Dans la fabrique de *L'Emmuré de Paris*.

Genèse d'une fantaisie documentaire

Laurent Roth, Jacques Gerstenkorn et Julie Savelli

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/entrelacs/6187>

DOI : [10.4000/entrelacs.6187](https://doi.org/10.4000/entrelacs.6187)

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Laurent Roth, Jacques Gerstenkorn et Julie Savelli, « Dans la fabrique de *L'Emmuré de Paris*. », *Entrelacs* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 13 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/6187> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.6187>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2021.

Tous droits réservés

Dans la fabrique de *L'Emmuré de Paris.*

Genèse d'une fantaisie documentaire

Laurent Roth, Jacques Gerstenkorn et Julie Savelli

NOTE DE L'AUTEUR

Propos de Laurent Roth recueillis par Jacques Gerstenkorn et Julie Savelli le 18 septembre 2020¹.

Image

101E53C40000F8380001562B43FB751E4FD82731.emf

Journal de travail annoté par le cinéaste (page 9).

- 1 Synopsis de *L'Emmuré de Paris* (2021, 75', La Huit/Magnolias Film)
- 2 À la suite des attentats qui ont frappé Paris, un psychiatre s'installe dans le quartier de la Villette pour observer un groupe d'habitants microscopiques qui se réunit chaque soir à heure fixe. Il prélève l'un d'eux pour tenter une expérience : redonner au Parisien sa vraie grandeur. Confiné entre quatre rues du 19e arrondissement afin d'y recenser méthodiquement les arcs, arceaux et arcades du quartier, notre cobaye, docile dans un premier temps, échappe bientôt à la vigilance de son médecin... Sur le lieu de leurs exploits, il réussit à établir un corridor temporel avec les grands hommes qui sont passés par l'Est parisien. Mais ce voyage dans le temps provoque un cataclysme... Le médecin-chef décide de mettre fin à l'expérience. C'était sans compter sur la résilience de son patient, qui fera tout pour retrouver le chemin, sinon de la grandeur, du moins de la joie.
- 3 **Laurent Roth** — De décembre 2008 à avril 2010, j'étais résident au Centquatre-Paris pour l'écriture du film de Fleur Albert qui s'appelait *Stalingrad Lovers*, un scénario de long métrage de fiction documentaire comme je les affectionne. Nous avons obtenu une résidence d'écriture dans ce quartier où les toxicomanes, très nombreux, étaient les acteurs documentaires de notre film. En 2009, le Centquatre souhaitait qu'on s'insère dans une politique sociale de pratique de l'art contemporain. C'était un projet très ambitieux.

« Être dans un rapport à l'espace »

- 4 En juillet 2009, Guillaume Vieira, photographe assistant du directeur chargé de faire le portrait des artistes résidents, me propose de façon tout à fait officielle de faire mon

portrait. Je lui dis : « Tu sais, mon portrait, cela ne m'intéresse pas beaucoup, ce qui m'intéresserait éventuellement, c'est d'être dans un rapport à l'espace. J'aime beaucoup cet espace du Centquatre avec ses grandes travées, ses grandes arcades... Je trouve qu'on pourrait faire quelque chose au milieu de cet espace. Si cela t'amuse, on pourrait aussi convier Kendra ». Kendra Walker, canadienne, venait d'arriver en France, notre amitié s'était nouée autour de la découverte de Paris que je lui faisais visiter. Kendra avait fait des études d'urbanisme, elle est aussi performeuse à l'occasion : j'ai pensé que cela serait une bonne idée qu'elle m'accompagne dans des promenades à la fois urbanistiques et flâneuses pour en faire... quelque chose.

- 5 Nous voici donc dans la rue. Ce premier *shooting* de juillet 2009 a été extrêmement fécond : nous sortons du Cenquatre, nous remontons la rue d'Aubervilliers, nous empruntons une partie de la rue de Crimée, puis le passage de Flandre, enfin arrivons devant les tours de Van Treeck... Ce premier *shooting* photo, nous le regardons ensemble, et j'imagine une espèce de fable avec un ange de la mémoire incarné par Kendra. Elle s'était habillée en blanc pour cette sortie et moi, qui suis une sorte de flâneur amnésique, je demande à l'ange de la mémoire de me rendre la mémoire des lieux. Cet ange est aussi évoqué comme *pornstar*, un corps qui aurait la mémoire de tous les corps du quartier. L'ange et la prostituée... C'est quelque chose d'assez allégorique en fait, qui s'est traduit par une performance dans le cadre d'une Nuit blanche, en octobre 2009 au Centquatre. La première forme du projet est donc un diaporama commenté en *live* par Kendra et moi-même à partir des premières rues que nous avons arpentées. C'est un peu éloigné de ce qu'est devenu le projet, mais c'était assez drôle, le public avait beaucoup ri. C'était plus naïf et plus enfantin que ce qu'est devenu le film, sa tonalité est plus grave à présent.

