Commencer en cinéma

Entretien avec Laurent Roth

Dominique Cabrera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/entrelacs/6029>

DOI : [10.4000/entrelacs.6029](https://doi.org/10.4000/entrelacs.6029)

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Dominique Cabrera, « Commencer en cinéma », *Entrelacs* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 13 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/6029> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.6029>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2021.

Tous droits réservés

Commencer en cinéma

Entretien avec Laurent Roth

Dominique Cabrera

NOTE DE L'AUTEUR

Le début de cet entretien, intitulé « La vague et le langage », a été publié dans le livret du coffret DVD « Laurent Roth. Courts-métrages : L'intégrale » (2019, La Huit). La version ici proposée a été largement augmentée en vue de cette nouvelle publication et retitrée « Commencer en cinéma ». Pour autant, cet échange très conséquent entre Laurent Roth et Dominique Cabrera n'a pas été retranscrit dans son intégralité. Le travail est donc à poursuivre.

DOMINIQUE CABRERA : J'ai regardé tous tes films : je me suis dit que moi, comme spectatrice et lectrice, ce qui m'intéresserait finalement, ce n'est pas tellement pourquoi tu as fait ceci ou cela, mais plutôt comment ? Ce que je me disais, c'est qu'il fallait essayer de faire une sorte d'entretien sur la fabrique de tes films.

Laurent Roth : Je suis tout à fait d'accord.

D. C. : Avant de commencer à parler de cela, je trouve que ça serait bien de faire une sorte d'introduction où tu cherches à te souvenir, si tu le veux bien, de comment le cinéma, ça a commencé pour toi ? Quels sont les premiers films ou photos que tu as vus, ou faits ?

L. R. : Il y a deux films que j'ai vus à 16 ans, où tout à coup j'ai compris que le cinéma me faisait signe, mais en pensant que ce n'était pas du tout fait pour moi : j'avais mis ça dans un monde très lointain, qui était un monde presque un peu sublime, inatteignable... Il y a en réalité trois films : deux que j'ai vus en salle à leur sortie, et un que j'ai vu à la télévision à la même période. Tout d'abord *Providance* [1977] d'Alain Resnais, que j'ai dû voir à 16 ans. C'est étrange, je me suis totalement identifié avec un vieillard dans ce film, sans doute à cause du jeu du personnage principal avec le labyrinthe de la mémoire, chose qui est finalement restée dans mon travail ; ce film m'a beaucoup interloqué, et puis cette façon de faire des films pas du tout classique et pas du tout linéaire que je découvrais chez Resnais, car je n'avais pas du tout de culture cinématographique « cinéphilique ». Un peu plus tard je vois *Le Miroir* [1975]

de Tarkovski qui a été vraiment un choc dont j'ai mis du temps à me remettre. La maison, le natal, le sacré... Enfin un film vu à la télévision, beaucoup plus ancien, mais vu dans cette même époque de mes 16-17 ans qui est *Les Dames du bois de Boulogne* [1945] de Robert Bresson : voilà, ça ce sont les trois films disons de cinéphilie consciente, un acte d'amour du cinéma dont on se dit : c'est un langage et j'aime ce langage. Avant bien sûr il y a des films qui m'ont marqué, mais comme tout le monde.

D. C. : Pas comme tout le monde, justement. Par exemple, est ce que tu te souviens... avant ?

L. R. : En tant qu'enfant ? Les films de Buster Keaton m'ont particulièrement frappé et j'y ai repensé quand moi même j'ai commencé à incarner un personnage burlesque. Pourtant le cinéma de Keaton ne me paraissait pas du tout drôle, quand je le voyais enfant, il me paraissait de l'ordre de la tragédie : cet homme seul au monde luttant contre tous les éléments me semblait quelque chose de magnifique, métaphysique, philosophique, totalement poétique et prophétique, mais pas du tout comme du cinéma pour enfant : c'était du cinéma terrible.

D. C. : Tu allais le voir au cinéma ?

L. R. : Oui, au cinéma.

D. C. : Où était-ce ?

L. R. : Mes parents m'emmenaient souvent au cinéma, j'étais gâté car j'habitais l'ouest parisien, des ciné-clubs il y en avait partout, je me souviens du cinéma du Ranelagh qui montrait beaucoup de films en noir et blanc, il y avait également un cinéma au musée Guimet, pas très loin de la Cinémathèque.

D. C. : Mais pourquoi tes parents t'emmenaient-ils au cinéma ?

L. R. : Parce que c'étaient des gens cultivés, ils avaient à coeur que j'ai accès à cette culture, par exemple *Providence* et *Le Miroir* je les ai vus avec eux.

