

La fin de mon – du – cinéma

Confessions, 2

par Boris Lehman

1. La fin de mon cinéma

Face à un cinéaste qui vous dit : « *Je vais arrêter de faire des films* », comme par exemple Alain Tanner, et plus récemment Béla Tarr, Tsai Ming-liang et encore l'Ukrainienne Kira Muratova, on ne peut que rester sceptique ou incrédule. Quand il s'agissait d'actrices (Brigitte Bardot, Greta Garbo, Louise Brooks...), on pouvait le comprendre, elles ne voulaient pas qu'on les voie vieillir.

Mais pour moi qui n'ai cessé d'accumuler films après films depuis mon plus jeune âge, au point que ma vie s'est confondue avec mes œuvres, cela ressemble à un canular. Pourquoi cette décision? Mon âge? Une certaine lassitude? La fin de la pellicule? La mort d'un certain cinéma que j'ai pratiqué? Le sentiment d'avoir bouclé mon œuvre? La disparition de proches qui furent mes muses et mes inspiratrices?

Un certain dégoût, sans doute, je m'explique. Oh! ça ne date pas d'aujourd'hui. Je m'y étais essayé en 1995, lorsque j'ai commencé à réaliser *Mes entretiens filmés*, que je n'ai achevé qu'en 2013. Dix-huit années pour arriver à dire que je voulais arrêter de faire des films en en faisant un, ça peut faire sourire.

Le problème de l'effacement m'a poursuivi tout au long de ma vie. Timidité, discrétion et auto-exclusion m'ont permis de vivre (et de filmer) en bordure, à la tangente, dans un hors-champ du cinéma qui a connu ses heures de gloire.

Il est non moins vrai que je ne vais (presque) plus au cinéma. Le désir n'est plus là. J'ai perdu la foi. Je n'y crois plus. Mais dans mon cas il y a encore autre chose. Dois-je ici rappeler qu'on a volé ma caméra (une Arriflex 16 mm SR2)! C'était le 21 mai 2011 (date pour laquelle le prédicateur américain Harold Camping avait annoncé la fin du monde).

Je venais de terminer le tournage de trois films, et le lendemain, nous partions, mon opérateur et moi, pour Cerbère et Portbou réaliser une évocation du dernier jour de la vie de Walter Benjamin. Nous sommes descendus pour mettre tout le matériel

dans la voiture. Mais le lendemain matin, avant de partir, en vérifiant qu'on n'avait rien oublié, il n'y avait pas la caméra. L'avait-on laissée chez Catherine? Non, il fallait s'y résoudre, elle avait été volée, dans la rue, pendant qu'on rangeait le matériel dans la voiture. Qu'à cela ne tienne, Antoine prend sa caméra numérique canon EOS 5D, et on fait quand même le film, qui ne sera pas tout à fait celui qu'on avait prévu ou rêvé, il sera sans cesse détourné par mes états d'âme du moment. Cette caméra, que je possédais depuis dix-huit ans, avait ingurgité pas mal d'images et de films (pas moins de deux cents!), c'était un peu mon enfant, comme la brouette du facteur Cheval, mon outil le plus précieux. Un signe pour me dire d'arrêter.

Je dis au revoir avec la caméra. Ce n'est pas ce qu'on pourrait appeler une abdication, une résignation. J'organise le film, je mets en scène et en deuil la fin de mon cinéma. Ce ne sera pas mon dernier film. Je rachèterai une caméra, après sept mois de recherche et de trous noirs, mais ce ne sera plus tout à fait la même chose. C'est en tout cas une prise de conscience ou plutôt une sensation que je dois arrêter. C'est le début de l'épilogue.

Le contexte y est sans doute aussi pour quelque chose. D'abord le cinéma même (son innocence, sa naïveté, son attrait, sa magie, son importance) s'est rétréci comme une peau de chagrin. Aujourd'hui tous les films se ressemblent.

Bien sûr, il y a, il y aura toujours des cinéastes formidables, novateurs, inventifs : Brillante Mendoza, Hong Sang-soo, Wang Bing, Apichatpong Weerasethakul... et d'autres qui poursuivent leur travail à l'écart des modes (Garrel, Wiseman, Dindo, Godard, Straub, Sokourov, Akerman...). Mais c'est une banalité de répéter que le monde va mal (et risque, à brève échéance, de disparaître) et que l'entreprise cinématographique, la mienne en tout cas, apparaît comme dérisoire, impuissante et inopérante. (La question récurrente : est-ce que le cinéma peut apporter, changer quelque chose?)