« Je pratique l'opportunisme topographique »

Image

101EC5F40000F91C0001597161A6F466DFF5FB9E.emf

Le quadrilatère sacré de l'expérience : rue d'Aubervilliers, rue de Crimée, avenue de Flandre, boulevard de la Chapelle. Droits : Atlas administratif de la Ville de Paris, 1932 — Collection Laurent Roth.

- 6 En octobre 2009, nous faisons donc un second *shooting*, très important, où je porte un caban bleu. J'ai soit une veste d'été qui est beige, soit un caban bleu. Le caban bleu correspond au moment où je décide d'incarner consciemment des personnages. Ce deuxième *shooting*, je l'appelle la *master shooting*, c'est celui qui a donné le plus d'images au film. Très vite, j'ai la narration totale, celle qui est plus ou moins respectée aujourd'hui, sauf la fin peut-être. Je sais que je vais faire le parcours d'un périmètre compris entre ces quatre rues qui sont : rue d'Aubervilliers, rue de Crimée, avenue de Flandre, boulevard de la Chapelle. Pour la première fois en octobre 2009, nous arpentons tout le territoire. J'ai aussi commencé des recherches sur ce que j'appellerais « les arcs de l'Histoire », à savoir les grands hommes qui sont passés par là. Il y a Blanqui, pour le « coup » de la Villette du 14 août 1870 ; Jacob Rodrigues Pereire qui est le fondateur du premier cimetière juif de Paris ; et le maréchal Marmont, qui est l'antihéros de la bataille de Paris de 1814. Il manque Louis XVI, car je n'avais pas encore repéré qu'il s'était arrêté pour boire une pinte de vin à son retour de Varennes dans l'auberge qui était à l'emplacement de l'actuel « Roi du café ». Et Ledoux n'est pas tout à fait là non plus parce qu'il est lié à la Rotonde dont je n'ai pas encore fait la machine à arrêter le temps. Dès 2009, je suis ainsi très proche de l'arc narratif du film final — on parle d'arc narratif, c'est une coïncidence, mais il est là pratiquement dès le départ.
- 7 Ce qui manque, c'est la séquence centrale tellement déroutante, ce rêve orgiaque et phallique, cette espèce de nuit priapique², et puis aussi la fin du film avec la dissolution du patient dans la foule et l'identification finale à l'enfant. Ce qui va être l'objet de mon

travail entre 2009 et 2016, année des derniers *shootings*, c'est de compléter certains aspects des lieux, d'y retourner à d'autres saisons, de bouturer certains éléments de récit, d'élargir le film à un grand finale où l'arc devient parisien, puisque toute la partie « Canopée des Halles », Panthéon, je l'imagine à partir de 2012.

- 8 Je n'ai pas du tout fixé ce périmètre de tournage par une carte, je l'ai fixé par mes pieds, c'est-à-dire que c'est vraiment le périmètre que nous pouvions parcourir une demi-journée sans être fatigué, et qui était commode pour nous puisque le Centquatre est au milieu. C'était vraiment une question de proximité et de commodité. Je fais souvent des films autour de moi : je suis en résidence au Centquatre, alors j'y fais un film. Je pratique l'opportunisme topographique... Malgré tout, ces quatre rues délimitaient déjà un pâté de maison assez considérable. Je me suis dit aussi que c'était un laboratoire architectural. C'est vraiment l'endroit du 19e arrondissement où l'existant a très peu de valeur ; on est un peu comme au Brésil, il y a un côté ville-champignon dans ce quartier avec ce thème très intéressant de l'arasement du passé, destruction qui est l'une de mes obsessions dans le film.

« Mes actrices n'en sont pas vraiment »

Le médecin chef (Kendra Walker).