D. C. : Et faire des films ?

L. R. : C'est tard, beaucoup plus tard

D. C. : Ce n'est pas à ce moment-là ?

L. R. : Pas du tout.

D. C. : Tu ne fais pas de photographie ?

L. R. : Si, je fais du cinéma, en super 8, au même moment je fais mon premier documentaire, qui est un film sur le chantier du trou des Halles. Mais pour moi, consciemment, ce n'était pas du vrai cinéma. Mon ambition était de répéter l'exploit des Archives de la Planète d'Albert Kahn, parce que j'habite Boulogne à l'époque et je connais très bien le fonds Albert Kahn, j'y ai eu accès plusieurs fois et plus tôt que tout le monde car je connais un peu les conservateurs qui s'en occupaient. Ce n'était pas du tout officiel comme aujourd'hui.

D. C. : Tu as quel âge à ce moment-là ?

L. R. : J'ai 15 ans.

D. C. : Et comment connais-tu les conservateurs ?

L. R. : Ça devait être par la Société historique et artistique de Boulogne-Billancourt dont je faisais partie. Une conférence du docteur Bezançon, qui était centenaire et qui était notre président, m'avait enthousiasmé. C'est lui dans doute qui m'a facilité l'accès à ces films que je vois dans une cinémathèque qui n'est pas du tout celle

d'aujourd'hui, c'était un peu du provisoire, j'ai le souvenir que les gens qui y avaient accès étaient triés sur le volet, dans l'attente du prochain musée.

D. C. : Et là tu vois les films en projection ?

L. R. : Non, je les vois sur une table de montage. Quand je comprends que Kahn dès 1910 a l'idée d'envoyer des opérateurs aux quatre coins du monde pour faire les « Archives de la Planète » avec des films tournés en plan séquence et des photos couleur, je me dis, je vais refaire la même chose ! C'est lui qui disait : « La vie, il faut saisir la vie là où elle est, à l'étranger, dans la rue, partout ! » Alors, avec un camarade que je n'ai jamais revu et qui s'appelle Jérôme Baschet, devenu entre-temps un grand historien du Moyen Âge, nous avons l'idée de couvrir l'ensemble des chantiers parisiens, lui par la photo et moi par le cinéma, pour refaire les Archives de la Planète, mais en nous concentrant sur Paris. Nous décidons de commencer par le trou des Halles en décembre 1976.

D. C. : Et qu'est-ce que tu avais comme instrument ?

L. R. : Une camera super 8 toute simple. Une Chinon.

D. C. : Que t'avaient offerte tes parents ?

L. R. : Oui.

D. C. : Et donc vous filmez quoi ?

L. R. : Les photos de Jérôme, je ne m'en souviens pas, mais c'était du noir et blanc en 24x36. Moi, je fais des panoramiques très lents sur les chantiers parisiens, je filme à la fois le trou des Halles, le quartier des Halles en pleine transformation et puis la toute fin du chantier du Centre Pompidou. Mes archives ont depuis été déposées au Forum des images : ce sont des archives assez rares, au sens où j'ai pris mon temps pour les faire ; je fais des panoramiques très lents sur pied, plus personne ne faisait ça comme ça à cette époque-là. Je suis vraiment dans le mimétisme des panoramiques à 180° de la collection Kahn. En 1976, les télévisions commençaient à tourner en vidéo, des archives de ce type et en pellicule sur ces chantiers, il n'y en a pratiquement pas !

D. C. : Donc, tu avais l'idée de faire des archives ?

L. R. : Complètement, oui, c'est incroyable car j'ai commencé par faire des archives !

D. C. : Mais donc, c'est ce film-là qui est un peu ton premier film ?!

L. R. : Oui. On peut dire ça.

D. C. : Tu l'as monté ? Tu l'as montré ?

L. R. : Non, il est au Forum des images, déposé en 96 ou 97.

D. C. : Mais c'était un film ou des rushes ?

L. R. : Justement : mon amour du tourné-monté fait que c'est la même chose ! Ce sont des rushes, mais qui constituent un film. C'était le projet, l'idée de faire des documents élaborés, de faire des archives au sens effectivement de documenter en détail, sans ambition de mise en forme par le montage.

D. C. : D'accord : tu ne mets pas de titre, de générique, tu fais des plans.

L. R. : Oui.

D. C. : Et alors après ? Qu'est-ce qu'il se passe après ? Tu as 16 ans...

L. R. : Oui, j'ai 16 ans et puis j'oublie tout ça durant trois ou quatre ans, j'entre au Lycée Henri IV et je me consacre au concours de l'ENS : je ne jure que par le latin, la

philosophie, les lettres, les études classiques, les humanités donc... J'exclus le cinéma totalement de mon champ de projection personnelle et puis vient l'année 82. Notre professeur d'histoire, Monsieur Borne, nous dit de réviser quand même l'histoire du cinéma parce que ça peut tomber à l'oral du concours. Donc, par obligation scolaire, je lis des histoires du cinéma, de façon méthodique, studieuse... Au même moment, mon camarade Yves Charnet m'entraîne au cinéma. Lui vient de découvrir Godard et alors que je m'étais interdit d'aller voir des films parce que je voulais rester concentré sur le concours, je le suis. Je me sens un peu coupable de le faire. Je me souviens, c'était au Saint-André des Arts. C'était *Vivre sa vie* [1962] de Godard qui jouait ce jour-là. J'en suis ressorti bouleversé.