Et encore ceci : aujourd'hui tout le monde possède une caméra et filme, tout et tout le temps, comme on téléphone, comme on parle, comme on écrit. Est-ce à dire que tout le monde fait du Boris Lehman? Non, hélas, on filme comme des touristes qui photographient la tour Eiffel, sans aucun point de vue personnel, on filme et refilme tout ce qui a déjà été filmé, sans aucune originalité, sans mise en scène, sans jamais être conscient de faire un film. Cette espèce de flux ininterrompu d'images, jusqu'à l'écœurement, m'empêche littéralement d'encore filmer. C'est ce que j'appelle le dégoût.

Godard nous avait bien mis en garde lui-même, star incontestée du cinéma des années 1960, retourné aujourd'hui dans l'ombre du cinéma. La mort du cinéma, il l'avait proclamée dans une de ces formules dont il a le secret (dans *Lettre à Freddy Buache*), au moment où il était un cinéaste qui comptait pour tous (« *Le cinéma va mourir jeune alors qu'il n'a pas donné tout ce qu'il aurait pu donner* »).

2. Se méfier des prophètes

La fin du cinéma – tout comme la fin de l'art ou la fin du monde –, on l'a maintes fois prophétisée. Déjà au début des années 1930, quand le cinéma muet était en train

de disparaître, puis au début des années 1960, quand la télévision est arrivée, et maintenant, avec la disparition de la pellicule, des laboratoires et des projecteurs, et l'entrée en scène du numérique. Il y a toujours eu, cependant, la fin de quelque chose avec le début d'autre chose. Mort et transfiguration, mort et résurrection. La définition même de l'art, du cinéma en particulier qui nous intéresse, ses modes, ses codes et ses rituels, change tout le temps. Qu'est-ce qui, encore aujourd'hui, peut être qualifié de « cinéma » ?

3. Avant le cinéma et après

C'est drôle, pour raconter la fin du cinéma, il semble que je doive revenir au début. Si on se reporte quelques 30 000 ans en arrière, et regarde les dessins dans la grotte Chauvet (filmée notamment par Herzog), on est surpris de se retrouver dans la caverne de Platon à regarder des images de pré-cinéma. Le cinéma était déjà là, dans les pattes des animaux, dans la multiplication des têtes de cheval, dans le gondolement des murs de la grotte et de la roche. Éclairés à l'aide de torches tenues à la main, ces dessins se mettaient littéralement à bouger, on était dans la parfaite illusion du mouvement, dans la magie d'un spectacle qui s'appellerait par la suite le cinématographe.

Dans cette déjà longue histoire des hommes, l'invention Lumière (des frères Lumière) risque de n'avoir été qu'un épiphénomène, qu'un micro-événement au vu de l'ensemble des techniques de représentation. Bien entendu, le cinématographe a bel et bien changé la face du monde. Une invention sans avenir ? Il faudrait décidément déterrer les cadavres des Lumière pour les placer en pleine lumière, qu'ils voient ce qu'ils ont semé.

4. Mon père avait raison

Je suis né en 1944 et j'ai commencé à aller au cinéma vers l'âge de quatorze ans, à la fin des années 1950. C'étaient encore les films du grand Hollywood (les films américains, Ford, Aldrich, Hawks, Preminger, Ray, Kazan...), les films français de l'ancienne vague (Renoir, Carné, Clair, Clouzot, Autant-Lara...), les films italiens du néoréalisme (Rossellini, Visconti, De Sica...). Quelques films russes et quelques films allemands d'avant-guerre. Des histoires à vous faire rêver, racontées avec brio, avec des acteurs qu'on admirait. Vision adolescente, admirative, naïve sans doute, d'un art que je découvrais. Au fil des ans, mes coups de cœur ont évolué : je découvrais Kurosawa, Satyajit Ray, Ozu, Mizoguchi, Sjöström, Eisenstein, Dovjénko, Barnet, Dreyer... J'admirais aussi beaucoup les films animaliers. Je les ai toujours aimés pour leur patience, leur habileté, leur souci de bien faire, leur modestie par rapport au monde de l'art.

Et un jour, j'ai commencé à faire moi-même des films. Pourquoi, je ne saurais vraiment le dire. Je ne pense pas avoir eu la vocation. Ça s'est fait naturellement, progressivement, mais au début, je voulais vraiment faire des films, et ensuite je me suis très vite aperçu que je faisais tout autre chose. Qu'à cela ne tienne, je commençais à tâter de la critique de cinéma, qui me faisait rencontrer des réalisa-

teurs et voir des films, j'allais bientôt entrer dans une école de cinéma et aller dans les festivals, jusqu'à la célèbre Cannes.

Mais quelque chose résistait en moi. Le côté rebelle et insoumis de ma nature m'interdisait d'entrer dans une institution comme la télévision, là où tous mes camarades finirent par échouer, m'interdisait aussi de déposer des projets comme tout le monde, pour obtenir de l'argent et faire le film avec.