- 9 Kendra a une plastique qui est un peu celle d'une créature de BD, elle a une capacité d'expression dans l'instant « T » que je trouve formidable et qui n'est pas donnée à tout le monde... Une comédienne aurait pu être beaucoup moins intéressante. Elle a vraiment quelque chose d'enfantin au sens noble du terme et l'objectif le saisit. Peut-être aussi que l'appareil photo capte tout simplement son regard d'étrangère en train de se poser sur la ville de Paris ? Je ne lui ai en tout cas que très rarement donné des consignes. Elle trouve sa place dans l'espace par rapport à moi, elle aime jouer, tout

cela est un jeu. Comme c'est quelqu'un de très gai, de très spontané et qui a une forme de joie très immédiate, je lui ai parfois demandé de faire la méchante. Elle a vraiment composé un personnage au début du film. Cela a d'ailleurs été une difficulté dans notre relation. Le fait que Kendra devienne comédienne, assumant un rôle partant d'une projection de fantasmes divers de ma part, s'est fait progressivement, jusqu'au moment où Kendra a clairement demandé un contrat de comédienne pour que je cesse de la solliciter en tant qu'« elle même ». Elle avait tout-à-fait raison. Venant du documentaire, mais aspirant à exprimer mes fictions secrètes, je ne pouvais indéfiniment utiliser les gens tels qu'ils sont dans la vie pour les faire entrer dans ma fable intérieure. Aussi, ma décision de la costumer en médecin-chef avec le stéthoscope et la blouse est venue très tard. Le dernier *shooting* remonte à novembre 2015, nous avons été accueillis dans une pharmacie dans le Marais et nous avons pu tourner ces séquences dites médicales du début, avec Kendra en blouse blanche.

- 10 Kendra est aussi universitaire. Elle a fait tout un travail de documentation sur le quartier et sera d'ailleurs créditée au générique comme co-auteure du scénario. Elle s'est rebellée une fois contre moi avec Guillaume, c'est-à-dire qu'ils ont pris l'initiative d'une séquence sans me le dire, et en me donnant la consigne de l'intégrer dans le film : c'est la très belle séquence de la librairie anglaise où Kendra revient à sa langue maternelle, alors que son personnage est doublé tout au long du film par une autre voix que la sienne, celle de la comédienne Johanna Korthals-Altes. Je n'arrive pas à justifier dans le film la raison pour laquelle elle se met à parler en anglais, mais il me semble que cela passe. C'est un moment où son personnage est complètement démunie : il revient à sa langue maternelle. Je vous annonce à ce sujet une grande nouvelle : Kendra vient d'obtenir la nationalité française et je me dis que ce projet l'a peut-être aidée. En tout cas c'était une très belle continuité entre nous. Ainsi j'aurais fait trois films qui sont des transformations d'une relation personnelle : il y avait *Marie ou le retour* [1984], mon premier court métrage, *Modèle depuis toujours* [1988] et maintenant ce film. C'est assez amusant de voir que mes actrices n'en sont pas vraiment, finalement.
- 11 Kendra a donc été actrice du film plus ou moins consciemment, c'est-à-dire qu'elle arpentait le périmètre avec moi et Guillaume, lui, nous volait des moments. Il est rare que j'aie demandé à Guillaume de faire des photos. Je lui ai donné parfois quelques consignes sur les lieux que nous allions visiter. Très souvent, les photos spontanées de Guillaume se sont retrouvées dans le film. Il était tout à fait libre de cadrer, de choisir ses angles, on a essayé beaucoup de choses, les *shootings* sont très abondants. Il y en a eu, je crois, plus de 27, ce qui représente au fond 27 jours de tournage.

« Je compose un personnage burlesque... »

L'Emmuré Laurent Roth dans sa veste beige.

- 12 Quant à moi, je m'auto-dirige et je sais fermement ce que je veux. Néanmoins, Guillaume saisit parfois des moments d'étonnement ou bien il me vole des choses. Par exemple, à un moment du film, dans la séquence des hôtels de passe, passage de Flandre, Kendra et moi nous nous retournons, surpris, sans doute parce qu'une voiture était passée en faisant beaucoup de bruit. Ce moment de surprise, Guillaume l'a saisi en trois moments distincts : et j'en profite dans le montage, pour attribuer notre surprise et notre retournement à la musique militaire très forte qu'on entend sur la bande son. Je dis que « devant ces hôtels passaient les soldats » — il y a là tout le thème de la prostitution et des militaires qui arrive. Voilà un exemple de moment volé et qui est récupéré par la narration.
- 13 Je compose un personnage burlesque, mais d'un burlesque très « rentré ». J'ai assez vite conscience de reprendre le protocole de *J'ai quitté l'Aquitaine*. L'engagement du film a longtemps été problématique, d'autant que je surimprimais un fantasme sexuel d'arc sur le corps de Kendra qui était un peu compliqué à décoder... Un fantasme sexuel sur le « corps du médecin-chef ». C'est là ce qui est complètement nouveau par rapport à *J'ai quitté l'Aquitaine*. J'ai un peu des regrets, parce que je me dis qu'il aurait été intéressant d'amener ce thème de l'obsession sexuelle plus tôt, mais en fait il est déjà là avec le plan du stéthoscope et des préservatifs : disons qu'il est plus cérébral, plus latent dans le montage retenu finalement.