D. C. : Pourquoi t'en souviens-tu ?

L. R. : C'était vraiment le sentiment du cinéma comme un acte de meurtre, quelque chose de sacrificiel dans l'acte du cinéma que j'ai découvert avec ce film : je l'ai trouvé très cruel et très fort. La sensation de voir en direct la mort de cette femme, tout comme dans *À bout de souffle* [1960], on a cette sensation que la mort qui est donnée est quelque chose dont on est partenaire, dont on est l'acteur soi-même, enfin, on n'est plus dans la représentation : ce sont des films bouleversants de ce point de vue là ! Finalement, durant cette période, entre cette « révision » des histoires du cinéma et ce baptême du feu par Godard, il y a une imprégnation qui se passe à mon insu, et quand il y a eu l'élément déclencheur quelques semaines plus tard, je me dis que j'étais préparé par ces six mois d'imprégnation. Vient enfin le concours : je réussis l'écrit, passe l'oral et rate à une place l'intégration à l'ENS : c'est l'échec, extrêmement mortifiant.

D. C. : Tu as quel âge ?

L. R. : J'ai 21 ans. Vient maintenant un événement capital qui intervient quelques jours après. Au mois de mars, Ambroise, l'un de nos camarades, qui était déjà à Normale Sup, nous avait annoncé qu'il allait se retirer au monastère d'Hautecombe et devenir bénédictin : il rentre comme postulant et se destine à prononcer des vœux... À l'époque, j'étais dans une période d'intense quête spirituelle, sans trop savoir où aller, mais quand même évidemment travaillé par le christianisme et tout son halo de textes, de poètes. J'avais en outre quelques camarades en khâgne qui étaient pratiquants. Des pratiquants éclairés. L'un d'entre eux me dit : « écoute, ce n'est pas possible qu'Ambroise entre au monastère, c'est de la folie, il est brillantissime, il a une carrière toute faite, on va aller le voir, on va essayer de comprendre ce qu'il se passe et le sortir de là... » Je revois l'endroit où il me fait cette proposition, nous prenons un café tôt le matin au comptoir, dans la brasserie qui fait l'angle de la rue Gay-Lussac et du boulevard Saint-Michel, avant de partir pour Laplace où nous passions nos écrits. J'accepte, et nous programmons notre voyage, juste après les résultats du concours. Nous voici début juillet. Je pars donc en train, accompagné de ce camarade qui s'appelle Thierry Livoir, et qui par la suite est devenu mon parrain. Et c'est là où s'est produit cet événement incroyable. Depuis le matin, j'étais dans une espèce d'état second, je me souviens d'avoir quitté le domicile de mes parents presque malade, je ne pouvais rien garder, je suis arrivé le corps complètement vidé à la gare d'Aix-les-Bains. Nous prenons la vedette pour traverser le Lac du Bourget, car l'abbaye se trouve de l'autre côté du lac. En chemin, au milieu de la traversée, je regarde le sillage du bateau, je fixe mon attention sur la vague qui s'éloigne, oui, c'est là où j'ai vraiment eu l'intensité de cette vision regardant la vague s'éloigner vers la

rive. Je sens Dieu en moi, je sens une force, une présence, quelque chose qui me remplit complètement, que je nomme Dieu peut être après coup, mais sur le moment c'était clairement « ça » qui m'appelait, j'allais vers une abbaye et cet appel se concrétise, il devient une force matérielle en moi et je me dis tout de suite que j'ai le langage de ce qui m'arrive, ce sera l'image, je vois la vague s'éloigner vers le rivage, et moi où je suis dans cette image. Dans mon cas, ce qui est troublant, c'est que j'ai une scène primitive absolue, ce n'est peut être pas la première scène, mais c'est la scène consciente : il y a la vague et il y a le langage. Oui, j'ai une vocation et j'ai un langage pour traduire cette vocation qui sera l'image : je ne parlais pas encore du cinéma mais de l'image.

D. C. : Donc, si tu ne parlais pas de cinéma, c'est quoi : de la photographie ?

L. R. : C'était la représentation de la puissance de cette vague qui s'enroule et qui va mourir sur la berge : c'était déjà quand même le cinéma puisque, comme je te l'ai dit, j'étais dans cette imprégnation depuis six mois.

D. C. : Comment approches-tu du cinéma à ce moment-là ?

L. R. : Cela devient très compliqué : j'approche du cinéma en reculant, puisque j'entre dans un monastère. Je découvre la foi catholique, et j'hésite à entrer dans ce monastère.

D. C. : Tu entres dans ce monastère... en visite ?

L. R. : Oui, pour visiter mon ami.

D. C. : Et après, tu hésites à y entrer tout court ?

L. R. : J'hésite à y entrer, surtout quand je vois mon ami qui était évidemment transfiguré et complètement à sa place : donc, non seulement on ne l'a pas retiré de là, mais nous sommes tous tombés dans le puits, comme au jeu de l'oie ! Oui, car plusieurs amis du groupe sont devenus dominicain, jésuite, protestant, et moi j'ai demandé le baptême : une véritable épidémie !