Il a fallu cependant jouer le jeu, pour survivre et parce que je ne voulais pas travailler « normalement ». En dehors de donner des cours de mathématiques, de piano ou de tennis, de travailler occasionnellement dans les wagons-lits, j'avais trouvé des petits boulots passagers (critique, monteur d'actualités « royales », preneur de son dans des émissions de variétés), mais surtout j'ai eu la chance de devenir pour quelques années l'assistant du grand Henri Storck, pionnier du cinéma en Belgique, auteur de quelques chefs-d'œuvre documentaires (*Borinage*, *Symphonie paysanne*).

Oh! assistant, ça voulait dire : porter ses boîtes de films, classer des photos, récupérer des élastiques, faire le thé, répondre au téléphone, l'accompagner (même jusqu'à Paris) à la Cinémathèque, dans un studio... Et c'est vraiment là que j'ai appris le « métier » plus qu'à l'école, où, à l'exception de quelques rencontres capitales (André Souris, Antoine Bonfanti, Edmond Bernhard, Henri Colpi, Ghislain Cloquet, Antoni Bohdziewicz...), je m'ennuyais fermement.

Et c'est grâce à Storck que j'ai réalisé mon premier film « professionnel », *Le Centre et la Classe*. C'était une commande du ministère de l'Éducation nationale, un film sur les centres psycho-médico-sociaux, qu'il ne voulait pas faire. Ce film, je ne savais pas le faire comme on aurait voulu que je le fasse. Je voulais m'emparer du sujet, le détourner et en faire quelque chose de personnel. C'était l'époque où quelques indépendants (parmi lesquels les situationnistes, dont j'appris l'existence plus tard), Marcel Mariën, Paul Meyer, Edmond Bernhard, Roland Lethem, Noël Godin... transgressaient les règles établies. Je n'étais pas assez expérimenté ni assez audacieux, je ne suis pas arrivé à le faire. Des inspecteurs sont intervenus, qui ont fini par changer le titre (*Guider la vie*), puis interdire le film. Ce fut ma dernière expérience de ce type. Je n'accepterai plus de commande.

En même temps, je prenais conscience que le cinéma avait ce pouvoir incomparable de porter une parole et de transmettre une vision qui pouvaient déranger. « *Ce qu'on t'empêche de faire, fais-le!* » Je peux donc dire que mon père, qui était totalement opposé à ce que je fasse du cinéma, qui aurait voulu que je devienne médecin, ingénieur ou avocat, ou, si je n'y arrivais pas, que je reprenne son métier de fourreur, en m'incitant involontairement à transgresser son interdit, a joué un grand rôle dans ma traversée du cinéma.

5. Une fenêtre ouverte sur le monde

Pour les jeunes générations d'aujourd'hui, il est difficile de croire que ce qui m'attirait dans le cinéma – je parle des années 1950 et 1960, celles de mon adolescence –, c'était le fait qu'on pouvait s'échapper – pour pas cher – de chez soi, de la maison des

parents où régnaient l'Ordre et la Loi, où je me sentais prisonnier, opprimé, oppressé, pour ne pas dire inexistant. Il m'était quasi interdit de lire ou d'écouter de la musique. Je lisais à l'aide d'une lampe de poche, en me tenant à plat ventre sur mon lit vers le sol. C'est comme ça aussi que je dessinais. Il n'y avait qu'un seul poste de radio dans la maison, pour écouter en famille les nouvelles du jour, la retransmission en direct du Tour de France par Luc Varenne, les chansonniers tels que Robert Lamoureux ou Fernand Raynaud, Raymond Souplex ou alors le « Quitte ou double » de Zappy Max. Le matin, c'était les exercices de gymnastique par le professeur Omer Woestijn et les recettes de cuisine de Gaston Clément, chef coq émérite et fournisseur de la cour.

Un jour, dans une émission concours, il fallait deviner le titre du film dans lequel se jouait ou se chantait tel air, c'était *Écrit sur du vent* de Douglas Sirk, et j'ai gagné un abonnement pour voir les « douze meilleurs films de tous les temps ». C'était en 1958, l'année de l'Exposition universelle qui se tenait au Heysel, près de l'Atomium, nouvellement construit. J'avais quatorze ans. Les « douze meilleurs films de tous les temps », vous pensez que je n'en ai pas raté un seul, et j'ai donc dû broser les cours pour y aller.

Pour la musique, c'était pareil. Je me suis abonné aux Jeunesses musicales. Je me souviens d'une soirée chez un ami où on écoutait en cachette *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski, comme si c'était quelque chose de dangereux.