« Ce mur murant Paris rend Paris murmurant »

- 14 En termes de production, ce film est donc parti comme une balle sort du canon d'un fusil : comme un petit *happening* sauvage, qui s'est décliné en plusieurs projections-performances au Centquatre. Et puis, à un moment donné, je reçois l'aide du CNC, j'obtiens la bourse de Brouillon d'un rêve et je prends conscience que c'est en train de devenir l'un de mes films, et même un long métrage, mon premier long métrage ! Le titre originel, *Arcs, arceaux, arcades*, situait par trop le film dans un champ expérimental. J'avais plus d'ambition pour ce film. C'est pourquoi j'ai choisi un titre plus épique, plus général, qui fait appel à l'espace de Paris, à son destin, et plus seulement à celui de la Villette, avec l'idée d'une sortie commerciale pour un public plus large que celui d'une résidence d'artistes. La question de l'emmurement vint assez vite, avec la référence à Ledoux qui avait construit cinquante-quatre pavillons d'octroi aux barrières de Paris. Il n'en reste plus que trois ou quatre dont celui de la place Stalingrad. Un anonyme avait écrit sur ce mur d'octroi qui encerclait Paris : « Ce mur murant Paris rend Paris murmurant. » Et j'ai mis cette phrase en épigraphe du film.
- 15 L'emmurement est devenue la métaphore d'un destin politique. Je suis un vrai parisien, et je vois cette ville évoluer : elle s'emmure dans une forme d'exception qui est celle de l'argent, mais aussi d'une forme de malheur puisque le terrorisme a frappé Paris en plein cœur. Quant à l'exception écologique vertueuse, elle est finalement assez contre-productive par rapport à la banlieue. Paris ne se rend pas compte à quel point elle donne un exemple d'un embourgeoisement bien-pensant qui est très pénible. Moi je vis en grande banlieue, je ne suis pas du tout dans une banlieue dure, mais je perçois vraiment à quel point cette ville est en train de se couper du reste de son environnement social et politique. Et puis c'est l'emmurement aussi au sens beaucoup plus philosophique : au sens où notre période historique se coupe de fondamentaux pour penser. Une manière de monter une marche vers un récit d'Apocalypse puisqu'au fond, le film est travaillé par ça, ou du moins par une tension dystopique. Et L'Emmuré, c'est d'abord moi, mon personnage, emmuré psychiquement. Cette plaie de Paris, je la prends sur moi en quelque sorte. Mon personnage en est le symptôme.
- 16 C'est comme cela que je me retrouve par exemple avec des Maliens dans ce petit immeuble du passage de Crimée, devenu, comme je le pressentais, un très joli petit immeuble complètement refait et bobo. J'inscris juste mon corps au milieu d'eux sans chercher à faire plus ; je n'esquisse pas non plus une fraternité qui n'est pas forcément possible. Mêler mon corps à d'autres corps était déjà un acte suffisant. Mon corps filmé rend les autres visibles.

« C'est nous qui dansons et qui prenons le pouvoir sur l'espace »

Flash mob : les pas de danse de l'Emmuré (Laurent Roth).

