sentinelle. Aller à son poste chaque jour. Poste avancé. Il y a un côté géographique, être là d'où l'on peut voir ce qui arrive. Lui, qui est philosophe et historien de l'art, parle davantage d'un cinéma « soucieux », qui prendrait soin du cinéma, de la fiction et du monde. C'est le domaine de l'art. Pour moi, c'est un outil. C'est travailler avec d'autres mots et construire d'autres rapports de travail. Il faut chercher les mots avec lesquels travailler, c'est aussi important que la question des personnes et des supports. Le post-documentaire ouvre aussi sur une autre économie qui propose une autre idée

qu'un cinéma français brillant dans la lumière du spectacle. Je préfère la lumière spectrale. Il ne faut pas hésiter à s'engager aussi sur des films qui ne sortiront plus en salle de manière classique et qui pourraient produire une révolution cinématographique, d'autres méthodes de production et de diffusion, un renouvellement des mentalités, des spectateurs. Je crois beaucoup à cela. C'est le contraire d'un grand rêve. Je préfère être réaliste et tenace. Investir son énergie et son temps pour tenter de renouveler le cinéma par les films du milieu, je n'y crois plus beaucoup. Ce sont des formes épuisées aujourd'hui, revendiquées par une génération qui reste trop attachée au cinéma français des années 80-90. Avec cette idée de cinéma post-documentaire, on peut développer un cinéma plus novateur, un cinéma qui existe déjà ailleurs, mais qu'il faut organiser plus amplement ici.

Élisabeth Perceval : Moi, tu sais, l'expression « post-documentaire »... Je préfère parler concrètement de comment on travaille. Il nous a toujours paru évident de lier notre cinéma à l'époque, de rendre compte dans les films du monde dans lequel on vit ; le cinéma accompagne le contemporain. Un cinéma qui participe de notre expérience et se pose à la fois des questions éthiques, politiques et esthétiques. Quand on démarre un projet, c'est toujours à partir d'éléments de départ réels : les expériences que nous avons vécues, avec les gens que l'on rencontre, les lieux, les situations. Des tas de choses qu'on a recueillies pendant des années, les livres en font partie, la musique. On ne fait pas un film pour informer sur telle et telle chose, ou même décrire ou faire comprendre, mais pour en partager la vision. De toute manière faire un film, c'est choisir de parler d'un monde

plutôt que d'un autre, alors évidemment on parle des choses qui nous sont proches, des choses qui ont à voir avec notre sensibilité, nos désirs, avec nos histoires. C'est toute une vie. Que le film s'écrive à partir d'un sujet original ou à partir d'un récit déjà existant, c'est la même chose. Tu prends Bresson par exemple. Avec son cinéma, on entre vraiment dans une expérience nouvelle du temps. En tout cas, j'ai souvent eu la sensation en regardant ses films de voir les choses pour la première fois, d'entrapercevoir pour la première fois ce que pouvait être le monde disparu... Pour *L'Argent*, écrit en 1980, Bresson s'est inspiré d'une nouvelle de Tolstoï, *Le Coupon* (1860). Son travail d'écriture n'a rien à voir avec ce qu'on appelle généralement une « adaptation ». Il a creusé, fouillé, mis en lumière là où Tolstoï avait lui-même creusé. Bresson a prolongé le geste de l'écrivain, avec les outils du cinéma ; les images, le mouvement, le son. Le film vient d'une histoire lointaine, tirée de la littérature romanesque, et reste complètement en prise avec son époque, sans perdre de vue l'aspect documentaire des choses, au contraire. Si Bresson avait situé son film dans le passé, cela aurait entraîné des décors reconstitués, des costumes... et tout simplement la négation de l'époque contemporaine. Dans tous ses films, il installe une relation particulière du réel et de la fiction et, chaque fois, il crée cet émerveillement de découvrir les choses ; par exemple, le visage du jeune paysan lorsqu'il entre dans la cellule d'*Un condamné à mort*, on n'en revient pas ; la vérité de sa présence, sa voix, ses gestes, à cet instant quelque chose du monde paysan surgit là devant nous. Bresson a une vraie croyance en la présence, qui fait que la personne est aussi un personnage, qu'ils ne sont pas

dissociables, une présence documentaire associée à la fiction. Cette croyance à la présence de l'acteur qu'on retrouve chez Eustache, Godard, Straub, je l'ai découverte avec l'expérience du théâtre. Celle du travail très concret sur un plateau, où il suffit qu'une personne soit là, debout ou assise, dans l'espace, et parle, nous raconte, et qu'il y en ait une autre qui l'écoute et croie en lui. Derrière le théâtre il y a la vie, la présence dans le cadre, de jardin à cour, qui ordonne et dessine l'espace. Avec le cinéma je sentais qu'il fallait absolument prendre les moyens d'aller là où on avait envie d'aller, de rencontrer les gens avec qui on a des choses à échanger, rencontrer des lieux. Tu sais que c'est là avec eux que tu veux faire tes films.

N.K. : Voilà le bel exemple d'une pensée « post-documentaire »... Qu'est-ce qui te dérange dans ces deux mots collés côte à côte ? Elle n'aime pas les mots (*rires*).