D. C. : Et donc ?

L. R. : Donc, moi, je me débrouille avec tout ça... La chance est que le père hôtelier de cette abbaye est le frère du psychanalyste Jacques Lacan, Dom Marc-François Lacan : un homme extraordinaire. Il avait une finesse de perception des gens, des âmes, très particulière ; et très vite, lui me dit que j'ai une vocation : « si tu arrives à témoigner de ce que tu ressens, c'est magnifique, tu auras le langage de l'image pour le faire, il faut aller vers ça ». Ce divin vieillard m'a plus encouragé vers le cinéma que vers l'abbaye, ce qui n'était pas si mal, car après tout son rôle était de faire rentrer des vocations ! Donc, pendant six ans, de 1982 à 1988, année de mon baptême, je suis allé trois-quatre fois par an dans cette abbaye, tout en faisant mes débuts dans le cinéma.

D. C. : C'était quoi alors tes débuts ?

L. R. : La scène de la vague, le chemin de Damas, c'est le 6 juillet 82 : après cette date commence une période étrange où je flotte un peu entre deux mondes. Je suis encore inscrit en candidat libre pour le concours de l'ENS, et aussi inscrit à Paris 3 en licence de cinéma où je prépare le concours de l'IDHEC, que je présente en 1983 : j'échoue à nouveau près du but, au dernier tour du concours. Mais entretemps mon admissibilité au concours de l'ENS m'a permis d'obtenir une bourse de licence que je vais intégralement dépenser pour tourner mes deux premiers films : *Marie ou le retour*

[1984] et *Henri Alekan, des lumières et des hommes* [1986] ; les choses sérieuses commencent...

D. C. : Pourquoi dis-tu : « les choses sérieuses » ? Tes études aussi étaient très sérieuses...

L. R. : Je vais enfin pouvoir sortir d'une forme d'impuissance, « l'hôpital de la philosophie » comme dit Hölderlin. Je vais enfin confronter mon désir d'absolu aux images, et quand je dis les images, je veux dire cette dimension essentielle du cinéma : les autres, l'équipe, les acteurs, l'amour, le conflit, l'enthousiasme, la déception... Ces deux films m'ont fait grandir plus qu'aucun diplôme. Le cinéma, c'est l'école de la vie.

D. C. : Donc ce sont des films que tu décides de tourner, plutôt que d'écrire des livres...

L. R. : Oui. Je voulais me confronter au réel. À l'argent. À l'époque tu le sais très bien ce n'était pas si facile de tourner un court-métrage parce que l'on tournait en pellicule, tout coûtait, la location du matériel, le labo, il y avait quand même des frais importants.

D. C. : Tu finances les deux films ? Pas de producteur ?

L. R. : Oui, je finance les deux films grâce à la bourse universitaire que j'ai évoquée, mais l'argent a vite manqué ! Ce sont les participants de *Marie ou le retour* qui m'aideront généreusement à faire face aux frais de tirage des copies : mon ami Roger-Philippe Bertozzi¹ qui joue le rôle de Joseph, et Sophie et Emmanuel Maintigneux qui font l'image et le son des deux films. Au reste tout le monde avait accepté de travailler bénévolement sur ces deux projets. L'ironie du sort c'est que nous accouchons collectivement lors de nos discussions sur le tournage d'un projet de maison de production, Archibald Films, qui verra le jour un an plus tard. Un projet viable, puisque Archibald a produit une soixantaine de films jusqu'à la fin des années 1990.

D. C. : Ce premier film, *Marie*, moi, il m'a beaucoup intéressée : premier court métrage dont les énigmes se déploieront dans les films suivants. J'ai vu qu'il était organisé en quatre chapitres : Théâtre. Jour. Séjour. Retour. Donc je me disais qu'il y avait peut-être là quelque chose qui déjà pointait de tes obsessions centrales !

L. R. : Ah ! Je serais bien intéressé de les connaître ! [rires]

D. C. : J'ai envie de broder sur ces mots... « Théâtre » : dans ton travail tu pars du théâtre et tu reviens au théâtre à la fin, dans ce que j'ai vu de tes films. « Jour » : pour moi c'est la lumière du soleil, les autres, le documentaire... « Séjour » : ce sont les lieux. Les lieux sont des personnages dans tes films, ce sont des programmes, des scénarios...

L. R. : Oui en effet, les maisons sont très importantes, les maisons et les jardins...

D. C. : Oui, mais au delà de ça, c'est plus fondamental encore, c'est le séjour au sens de trouver une place sur terre. Dans *J'ai quitté l'Aquitaine* [2005] tu dis : « Où trouver une pierre pour y poser sa tête ?... Et enfin : « Retour ». Le retour est toujours là comme un horizon, Israël, l'Aquitaine, la maison de famille, terre promise à retrouver et finalement dans tout ce parcours que j'ai vu, retour au mot, à la matière théâtrale, retour même de la matière mot dans ton dernier film, sur cette bobine trouvée du *Pays fantôme* [2019].