- 17 Pour ce qui est de mon corps dans l'espace, c'est la flânerie, je n'ai pas d'autre consigne que de m'arrêter beaucoup, de prendre mon temps, c'est plus une forme d'éveil qu'un travail, en fait je suis naturellement comme ça.
- 18 Là où il y a eu un vrai travail chorégraphique, c'est pour le prologue, avec l'inauguration de la Rotonde rénovée, en septembre 2011. On voit bien que tous les corps qui dansent ensemble, ce sont les bobos blancs qui débarquent, sur cette place à certaines heures majoritairement occupée par les usagers du crack... Ce bal avait beau être populaire parce que tout le monde pouvait s'y inscrire, c'est nous qui dansons et qui prenons le pouvoir sur l'espace, c'est d'une très grande violence... Il se trouve qu'après avoir quitté le Centquatre, j'ai habité une petite chambre de bonne dans le quartier. Et je reste là, sur mon lieu de travail, « sur zone » comme disent les militaires, pratiquement jusqu'en mai 2014. J'ai une très grande capacité à réagir aux événements environnants et je découvre l'annonce d'une *flash mob* sous la direction d'un chorégraphe, Serge Ricci, avec trois répétitions au théâtre de la Villette pour les bénévoles qui s'inscrivent. Évidemment je m'engouffre, j'avais bien l'intention de m'infiltrer dans ce corps de ballet, j'étais très obéissant et très sage, j'ai fait les cinq répétitions, j'apprends à danser les pas, à danser sur une musique qui était un mélange de David Bowie, de valse de Strauss et autres remix de madisons... La chorégraphie est sur YouTube, vous pouvez la voir avec les vraies musiques³. C'est très pop : ludique et dynamique. Cela n'a évidemment rien à voir avec ce que j'en ai fait, qui est beaucoup plus grave et apocalyptique. La grande chance que nous avons eue, a été d'obtenir l'autorisation de photographier depuis l'étage de la Rotonde et aussi de donner trois

fois le ballet, ce qui fait que j'ai pu tripler la prise. Finalement, je n'ai utilisé que les photos plongeantes, prises de l'étage. J'ai donc dansé, on voit que je ne me débrouille pas trop mal, parfois je danse à contretemps, je savais quel moment utiliser à la fois pour être au cœur du ballet et pouvoir l'arrêter, alors que tout le monde bouge autour de moi. Disons que j'ai fait preuve d'« opportunisme événementiel » pour ce ballet, et également pour les cérémonies des morts de la rue auxquelles j'ai participé à deux reprises, en 2010 et en 2013 : j'ai d'ailleurs mélangé les deux moments dans le montage... mais on n'y voit goutte : je suis toujours raccord grâce à ma veste beige !

« Raconter un film en photo »

- 19 Il a tout de suite été acquis que ce serait un photofilm. J'avais évidemment en tête cet imaginaire de *La Jetée* [1961] et aussi sa grammaire, c'est-à-dire que je savais que c'était possible de raconter un film en photo.
- 20 Il faut dire qu'on est en 15K, soit 15 millions de pixels, car le film a été photographié avec un Pentax, un appareil HD qui a généré ces images extraordinaires. C'est un format qui n'existe pas en cinéma. C'est cela qui explique aussi la très grande complexité du film car les machines doivent gérer un poids d'image considérable qui demande des *process* informatiques très lourds. Je pouvais recadrer presque indéfiniment les photos, ce que Chris Marker ne pouvait pas faire au moment de *La Jetée*. Je l'ai fait abondamment dans le film, c'est-à-dire que je vais chercher des détails, je recadre, je crée même parfois une sensation de raccord, de champ contrechamp en réutilisant les photos et en créant un rapport d'axe qui est uniquement obtenu par le *cropage*⁴, c'est-à-dire le recadrage dans une même image. J'ai découvert cela au fur et à mesure et cette possibilité de recadrer m'a énormément inspiré, en me donnant la possibilité de chercher le petit objet qui fait lien, parfois de manière inconsciente. Par exemple à un moment donné, dans une séquence où le sens dérive vers une idée générale, il y a un gant rouge qui est oublié, ou bien il y a des choses qu'on trouve par terre. Les pigeons aussi sont très souvent mis en scène, alors qu'ils sont parfois tout petits dans l'image d'origine. Cela a été l'un des grands bonheurs de montage du film. L'objet perdu, trouvé, le rebut, à l'intérieur de nos images.
- 21 Il y a eu un essai de filmage de documents pour raconter certains épisodes historiques comme la bataille de Paris ou le coup de la Villette de Blanqui, où l'on entrait dans des gravures, mais cela n'a rien donné. L'image-mouvement s'est invitée au final de façon seulement subliminale, sur de très brèves citations (moins d'une seconde) comme le défilé de la Wehrmacht sous l'Arc de triomphe au moment du vol de préservatifs, ou une ouverture de volets au moment où, convié par le médecin-chef, je me réfugie dans la chambre pour une expérience orgiaque : les volets sont fermés et l'on voit les lamelles du volet s'ouvrir. Vous avez deviné qu'il s'agit d'un extrait de *L'Homme à la caméra* [Dziga Vertov, 1929]. Ce sont des moments d'apnée, situés à des moments pivots du récit.