Peu importe ce qu'on allait voir. J'en ai vu des mauvais films! C'était entrer dans un autre monde, voir quelque chose qu'on ne pouvait pas vivre ni même imaginer, vivre une autre vie, pour le prix modique de 11, 13 ou 15 francs. C'est là aussi probablement que j'ai vécu mes premiers flirts, mes premières amours. Puis, le temps venant, on est devenu plus exigeants. Je découvrais Chaplin, Renoir, Keaton, Welles, De Sica, Dreyer... Je ne comprenais sans doute pas grand-chose à William Wyler, à *L'Affaire Cicéron* de Joseph Mankiewicz, mais j'y allais, par curiosité, par défi, par masochisme parfois.

Je voyais tout, des westerns, des thrillers, des comédies, des films d'horreur, des films expérimentaux. J'aimais Carné, Prévert et René Clair. Je reviens sur ces « douze meilleurs films de tous les temps » : je peux les citer tous par cœur : *Le Cuirassé Potemkine*, *La Mère*, *La Terre*, *Les Rapaces*, *Intolérance*, *Le Dernier des hommes*, *La Ruée vers l'or*, *Le Cabinet du Dr Caligari*, *La Passion de Jeanne d'Arc* (neuf films muets), *Le Voleur de bicyclette*, *Citizen Kane* et *La Grande Illusion*.

Je pense que cinquante ans après ce palmarès est toujours valable. Au *Dernier des hommes*, j'aurais peut-être préféré *Nosferatu* ou *L'Aurore* ou *Tabou*. À *La Ruée vers l'or*, *Les Temps modernes*. Je me suis demandé pourquoi n'y figurait aucun Flaherty (*L'Homme d'Aran*), aucun Keaton (*Le Mécano de la General*), aucun Mizoguchi (*L'Intendant Sansho* ou *Les Contes de la lune vague*), aucun Ozu (*Voyage à Tokyo*), aucun Satyajit Ray (*Pather Panchali*), aucun Lang (*Metropolis*, *M. le maudit*), mais bon, on peut s'amuser à l'infini avec ce jeu.

Des palmarès, il y en a eu beaucoup depuis, et c'est désolant de voir les nouveaux titres apparaître, qui relèguent à l'arrière-fond ceux que je viens de citer. Évidemment, on ne peut qu'être content qu'apparaissent des films nouveaux, inoubliables, inexistants

en 1958 : *Vertigo* (Hitchcock), *Stalker* (Tarkovski), *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman), *2001* (Stanley Kubrick), l'oublié Vertov (*L'Homme à la caméra*), mais *Sayat Nova* (Paradjanov), *Le Voyage des comédiens* (Angelopoulos), *Film* (Samuel Beckett), *Réminiscences d'un voyage en Lituanie* (Jonas Mekas), Jean Genet, Pasolini, Fassbinder, Lubitch, Monteiro, Bene, Schroeter, Dwoskin, Marker... ne sont jamais cités, alors que Scorsese, Spielberg, Coppola, Wong Kar-wai, Tarantino... qui ne sont après tout que des faiseurs... Misère de la critique.

6. L'exposition de soi

Je me suis exposé, j'ai fait quelques expériences – performances où je me suis mis, d'une certaine manière, en danger : aller chez les Indiens tarahumaras, au nord du Mexique, en Mongolie, en Sibérie et au Birobidjan en plein hiver, me mettre tout nu... J'ai dévoilé une partie de mon intimité.

C'est l'expérience de mes limites, sorte de transgression, aussi douce soit-elle. C'est ce qui probablement m'avait toujours séduit dans le cinéma d'auteurs tels que Werner Herzog, Stephen Dwoskin, Carmelo Bene, Werner Schroeter, João César Monteiro, Gregory Markopoulos...

7. Filmer sa mort

Comment filmer sa propre mort? comment la mettre en scène? C'est ce que j'ai essayé de faire avec mon dernier film, intitulé *Funérailles* et sous-titré *de l'art de mourir*. Il ne peut être question de documentaire ici. Filmer sa mort n'est certes pas une chose courante dans le cinéma. Il existe quelques cas extrêmes, Nicholas Ray (*Lightning Over Water*), Hervé Guibert (*La Pudeur ou l'Impudeur*). Et donc généralement, on est obligé de recourir à la reconstitution, à la fiction, à l'affabulation. Certains – parmi les plus grands – s'y sont essayés, à leur manière : Charlie Chaplin (*Limelight*), Guru Dutt (*Fleurs de papier*), João César Monteiro (*Va et vient*), Alekseï Balabanov (*Je veux aussi*).

« *Tu te prends pour Charles Quint?* » m'a-t-on dit. (Charles Quint avait organisé une répétition générale de son enterrement, il avait commandé une musique qui serait jouée spécialement pour l'occasion. Ayant pris froid pendant ces répétitions, il mourut quelques semaines plus tard.)