L. R. : C'est drôle que tu dises ça : le retour à la matière théâtrale, à la matière mot. C'est tout ce dont je ne voulais plus quand je suis devenu cinéaste ! J'avais la perception d'être cinéaste contre l'écrivain que je ne voulais pas devenir et donc je choisisais le cinéma contre la littérature.

D. C. : Dans *Marie*, tu commences par un texte classique...

L. R. : Oui, mais je n'écris rien par moi-même, je me sers des vers de Racine pour mettre en scène un théâtre de l'absence, l'attente de Phèdre, et l'inceste qui se trame au dessous.

D. C. : Est ce que tu peux te souvenir, non pas commenter le film, mais te souvenir de ce que tu voulais quand tu fais ce film ? Tu avais écrit un scénario ?

L. R. : Oui, c'était même découpé.

D. C. : Et c'est ce qu'on voit ?

L. R. : Oui tout à fait, le tournage est fidèle au découpage, avec l'axe central de la vision qui passe par cette baie vitrée qui donne sur le jardin et qui revient plusieurs fois, comme une ouverture de chaque chapitre. C'était repéré, j'avais passé du temps dans cette maison.

D. C. : Tu te souviens de ce que tu désirais faire ?

L. R. : En gros... je me cache derrière la scène de la Sainte famille... il y a donc un fils, sa mère, et un père qui est putatif... [silence]

D. C. : Là c'est ce que tu dis maintenant, mais à l'époque ?

L. R. : Non, non, je vivais intensément ma foi et l'art ne pouvait traduire qu'une sorte d'éternité, en passant par des archétypes. C'est Joseph, Marie et l'Enfant, la triade de la Sainte famille, avec le statut très ambivalent de ce père, qui est d'abord filmé en noir et blanc et qui termine dans la couleur : le père fantasmé devient un père réel à la fin.

D. C. : Le retour du père ?

L. R. : Oui, le père revient et le fils en a les yeux brûlés... Le fils qui voit le père réel en a les yeux brûlés. Quand on connaît mon histoire, c'est assez phénoménal que j'ai raconté ça : l'inconscient est vraiment « structuré comme un langage » ! J'ajoute que pour moi, d'entrée de jeu, ce langage, c'est le cinéma.

D. C. : C'est mystérieux : l'enfant déclare la paix ; il joue à la guerre et il déclare la paix.

L. R. : « La guerre est finie », c'est ce qu'il reçoit comme nouvelle de son père, une lettre où est écrit simplement : « la guerre est finie »... Son père va pouvoir revenir, ça parle finalement très profondément de moi tout ça... À cette époque de ma vie, je croyais que ce qui me séparait de mon père, c'est qu'il n'était pas vraiment revenu de la guerre, où plutôt des camps où il avait été déporté. En tournant ce premier film, je tente de faire revenir mon père de la guerre. Mais ça, je ne peux pas dire que c'est ce que je voulais dire, je pense que c'est plutôt l'inconscient du film.

D. C. : Qu'est ce que tu croyais que tu disais ?

L. R. : Je croyais que je racontais une histoire intemporelle, une histoire de tout temps, j'avais très à cœur de raconter des histoires au dessus du temps, dans une forme de mythologie en fait, surtout ne pas me compromettre avec mon époque, c'est ça qui était très compliqué finalement : je fais tout pour éviter la fiction réaliste, psychologisante, avec des histoires d'amour qui arrivent vraiment, et c'est cette dimension de « théâtre dans le cinéma » qui me sert de repoussoir. Je commence par un film où, comme je te l'ai dit, j'essaye d'expérimenter une sorte d'éternité, et en même temps j'aimais le documentaire... c'est complètement paradoxal.

D. C. : Tu aurais donc pu tout aussi bien t'orienter vers le théâtre ?

L. R. : C'est vrai. Avant de tourner *Marie ou le retour*, j'avais écrit une pièce, fortement inspirée par Gombrowicz, *Europe, ou l'éducation d'un prince*. Christian Le Guillochet m'avait invité à passer le voir pour monter ce texte au Lucernaire, mais je n'ai pas donné suite. Comme tous les jeunes gens idéalistes, je suis à cette époque quelqu'un de très empêché. Et puis la mise en scène au théâtre ne m'intéresse pas. C'est beaucoup trop éphémère. Je travaille pour graver ce qui reste : l'image. Le texte.