« Il y a une interaction permanente, c'est un montage infini. »

- 22 Faire un photofilm de ce type est d'une difficulté narrative et technique extrême. Ce qui est le plus compliqué, c'est de ne pas avoir la durée des plans : ce sont des photos mortes qui sont fixes. Tout ce qui va leur donner présence et cohérence dans le récit filmique est apporté par le son, à savoir ma voix, le ton de ma voix qui est changeant, la rapidité que j'ai à dire les mots, l'enthousiasme que j'ai à le faire, la fatigue que j'ai éventuellement quand j'enregistre. L'enregistrement du texte est capital pour avancer, le micro est là en permanence. La durée d'un plan, c'est au 24^e ou au 25^e de seconde. En plus de la parole, la sensation de la durée est liée à la musique et au design sonore qui bien évidemment n'est pas là quand je monte. Cela veut dire qu'à chaque étape du travail, la durée des plans s'est trouvée remise en cause. Il y a une interaction permanente, c'est un montage infini.
- 23 Ce qui m'a donné le plus de mal, c'est le début et la fin du film sur lesquels j'ai travaillé et retravaillé. Ce fut une remise en cause permanente. La fin par exemple a mis du temps à se trouver. C'est la musique qui nous a permis de tout débloquent d'un seul coup. Le début quant à lui a été laborieux. Initialement la chorégraphie place Stalingrad devait venir à la fin et j'étais très arrêté sur cette idée. Le jour où j'ai trouvé que c'était le début du film, j'étais sauvé !
- 24 Il y a eu quelques petites saynètes que je n'ai pas montées, notamment un jeu avec une poubelle de la Ville de Paris dans laquelle je rentre et de laquelle je sors... J'ai abandonné également les filmages des gravures qui devaient donner lieu à des animations. Mais globalement quand je regarde les fichiers numérotés de 0 à 27, j'ai vraiment utilisé beaucoup de choses ; il y a peu de déchets dans ce film qui par ailleurs parle beaucoup du déchet... parce que j'ai fait les *shootings* en pensant toujours à la narration. À l'inverse, j'ai plutôt surexploité la matière des deux premiers *shootings* de juillet 2009 et d'octobre 2009 qui représentent 60 à 70% du film entier. On avait en fait trouvé le film presque tout de suite.
- 25 Le commentaire est écrit après le *shooting*, et il est capital pour pouvoir monter. C'est lui qui donne sa place à chaque image. Donc il est écrit très vite. J'ai eu une difficulté extrême sur la séquence de l'arrestation du roi à Varenne et son retour à Paris : je me suis rendu compte que je n'avais pas le point de vue en racontant. Je crois avoir trouvé la solution en m'identifiant à l'« enfant de France » dans le carrosse, mais c'est loin d'être gagné. Il y a eu parfois un travail à la table sans image. L'écriture du commentaire a été soutenue et difficile. J'ai un journal de travail qui est une prise de notes permanentes avec des idées de commentaire. Je travaille beaucoup par l'écrit. Je précise que je ne monte pas mes films et que je n'ai pas fait exception pour celui-là. De 2009 à 2016, c'est Guillaume Vieira qui a monté. Il n'est pas monteur, mais comme tous les jeunes gens de sa génération il sait tout faire. Il avait fait les Beaux-Arts à Lisbonne où il avait appris à utiliser un logiciel de montage. Il y a eu deux courtes périodes avec Ludovic Berrivin et Paul Champart qui ont été des complices pour monter quelques séquences, puis le montage a été repris depuis 2016 par Justine Hiriart, qui est la monteuse avec laquelle j'aime travailler en ce moment. C'est elle qui m'a vraiment permis de couler le film dans le bronze d'une dramaturgie je dirais... impériale !