Jouer sa mort n'est pas évident. Je l'avais pourtant déjà fait plusieurs fois : brûlé vif, comme Jeanne d'Arc, noyé, empoisonné, suicidé à l'aide d'un revolver, criblé de flèches, comme le *Macbeth* de Kurosawa, écrasé par mes boîtes de films... On pense à Cocteau (*Le Testament d'Orphée*), au *Septième Sceau* d'Ingmar Bergman, à tel film de Woody Allen. Comment garder son sérieux? Ce n'est qu'un jeu. Se mettre dans le trou et ne pas bouger, sentir la terre en dessous et au-dessus, c'est tout de même éprouvant. Mais c'est aussi un apaisement. J'ai toujours cru aux vertus thérapeutiques du cinéma.

Funérailles (de l'art de mourir) est, sera, serait, le « dernier » épisode de mon œuvre auto-ciné-biographique, *Babel*. Mon testament en quelque sorte. Faut-il rappeler ici

les épisodes de ce « monument » commencé en 1983 avec *Lettre à mes amis restés en Belgique* – épisode 2 : *Tentatives de se décrire*; épisode 3 : *Histoire de ma vie racontée par mes photographies*; épisode 4 : *Mes sept lieux*; épisode 5 : *Histoire de mes cheveux* (première partie seulement montée); épisode 6 : *Funérailles* (en cours de finition).

Je peux essayer de raconter ici quelques bribes des notes d'intention et du scénario que j'ai déposé en vue d'obtenir une subvention. Lorsque je reviens d'un camp de concentration, d'où je me suis échappé (*Histoire de mes cheveux*), je me retrouve à la frontière franco-belge où seule ma chienne Cannelle me reconnaît, ainsi que, plus tard, mon ami le photographe aveugle Evgen Bavcar. C'est le début d'un long parcours qui sera en quelque sorte mon chemin de croix. Je me prépare à brûler ma vie, à jeter tout ce que j'avais collectionné pendant plus d'un demi-siècle. Les livres, les vêtements, les films. Tout doit, tout va disparaître, en cendres et en fumée.

Après ce prologue qui prend pour référence le retour d'Ulysse à Ithaque, je suis amené à prendre de grandes décisions : vider la maison, mener un grand combat pour éradiquer le lierre qui l'enserme, brûler les livres et les vêtements, et les films, choisir et essayer un cercueil dans un magasin de pompes funèbres, tout cela pendant que le roi abdique et prononce son dernier discours. Vient ensuite la toilette du mort : je suis étendu sur une table. Une vieille femme me lave tandis que l'enfant met trois pierres dans ma bouche. Je suis enveloppé dans un talet (châle rituel) pendant que se lit le kaddish (prière des morts). Le cortège funèbre a lieu à Waterloo, sur le champ de bataille devenu un champ de patates. J'y suis revenu très souvent, ce lieu est évidemment emblématique d'une Belgique qui, quinze ans après la défaite napoléonienne, a commencé à exister (la révolution belge date de 1830). L'enterrement proprement dit aura lieu dans un jardin, en présence de l'orateur et des pleureuses, d'une mariée enceinte et de quelques amis musiciens.

Le cortège funèbre, je le vois joyeux et coloré. Je suis couché sur le toit, dans le coffre de la voiture de mon opérateur, conduite par mon assistante, affublée de ma casquette. Sur le capot il est écrit : « *ni fleurs ni couronne ni rabbin* ». Peut-être une fanfare, mais sûrement pas de chameau, comme dans le film de René Clair, *Entr'acte*. Quelque chose de comique, d'euphorisant, d'exorcisant. Certains m'ont dit : « *Je viendrai à ton vrai enterrement.* » Mais qu'est-ce qui est vrai et qu'est-ce qui est faux? Dans *Rashômon*, des quatre versions de l'histoire, on ne saura jamais laquelle est la vraie. Akutagawa, l'auteur de la nouvelle qui a inspiré le film de Kurosawa, a fini par se suicider.

Je ne peux m'empêcher de me souvenir à ce sujet de quelques conversations que j'ai eues avec Raul Ruiz (auteur d'un beau texte pour mon film *L'Homme de terre*), qui savait mélanger à loisir le vrai et le faux, tout embrouiller. Il avait sur moi la supériorité d'être latino-américain, comme Jodorowsky. La légende finit par prendre le pas sur la réalité. John Ford l'a admirablement montré dans son film *L'homme qui tua Liberty Valance*.

Ceux qui ont assisté à mes funérailles filmées sont pour moi les seuls qui comptent. Ceux que j'ai vus, qui étaient là, avec moi, même s'ils ne sont pas dans l'image ou

s'ils seront coupés au montage. C'est ainsi que j'ai toujours conçu mes séances de projection : être là, présent, toujours. Je peux me vanter d'être probablement le seul cinéaste à avoir vu tous ses spectateurs.