D. C. : Tu dis : j'aimais le documentaire ?

L. R. : J'aimais le documentaire J'aimais l'archive en tout cas, le cinéma d'archive.

D. C. : Et après *Marie*, tu fais donc un documentaire : *Henri Alekan, des lumières et des hommes* ?

L. R. : En fait ce film s'est fait par hasard. Nous tournons *Marie ou le retour* très rapidement : je n'avais pas bien calculé mon plan de travail, je n'avais jamais fait de films, et donc ça se tourne beaucoup plus vite que prévu car je ne fais pas beaucoup de prises avec les comédiens, et au bout de quatre jours nous nous retrouvons tout bête : avec un stock de pellicule noir et blanc et le matériel loué pour la semaine. Que faire ? J'ai une très bonne équipe, Sophie Maintigneux et Isabelle Czajka à l'image, Emmanuel Maintigneux m'assiste et fait aussi le son, Edmée Millot est à la production. C'est alors que je leur parle lors du dîner de fin de tournage de mon contact avec Henri Alekan, que j'avais appelé avant de partir à Saint-Tropez et que je devais revoir lors de notre retour à Paris. Pourquoi ne pas transformer ce rendez-vous en entretien... filmé ?

D. C. : Pourquoi l'avais-tu appelé et pourquoi lui ?!

L. R. : Parce que c'est la seule personne que je connaissais dans le milieu du cinéma. Je me sentais très isolé, je n'avais pas fait d'école, la seule personne qui me reliait à l'histoire du cinéma et qui avait encore un rôle, c'était Alekan, le père d'un de mes camarades de la communale.

D. C. : C'était où ?

L. R. : À Boulogne. Alekan habitait la ville des studios.

D. C. : Tu téléphones donc à Henri Alekan ?

L. R. : Je lui téléphone. Je me souviens encore du numéro : Molitor 66 20.

D. C. : Tu ne lui avais jamais parlé ?

L. R. : Mais si, il me connaissait très bien, depuis la petite enfance ! Igor, son fils, mon copain, venait très souvent chez nous, et moi chez eux, rue de la Tourelle. Je me souviens de cette maison étroite avec son escalier un peu raide et tout en haut, le bureau du maître... C'était un bureau-bibliothèque, lambrissé de bois, avec au mur les photos de *La Belle et la Bête* [1946] et son fauteuil rouge de chef-opérateur avec son nom en grosses lettres. Il y avait je crois une galerie dans ce bureau qui le faisait ressembler à la dunette d'un navire. Ce lieu était interdit mais nous y jouions parfois enfants. C'était un lieu sombre, un lieu de mystère qui pour moi associait à la fois les rêveries de la cave et celles du grenier. Et qui avait une puissance hautement théâtrale. Je crois d'ailleurs qu'il ne faut jamais oublier que le premier métier d'Alekan était marionnettiste. Je me souviens qu'avec Igor, le fils d'Henri, nous faisions de sévères parties de cow-boys et d'indiens et que je m'étais une fois retranché dans ce bureau, acculé dans la galerie, pour y tirer mes dernières flèches.

Henri est survenu à ce moment-là et je me suis fait sévèrement grondé. Dans mon imaginaire d'enfant, le cinéma, c'était ce bureau où j'ai joué tant de fois.

D. C. : Mais là, tu n'es plus enfant, tu as vingt-trois ans et tu l'appelles...

L. R. : Oui, avant de tourner ce premier court-métrage, je l'avais appelé pour lui demander des conseils. Je n'avais pas beaucoup de moyens, mais je voulais créer du fantastique et savoir comment faire avec la lumière, il m'avait dit : « Mais Laurent je ne peux pas te répondre comme ça, cela prend beaucoup de temps... » et je lui cite une séquence que je n'ai finalement pas tournée, le retour du père de nuit à travers l'allée de lauriers roses de la villa... Devant mon acharnement, mais aussi je crois pour se débarrasser gentiment de moi : « en ce cas tu pourrais mettre les projecteurs par terre, ça serait très épatant, ça va vous faire un faisceau... » J'ai évidemment abandonné cette idée grandiloquente et j'ai opté pour le passage à la couleur pour le plan final du père et un simple raccord de regard avec le fils, solution plus subtile... et beaucoup plus économique !

D. C. : Et donc tu le rappelles après ton tournage ?

L. R. : Je le rappelle de Saint-Tropez, lui parle de l'équipe, de notre enthousiasme à le rencontrer, avec son et caméra, et lui propose de faire un entretien le surlendemain dans le jardin de ma maison à Boulogne, pas très loin de chez lui. Il a tout de suite accepté ; j'avais Dieu merci emporté avec moi des notes sur son travail et un long entretien qu'il avait donné en mai 1984 aux *Nouvelles littéraires* où j'étais pigiste. Tandis qu'Emmanuel mon assistant conduisait notre vieille Ford, j'ai rédigé sur mes genoux une liste de questions avec un parcours de la lumière à l'ombre, mais aussi de l'aube du cinéma jusqu'à son crépuscule, puisque je savais que j'aurai devant moi un homme qui avait commencé avec le cinéma muet, un de ces opérateurs ayant appris à tourner la manivelle de la caméra en se calant sur *Sambre et Meuse*... Ma génération est la dernière à avoir eu ce privilège ; j'en étais profondément ému.