E.P. : Si, j'adore les mots, mais une expression aussi galvaudée que celle-là n'a d'intérêt que si tu nous racontes concrètement ton rapport à tout ça. Je suis un peu comme une collectionneuse : j'écris avec des tas de choses qui se passent autour de moi, on est tous traversé par les turbulences du monde contemporain, vous ne croyez pas ? Nous avons tous des perceptions différentes de la réalité, il s'agit en fait de porter attention au réel, sans trop se perdre. Sans laisser la réalité foutre le camp, écrasée par toute une lourdeur du cinéma qui étouffe le réel, l'absorbe... La réalité est une matière instable, elle nous échappe ; quelle que soit la façon dont nous tentons de l'agripper, on n'en saisit que des fragments et la fiction qui en découle ne correspond pas aux faits mais à une réalité plus profonde. Pour en revenir au rapport au temps,

à l'histoire des hommes et du monde : dans *La Question humaine*, par exemple, lorsque Simon lit la note technique de 1942, si nous allons fouiller dans le passé pour faire resurgir ce document à un moment donné, ce n'est pas le retour au passé qui nous intéresse, mais plutôt comment le passé travaille notre présent... Rester troublé par les images et les mots de ce passé n'est pas réservé au souvenir, mais engage nos subjectivités au présent. Notre mémoire travaille au présent. Le passé n'existe pas. On se penche sur le passé car nous venons du passé, et il est indispensable de le connaître pour se donner les moyens de sa lisibilité. On pense à Walter Benjamin quand il écrit : « la connaissance historique n'advient qu'à partir du "maintenant", c'est-à-dire d'un état de notre expérience présente... L'ange de l'histoire avance vers l'avenir en tenant les yeux fixés sur le passé. » Lisant le document de 1942 à haute voix, Simon entend la langue technique que des collègues ingénieurs, hier, utilisaient dans d'autres circonstances. Simon s'entend lui-même, reconnaît cette langue codée où tout le talent de l'horreur est de rester flou et en même temps terriblement rationnel. Il y a là l'irruption d'une chose inattendue qui est l'histoire elle-même et qui va faire dérailler le récit. Comme un phénomène de contamination, de révélation : un autre texte, un document sorti de l'ombre apparaît « sous » la fiction, « sous » le film, produisant un dérèglement des perceptions, mais aussi un dérèglement de la langue, distorsion entre le mot et la chose, entre les images et la réalité. Il ne s'agit pas de dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. « Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. » (Benjamin)



Nicolas Klotz par Michael Ackerman

LE POIDS D'UN HÉRITAGE

(HISTOIRE, ÉCONOMIE

ET FILMS DU MILIEU)

SdC : Dans plusieurs de vos films vous partez de matériaux quasi documentaires que ce soit pour *Paria* ou pour *La Blessure* ou dans *La Question humaine*, ça implique de moduler votre travail d'écriture, vous personnellement ?

E.P. : Je n'ai pas commencé le travail de *Paria* dans l'idée de me documenter sur la vie des clochards... Le cœur du travail est dans l'expérience de la rencontre, de ce qui se passe entre nous et qui va durer au-delà du film. Avec les personnes qui vivent dans la rue, on est en contact avec la souffrance, les cas extrêmes de la société, on est bien obligé d'avoir un peu d'humilité. On découvre des lieux, on rencontre des gens qui vivent dans une misère très dure, un désespoir immense. Ces hommes et ces femmes souffrent dans leur chair d'un abandon social qui remonte à l'enfance, à leurs parents, une blessure qui vient de loin... Face à toute cette brutalité et à l'indifférence des gens, ils montrent une résistance incroyable. Et une « force » terrible dirigée contre eux-mêmes. Mais je ne suis pas là pour décrire la vie d'un clochard, montrer comment il dort, mange, pour faire une étude sociologique ou dénoncer quoi que ce soit. On ne fait pas un film pour expliquer ou informer, on essaye de restituer quelque chose de l'expérience de ces

ÉDITORIAL

Des spectres hantent le monde du cinéma [(borges)] 01

DE LA PRATIQUE ET DE LA CONTRADICTION

Tomber et se rétablir.

À propos d'une danse dans *Paria* [Lorin Louis] 19

Subversion du visible (*La Blessure*) [Lorin Louis] 27

La Blessure/Marie-Antoinette [Sébastien Raulin] 32

Ce qu'ils sont... (*Zombies*) [Lorin Louis] 35

Traitement spécial de la langue

(À propos de *La Question humaine*) [Lorin Louis] 38

Conjurer le sort (*Low Life*) [Lorin Louis] 49

Trois monologues pour *Low Life* [Stéphane Pichelin] 65

JUSTE UNE CONVERSATION AVEC...

Élisabeth Perceval et Nicolas Klotz 75

ADMIRATION DE...

Humanité et cinéma en question [(borges)] 197

CINÉMA AUX MARGES

Entretien avec Syd Matters [Raphaël Clairefond] 227

VARIATION DU SUJET : PLAYTIME

Le Petit Pan de mur blanc

de Pedro Costa [Raphaël Clairefond] 243

POLITIQUES DU CINÉMA

Le monde-mouvement [Nicolas Klotz] 251

PASSION DU SEMBLANT ET MONTAGE DU RÉEL

Travail de force

(Autour de *Still Life* de Jia Zhang-ke) [Sébastien Raulin] 265

Contre la mort (Autour de *En avant jeunesse*

de Pedro Costa) [Adèle Mees-Baumann] 276

En avant jeunesse/Still Life,

à l'épreuve du temps [Raphaël Clairefond] 285

HANTOLOGIE

Le Testament d'Orphée

(*La Frontière de l'aube*) [Balthazar Claës] 295

22 € TTC

ISBN 978-2-919070-28-2