8. *Te regarder toi en train de mourir*

C'est ce qu'écrivait mon amie Lucia Bensimon en 1989 à propos de *L'Homme de terre*, que je venais juste de terminer. Un sculpteur réalise mon double en terre et, comme dans les meilleures histoires, la créature se retourne contre son créateur (Golem, Frankenstein), qui finit par tuer son œuvre. Avais-je donc déjà pensé la chose ?

Si je me penche sur quelques-uns de mes films précédents, oui, je pense qu'ils sont hantés par l'idée de mort. *Magnum Begynasium Bruxellense* (1979), le premier, réalisé au moment de la mort de mes parents (le film leur est dédié) montrait, au-delà de la pure description, en forme de chronique, des habitants d'un vieux quartier de Bruxelles, celui-là même où j'ai travaillé pendant dix-huit ans, dans le centre psychiatrique « Club Antonin-Artaud », la lente décrépitude des lieux et des hommes. Mais là, la mort était encore dans le film. Voilà que maintenant, elle est dans l'absence de film, dans le film absent.

9. *Filmer égale tuer*

« *Le poids des morts pèse plus lourd que le poids des vivants.* »

Karl Marx

Il y va de la croyance : je n'y crois plus, j'ai perdu la foi. Je ne vais plus (beaucoup) au cinéma. Je n'écris (presque) plus sur les films. Je me souviens de cette phrase attribuée à Jean Cocteau, à propos du cinématographe, « *cette machine à fabriquer des rêves, qui filme la mort au travail* ».

Très souvent, j'ai eu, en filmant, le sentiment de filmer la fin – la mort – de quelque chose. Que c'étaient les derniers instants, la « dernière fois » (même quand c'était la « première » prise). Filmer, c'était tuer, dire adieu à cette chose, à cette personne, qui, un instant plus tard, n'était déjà plus, n'était plus pareille. Ce présent insaisissable, qui fuit à chaque instant, irrémédiablement perdu ; tombé dans un passé figé, et en même temps, sauvé de l'oubli, rendu immortel, devenu archéologique. Alors, à propos de *Funérailles*, qui serait mon « dernier » film, sous-titré *de l'art de mourir*, j'ai pensé tout de suite à ceux qui avaient essayé avant moi.

10. *Avec le temps, tout s'en va*

C'est un truisme. On ne peut tout conserver. Au cours de ma vie, j'ai accumulé pas mal de traces, d'éléments constitutifs de mon existence. Je me suis en quelque sorte interdit d'oublier et me voici encombré d'une mémoire colossale que je n'ai pas voulu effacer. Par exemple, à un certain moment, je photographiais tout ce que je mangeais. J'ai gardé tous mes cheveux, mes dents, mes brouillons de lettres, les chutes de mes films, les cartons d'invitation, les enveloppes où figurait mon nom.

Aujourd'hui tout cela m'encombre, est devenu étouffant. C'est ma camisole de force, mon boulet, ma chaîne. Un trop-plein qui me dévore et m'écrase. Je veux m'en débarrasser, m'évader de cette prison que je me suis construite, entrer en pauvreté. Mais – paradoxe! – je ne veux pas les jeter ni les détruire (bien que je l'aie déjà fait en partie).

En réalité, je ne veux plus les voir, je ne veux plus partager le même espace. La cohabitation est devenue impossible. Mais je tiens à savoir qu'ils sont en lieu sûr, qu'ils sont préservés. Le mot « suicide » ne me convient pas. Il s'agit de « débarrassement ». D'un allègement (thème évoqué dans *Homme portant son film le plus lourd*). S'envoler, tout simplement, comme Icare. Pour mieux disparaître dans la mer lointaine.

D'où la création d'une fondation, l'appel à l'aide auprès de cinémathèques, d'héritiers potentiels à qui je ferais une donation, un legs. La transmission a toujours été une approche difficile de ma part. Je n'ai pas le sentiment familial. Plus de parents, pas d'enfants, des frères, des cousins et cousines, neveux et nièces que je ne vois pas. Je ne connais même pas mes deux langues maternelles (le polonais et le yiddish). Je me suis réfugié dans le langage du cinéma, dans une langue mineure et marginale.

11. Un film qui n'existe pas

J'accompagne François qui va chercher sa fille Alba à l'école, rue Delambre. Je suis ébloui par la foule serrée contre les barrières, tous ces parents qui attendent leurs enfants jusqu'au milieu de la rue. Ça me rappelle les jours de Rosh Hachanah et Yom Kippour de mon enfance où on allait de synagogue en synagogue dire la bonne année aux amis. Flash-back donc, et montage-attraction, une image en appelle une autre.