« Ce sera un film de chapelle »

- 26 De tous mes films c'est celui que j'ai eu le plus de difficultés à réaliser, j'ai eu des doutes sur sa viabilité pendant au moins cinq ans sur les dix années durant lesquelles sa réalisation s'est étendue. Entre l'aide au court métrage du CNC (42 000 euros), obtenue à l'unanimité, comme pour *J'ai quitté l'Aquitaine* et Brouillon d'un rêve (7000 euros) et un petit complément du 19^e arrondissement de Paris, on avait 50 000 euros, ce qui était absolument suffisant pour faire ce film correctement. Il y avait de quoi payer modérément tout le monde et financer les étapes techniques.
- 27 La bourse Brouillon d'un rêve SACEM a permis d'engager un compositeur très inspiré, Sébastien Gaxie, pour écrire la musique originale, et notamment cette musique du finale qui est pour moi complètement ahurissante. C'est au niveau de *Désert* de Varese et c'est d'ailleurs l'indication que je lui avais donnée. Je sais que je recherche pour ce film une forme de perfection qui n'est pas possible et qu'il restera toujours des aspérités ; j'ai donc pris mon parti de le laisser tel qu'il est, avec tout de même une dernière étape dont nous n'avons pas parlé. Ce sont les métamorphoses à vue du visage du patient lorsqu'il devient un personnage historique : sous sa peau poussent les traits des personnages célèbres, tirés de gravures anciennes en noir et blanc, comme une espèce de maladie de peau qui s'empare du patient. Je deviens en fait une sorte de mutant. Je n'incarne pas vraiment le personnage historique, je mute. C'est ce que j'appelle l'« effet lambeaux ». Je tenais beaucoup à cet élément-là. J'ai confié l'ensemble des effets spéciaux à Nathalie Rigaux-Otzenberger, qui est la veuve de mon ami Christophe Otzenberger. Elle a travaillé deux ans et réalisé un prodigieux travail de peinture, de gravure, d'ajouts de matière, d'effets spéciaux, d'animation aussi, sur toute la fin avec les gilets jaunes qui se sont invités dans le film... Nous allons voir si nous ne sommes pas allés trop loin !
- 28 En 2015 la faillite d'*Inthemood*, la société qui produisait le film, a tout mis en péril : une partie du financement du film (35 000 euros touchés) a été englouti dans le passif de la société et de plus cela nous a privés du solde de l'aide au court métrage (7000 euros), le CNC ayant durci sa politique à l'égard de la reprise des films après faillite, et ne considérant pas les repreneurs légaux, à savoir Magnolias Films et La Huit. On s'est donc retrouvés avec un film à l'arrêt, film de plus très coûteux en termes de finition, mais la ténacité de mes deux producteurs, Yann Brolli et Stéphane Jourdain, m'aide à garder la tête hors de l'eau. Sans argent depuis 2016, mais avec des solutions amicales et des petits coups de pouce par-ci par-là pour parvenir à financer le travail des techniciens, d'autres se mettant en participation comme Nathalie Rigaux. La Huit met à contribution une partie de ses moyens techniques mais ne peut pas tout financer. Donc actuellement nous cherchons une solution par le haut, c'est-à-dire un distributeur et un diffuseur pour mettre sur la table 8000 euros ou 10 000 euros pour finir le film. De toute façon, pas d'illusion : ce sera une sortie de niche, celle du film-essai. Il ne faut pas se leurrer, ce sera un film de chapelle... Il aura ses adorateurs, peut-être ses contempteurs, mais je le crois, ce sera un film d'initiés, le plus ésotérique de tous mes films. J'aimerais qu'on le retrouve dans cent ans comme une prophétie enfouie dans le sable...

« Avant même d'avoir été fini ce film est une archive »

- 29 Ce qui est fascinant pour moi à l'heure où je vous parle, c'est que le film n'est pas fini. Je pense à Jean-Daniel Pollet qui me disait qu'il avait travaillé sur *Méditerranée* [1963] pendant près de sept ans. Finalement, mon lien à Pollet n'est pas anecdotique, il y a quelque chose en rapport avec la répétition, l'obsession, la ritournelle, le temps cyclique, tout cela me rapproche de lui très fortement. Mais aussi le fait de remettre le film sur le métier sans arrêt, car Jean-Daniel avait cette tendance à remonter beaucoup ses films.
- 30 Je suis encore complètement dans la fabrication de *L'Emmuré*, il me faut notamment finaliser mes métamorphoses dans les différents personnages historiques, ce sont là des effets spéciaux très délicats à réaliser ; il me faut aussi travailler à l'étalonnage avec Romain Pierrat, revoir le montage son et le mixage avec Jean-Marc Schick, et puis emballer le générique de fin ! Aujourd'hui, en m'interrogeant, vous me proposez de me tenir à l'extérieur, c'est très étrange comme position, mais fort agréable au bout du compte. Ce qui est fascinant et vertigineux pour moi, c'est que, depuis dix ans, j'ai obligatoirement dérivé vers cette position d'extériorité. Du fait qu'il se soit arrêté tellement souvent, le film est devenu une sorte d'archive : avant même d'avoir été fini ce film est une archive et ce fait même est présent dans son écriture — comme dans le propos qu'il tient.