D. C. : Si je comprends bien, ce film est complètement improvisé ?

L. R. : Oui. En dehors de mes questions qui étaient préparées, je n'avais aucune idée de comment on filme un entretien. Sophie a fait plusieurs valeurs de plan, un ou deux panoramiques, et quelques plans de coupe que je n'ai d'ailleurs pas utilisés. Ce film, ce sont les opératrices qui l'ont réalisé. Et Emmanuel qui s'est improvisé ingénieur du son. Quant à Henri Alekan, c'est à lui que revient l'idée de faire intervenir Sophie en cours de prise, lorsqu'elle vient mesurer la lumière avec son luxmètre, comme une sorte de happening au début du film. Au fond ce qui est très joyeux dans l'affaire c'est que ce film est une réalisation collective.

D. C. : Si je résume, tu te retrouves avec deux films tournés pour le prix d'un !

L. R. : Ce qui était compliqué, c'est que je rejoignais l'armée un mois plus tard pour faire mon service militaire. Les classes tout d'abord, puis le Service cinéma des armées (ECPA). Je n'ai pu faire développer les rushes que beaucoup plus tard, et monter les deux films qu'après mon service militaire, pendant lequel je réalise un film beaucoup plus important : *Les Yeux brûlés*².

D. C. : Ça a été une vraie école, l'armée ?

L. R. : Oui, j'y ai appris mon métier, j'ai été assistant réalisateur pour de bon, sur des films d'entreprises ou d'instruction. Je n'ai pas arrêté de travailler, c'était très intéressant, techniquement je ne savais rien et j'ai appris plein de choses. Quand il n'y avait pas de travail en tant qu'assistant, j'allais faire de la synchro au montage, ou

j'allais chercher des sons à l'auditorium. C'était un petit Hollywood ! On avait tous les métiers qui travaillaient les uns à côté des autres : il y avait un secteur d'animation extraordinaire, où je pouvais regarder mes camarades gouacher pendant des heures des feuilles de cello, sans parler des projectionnistes qui officiaient sous la férule de l'adjudant-chef Baron. Tout ce petit monde du cinéma analogique sur pellicule qui a complètement disparu, je l'ai vu, métier par métier. J'ai vu une époque où le cinéma était aussi une pensée de la main, de la longue patience de la main. Aujourd'hui le cinéma n'a plus de mains. Quelque part, il a perdu son corps. Et moi, je déteste les machines avec lesquelles aujourd'hui je travaille, alors que je les ai passionnément aimées lorsque j'ai commencé à faire des films.

D. C. : Pour revenir à *Henri Alekan, des lumières et des hommes*, comment fais-tu pour le terminer ?

L. R. : Pendant que je fais mon service militaire, toute l'équipe que j'ai citée crée Archibald Films, ce qui va me permettre d'avoir un numéro de visa et éventuellement un financement. Emmanuel Maintigneux m'aide à monter le film, en perruque, dans les bureaux d'Alain Bougrain-Dubourg à Antenne 2 où il travaille. Et je mets à contribution mes nouvelles connaissances du Cinéma des armées pour faire la postproduction du film. Henri Alekan nous ouvre ses archives, il était en train de boucler son livre *Des lumières et des ombres*. On a pu faire un peu de banc-titre sur ses photos de tournage, ses croquis... On ne se rend plus compte aujourd'hui à quel point chaque étape était compliquée : filmer un document, faire un fondu enchaîné, faire un générique, etc. Tout cela passait par des machines, des savoir-faire, des techniciens spécialisés. Alors qu'aujourd'hui tout se fait en clic d'ordinateur avec un même technicien qui fait toutes les opérations. Pour finir, je mets la main à la poche pour payer le mixage. Le film se termine fin 86 et *Marie ou le retour* suit plus ou moins le même chemin. Entre temps, j'ai fait mon premier film vraiment « produit » et ce dans une économie confortable : *Les Yeux brûlés*.

D. C. : Et finalement, si l'on prend les trois films, il y a toujours ce rapport à l'archive. En étais-tu conscient ?

L. R. : Oui, je pense. Le cinéma passe depuis toujours pour moi par un dialogue entre les vivants et les morts. Les vivants ont la couleur, les morts le noir et blanc. En tout cas, il y avait de l'archive reconstituée dans *Marie, ou le retour*, des photos de cuirassés de la guerre de 14 sur-cadrées avec du canson noir, que nous avions animées avec de la fumée de cigarette... c'est ça qui est intéressant, je refabriquais de l'archive au présent.

D. C. : Et dans *Les Yeux brûlés* ?

L. R. : La question de l'archive est centrale dans ce film, centrale mais encerclée, avec ce tournage contemporain autour des archives de guerre, ce tournage à Roissy qui a tellement surpris mes commanditaires... Je les questionne ces archives depuis le présent, dans le vivant du présent, c'est-à-dire une relation homme-femme, avec une jeune comédienne [Mireille Perrier] et des anciens reporters de guerre face à face... Cette obsession de rendre contemporain le passé est un peu transversale chez moi. On la retrouve dans le *Pays fantôme*, mon dernier film³.

D. C. : Mais quand tu choisis par hasard d'interviewer Henri Alekan, c'est intéressant car tu cherches aussi à rendre contemporain une pratique ancienne...