Alba finalement apparaît à travers la foule d'enfants. *Les Enfants du paradis?* Les parents portent les gros cartables. Soudain je me vois à la place des enfants, comment j'étais moi et qui venait me chercher (*Le Vieil Homme et l'Enfant, Homme portant*). Je ne m'en souviens pas, je n'ai même pas le souvenir qu'on venait me chercher. Aucune (é)preuve photographique.

Ensuite nous parlons (« *Qu'est-ce que tu as appris? 4 × 5... 4 × 7... 2 × 9... 10 divisé par 5...* »), nous marchons, chose essentielle pour avancer et pour penser. L'allée Georges-Besse, le patron de Renault assassiné par Action directe en 1986. Là où Agnès Varda a filmé les glaneurs (*Les Glaneurs et la Glaneuse*). La pensée peut être chavirée et chamboulée à tout moment. Nous repassons par le square baptisé depuis peu Yves-Klein, rue Campagne-Première, où plein d'artistes ont séjourné (Foujita, Kiki, Duchamp, Satie, Man Ray, Tzara, Maïakovski...), à commencer par Atget (mais était-ce un artiste?).

Et nous voyons Jean-Paul Belmondo – oui, c'est bien lui, quatre-vingt-un ans, sourire figé, interviewé, plusieurs caméras et une grosse équipe qui l'entoure aux petits soins (une petite dizaine de personnes), des badauds, j'ai envie de m'approcher, de m'adresser à Jean-Paul en lui disant : « *Eh, Jean-Paul, tu ne me reconnais pas? Boris* », mais je n'ose pas. C'est là qu'il a joué sa mort dans *À bout de souffle* de Jean-

Luc Godard, il avait vingt-sept ans. Et je pense au plan que j'ai tourné (*Mes sept lieux*) rue Coenraets, où je tombe aussi à terre, juste avant d'atteindre en rampant la ligne d'arrivée. Il me semble, si on comparait les deux plans, que je tombe mieux que lui. Mais tout de même moins bien que Chaplin ou Keaton ne pouvaient le faire.

Un film s'est déroulé, il suffisait de le vivre, de l'imaginer. Un film sans trace, sans caméra. Un film sans pellicule. Sans cassette, sans disque dur ni carte flash. Au fond, j'ai toujours filmé ainsi. Des centaines, voire des milliers de films (plusieurs par jour) vécus et perdus. Mes œuvres vivent et meurent aussitôt. Il n'y a pas d'après. Là réside peut-être un doute sur l'existence de mes films (Jacques Mandelbaum utilise le mot « *mystification* »). D'autres – la plupart – font leur film d'abord sur le papier. Ils le voient avant de le faire.

12. Faire des images sans faire un film

Mais parfois quand même les images sont imprimées. Elles rentrent dans la boîte, elles forment des tas, qui gonflent et prennent beaucoup de place. Une sorte de journal : je filme ce qui m'arrive, ce qui advient, mes promenades, mes rencontres, mes voyages. Je mets en scène ma vie. Je me suis beaucoup filmé moi-même et mes amis aussi. J'ai beaucoup de doubles qui circulent. C'est ce dont rêvait Jacques Tati : voir des Hulot partout dans les rues.

Est ce plus difficile aujourd'hui? Je ne le pense pas. Plus facile, au contraire : caméra plus légère, plus sensible, plus invisible, plus besoin de laboratoire ni de studio, on peut travailler tout seul, ce qui arrange bien des cinéastes comme Brakhage, Cavalier, Morder, Mekas... mais me convient moins parce que j'ai toujours fait du cinéma pour ne pas être seul. Mon dispositif (caméra 16 mm synchrone sur pied, enregistreur à bandes, perche et micro, un opérateur, quelquefois un ingénieur du son, une assistante, un peu d'éclairage, une seule prise, tournage rapide) est devenu obsolète, démodé, périmé (les nouvelles caméras numériques s'utilisent sans pied, sans éclairage, sans technicien, permettent des plans longs, infiniment recommencés), et plus personne aujourd'hui pour m'accompagner dans mes dérives et mes déambulations.

Difficile de dire comment naît une idée, comment petit à petit l'idée devient film. Il y a tout un cheminement mystérieux, secret, invisible, fait d'attentes, de souffrances, d'efforts, de rêves, d'éléments documentaires ou vécus qui se mélangent avec le hasard et le travail. Dans mon cas, bien souvent, les idées sont nées du filmage lui-même. À une certaine époque, je filmais tous les jours, en me promenant. La promenade était le film. En marchant, tu regardes, tu t'arrêtes, tu vois, tu écoutes.