Crédit images : Laurent Roth.

NOTES

2. Relatif au dieu de la fertilité Priape, à son culte ou à ses représentations.
3. La chorégraphie (<https://www.youtube.com/watch?v=NacUezsGrpU>) et la flash-mob (<https://www.youtube.com/watch?v=h3MEU1jHFbE>) sont disponibles en ligne.
4. De l'anglais, « to crop » : redécoupage ou recadrage d'une photographie ou d'une image virtuelle.
1. Laurent Roth a relu le présent entretien le 21 septembre 2021. Le film est terminé (un étalonnage final doit lui donner sa forme définitive) et va être envoyé aux grands festivals européens. L'embouteillage post-covid dans les salles étant ce qu'il est, la date de sortie n'a pas encore été fixée.

RÉSUMÉS

Cet entretien avec Laurent Roth porte sur la genèse de son premier long métrage : *L'Emmuré de Paris*. Généreuse et technique, la parole s'attache ici à la poétique de cette fantaisie documentaire à laquelle le cinéaste travaille depuis 2009. Après de multiples renaissances, le film trouve aujourd'hui sa forme définitive : le moment est donc venu de décrypter et de saluer la mise au monde de *L'Emmuré de Paris* !

This interview with Laurent Roth deals with the genesis of his first feature film: *L'Emmuré de Paris*. Generous, elegant and technical, the talk here focuses on the poetics of this documentary fantasy that the filmmaker has been working on since 2009. After several rebirths, the film is now in its final form: the time has come to decipher and welcome the birth of *L'Emmuré de Paris*!

AUTEURS

LAURENT ROTH

Après des études de philosophie, Laurent Roth profite de son service militaire en 1986 au sein de l'établissement cinématographique et photographique des armées pour réaliser *Les Yeux brûlés* – un film qui est sorti en salles en 2015, après sa sélection au festival de Cannes, dans la section Cannes Classics. Suivront de nombreux courts et moyens métrages primés dans de grands festivals que La Huit a réunit dans un coffret paru en 2019. Depuis les années 2000, parallèlement à une activité d'écriture pour l'opéra et le théâtre, Laurent Roth poursuit son exploration des passerelles entre fiction et documentaire par une série de « fantaisies documentaires » où il interprète son propre personnage comme dans *Une maison de famille* (2004), *J'ai quitté l'Aquitaine* (2005) ou *L'Emmuré de Paris* (2021), son premier long métrage actuellement en post-production. Laurent Roth est également scénariste et a collaboré à l'écriture des films de Jean-Daniel Pollet, Vincent Dieutre, Dominique Cabrera ou encore Stéphane Batut. Comme critique de cinéma, il a notamment travaillé aux *Cahiers du cinéma* et pour France culture. Il a publié une centaine d'articles et d'essais, ainsi que deux livres consacrés à Abbas Kiarostami et à Chris Marker. Enfin, Laurent Roth a été pendant plusieurs années producteur au sein de la société Inthemood et directeur artistique de festivals (Festival International du documentaire « Fictions du réel » à Marseille, Ciné-citoyen à Paris).

JACQUES GERSTENKORN

Professeur des universités à l'université Lumière Lyon 2. Pendant vingt ans il fut responsable à Lyon du festival Doc en courts dédié au court métrage documentaire d'auteur. Le cinéma documentaire est la grande affaire de sa vie.

JULIE SAVELLI

Maîtresse de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 et membre du Centre de recherches RiRRa21. Dans ses travaux qui portent sur la création documentaire contemporaine, elle s'intéresse plus particulièrement au cinéma engagé, à l'autobiographie en images et à l'anthropologie du visuel. Parmi ses diverses publications, mentionnons la direction de trois ouvrages collectifs en 2021 : *Jean Rouch. Passeur d'images, passeur de mondes* (Tétraèdre), *John Cassavetes. Imaginaires des corps, entre la scène et l'écran* (PUP) et *Dominique Cabrera. L'intime et le Politique* (De l'Incidence Éditeur).