L. R. : Oui.

D. C. : Mais tu le fais par « hasard » ! Puisque c'est le père d'un copain...

L. R. : Oui complètement.

D. C. : Et pourtant quand on regarde le film, on a l'impression que c'est prémonitoire de ton parcours de cinéaste parce qu'Henri Alekan est le chef-op du studio, de l'imaginaire, de la représentation théâtrale à l'intérieur du cinéma, c'est très troublant...

L. R. : Troublant, oui, puisque j'en ai même rajouté en poussant le tirage de la copie noir et blanc au laboratoire et en faisant cet étalonnage très dense qui donne ce côté un peu charbonneux à la pellicule, comme avec l'orthochromatique : c'est comme si en 1984, je tournais en 1936...

D. C. : Pourquoi fais-tu ça ?

L. R. : J'avais la conscience qu'Alekan appartenait au passé. Et que les jeunes réalisateurs qui venaient le voir pour travailler avec lui, Wim Wenders, Amos Gitaï, cherchaient cela en lui : cette résurgence spectrale du cinéma d'avant. Ce *come-back* d'Alekan est finalement passionnant, parce qu'il accompagne un point de rupture décisif dans l'histoire du cinéma : celui du maniérisme des années quatre-vingt. Le cinéma retrouve dans la fabrication de l'image sa raison d'être et de raconter. Avec ce petit film, je m'inscris modestement dans ce moment avec un geste qu'on pourrait qualifier de postmoderne, notion qui m'est chère, car je suis au même moment l'élève de Jean-François Lyotard, qui l'a importée de l'architecture vers la philosophie. La fabrication du son, dans *Henri Alekan, des lumières et des hommes*, est elle aussi complètement irréaliste : sur un simple entretien, je crée un monde de sons qui pourrait tout aussi bien être un bord de mer, qu'une forêt ou le cœur d'une ville. Au fond si j'ai été réalisateur de ce film, c'est surtout à l'étape finale : à la postproduction.

D. C. : En plus, tu avais Henri Alekan, qui était vraiment présent, très charmant au fond...

L. R. : Oui, c'est déjà un vieillard... mais il est dans un acte de transmission... [*silence*]... et je me dis qu'il me revoit forcément enfant quand je suis en face de lui. Maintenant, il est devenu une sorte d'ombre tutélaire pour moi.

[...]

NOTES

1. Voir dans ce volume la contribution de Roger-Philippe Bertozzi : « Laurent Roth, poète de l'immanence de la transcendance ».

2. Nous renvoyons au très volumineux entretien sur *Les Yeux brûlés* conduit par Michèle Levieux intitulé « Une jeune fille et la mort », paru en exclusivité dans *l'Humanité* le 5 avril 2019. Disponible ici : <https://www.humanite.fr/une-jeune-fille-et-la-mort-670464>

3. [NDL] *Le Pays fantôme* est le dernier film de Laurent Roth en 2019 au moment où cet entretien est réalisé. Depuis il a réalisé une trilogie consacrée à Amos Gitaï (2020) et un film de remontage, *La Nympe Scylla* (2021), dans lesquels l'archive a également une place de choix. Voir la filmographie du cinéaste dans ce volume.

RÉSUMÉS

Une cinéaste, Dominique Cabrera, interroge un cinéaste, Laurent Roth, cherchant à comprendre comment ce dernier est entré en cinéma. Ces deux-là se connaissent bien et ont travaillé ensemble à plusieurs reprises. La parole recueillie sous la forme d'une conversation amicale éclaire non seulement le commencement d'une vocation mais elle témoigne aussi d'une complicité sensible.

A filmmaker, Dominique Cabrera, interviews a filmmaker, Laurent Roth, trying to understand how the latter entered the world of cinema. These two know each other well and have even worked together on several occasions. The words collected in the form of a friendly conversation not only shed light on the beginning of a vocation but also testify to a sensitive complicity.

INDEX

Index géographique : Villiers-le-Bâcle, le 27 juillet 2019.

AUTEUR

DOMINIQUE CABRERA

Depuis son premier court métrage documentaire, *J'ai droit à la parole* (1981), tourné dans une cité de Colombes à sa sortie de l'IDHEC, la cinéaste d'origine pied-noir a signé une trentaine de films couvrant une large palette de sujets, de formes et de tons. Du court au long, du documentaire à la fiction, du cinéma à la télévision, l'amplitude stylistique de sa filmographie témoigne d'une inspiration sans cesse renouvelée et d'un goût certain pour l'exploratoire. Dominique Cabrera s'aventure sur des territoires d'écriture fort divers avec une faculté rare d'adaptation, traitant de sujets aussi graves que légers où l'intime et le politique sont les maîtres-mots. Comédie dramatique, journal filmé, enquête documentaire, polar ou conte onirique : de la micro-histoire à la mise en récit de faits historiques et sociaux (la guerre d'Algérie, le mouvement des « Gilets jaunes », #NousToutes), son œuvre humaniste est traversée par une dialectique sensible qui relie le Je au Nous.