Si on regarde certains de mes films, on peut y trouver de véritables scénarios. Par exemple *À la recherche du lieu de ma naissance*. Au départ il n'y a rien, strictement rien. Je pars en Suisse pour retrouver mon acte de naissance. Voilà le point de départ. Je sais, parce qu'on me l'a toujours dit, que je suis né à Lausanne, pendant la guerre, mais en réalité je n'en sais rien. Je n'y ai plus mis les pieds depuis près de quarante ans. Je fouille dans les affaires de mes parents, dans le peu de choses qui restent d'eux je trouve quelques lettres et documents, des photos... Ce sont des éléments qui

vont servir de guide, de pièces à conviction. Je vais sur les lieux chercher les preuves de mon existence.

Je filme là où d'autres ont déjà filmé, où il s'est passé quelque chose (par exemple, où mes parents ont vécu, dans *Histoire de mes cheveux*), où il s'est passé quelque chose. Ces lieux sont habités, mais on ne voit rien, on ne parle que de fantômes (Resnais et Cayrol parlaient précisément de cela dans *Nuit et brouillard*). En réalité, je ne cherche rien. Je fais comme un état des lieux. Mais je ne reviens pas bredouille. Finalement je trouve. Question de patience et de croyance. On pourrait comparer mon filmage à une chasse ou à une pêche, à une cueillette, c'est quelque chose de physique et de ludique, il faut être tenace et sportif.

Une carte postale trouvée à Lausanne figurant une skieuse nautique sur le lac, à Ouchy, me donne l'idée d'une scène à filmer pour *À la recherche du lieu de ma naissance*. Il me faudra un maillot rouge « comme sur la carte ». Puis viennent la skieuse, le bateau, l'enfant et le cahier où il est écrit « *j'ai passé des vacances en Suisse* » (phrase ironique puisque cela est censé se passer pendant la guerre!). Alors vient l'idée du cahier qui tombe dans l'eau, en même temps que la skieuse. Le scénario s'écrit petit à petit, le film se nourrit et s'unifie de tous ces éléments disparates.

13. *Werk ist Weg (Paul Klee)*

Sans arrêt je marche et sur mon chemin je croise beaucoup de gens, des mendiants et des clochards, qui ne bougent pas de leur place, restent affalés, attendent qu'on leur vienne en aide. Je n'ai pas le sens de l'orientation. Je me perds très souvent mais mes pas me mènent toujours quelque part. J'ai pratiqué longtemps le pichenitisme (ou pichenétisme) : on joue à pile ou face. Pile, on va tout droit ; face, on tourne. Dans ce cas, on rejoue : pile, on va à gauche, et face, on va à droite. Et ainsi de suite. Après mille et un tours et détours, on revient toujours au point de départ. On peut compliquer le jeu, avec des dés.

L'œuvre, c'est le chemin, mais le chemin c'est aussi l'œuvre, et le chantier. En chemin je m'arrête souvent (pour manger, pour m'asseoir, attendre et observer, pour entrer chez quelqu'un). Ce sont les « stations » de mon parcours. On peut dire que je collectionne les lieux où je passe, que je me mets en quelque sorte à la place du spectateur. Car au bout du chemin, il y a toujours un spectateur. C'est ma théorie de la bouteille à la mer.

14. *Détruire, dit-il*

On le sait depuis toujours : la pellicule, la bande magnétique, sont des supports fragiles et instables, à durée de vie limitée. Tous les cinéastes ont dû se confronter, se bagarrer avec leurs pellicules qui gondolaient, jaunissaient, cassaient et se rayaient. Elles sont comme des corps vivants, qui vieillissent et meurent, de mort naturelle le plus souvent, et parfois avec des maladies (le fameux syndrome du vinaigre, les moisissures...). Sensibles aux variations de température, d'humidité et

de lumière, elles finissent par se décomposer, quand elles ne sont pas détruites avant (par l'eau, la lumière ou le feu).

Pour les films inflammables du début du xx^e siècle jusqu'à ceux au support d'acétate et de polyester d'aujourd'hui, des mesures de conservation (et de restauration) ont été entreprises, par les cinémathèques notamment, pour ralentir les effets de dégradation chimique. Mais si on fait un bond en arrière, on remarquera que toutes les œuvres de tous les temps ont rencontré ces problèmes. Tant pour les écrits imprimés (parchemin, papier...) que pour les peintures (bois, toile...), s'ils ne se sont pas complètement désagrégés, ils se sont abîmés, acidifiés par la pollution, les pigments et les colorants altérés par l'air ambiant.

Des « sept merveilles du monde » (antique) qui furent choisies un peu comme hier les « douze meilleurs films de tous les temps », ou comme aujourd'hui celles désignées par l'Unesco comme patrimoine mondial, il n'en reste qu'une seule, la pyramide de Khéops. De Praxitèle, le sculpteur grec le plus célèbre de son époque (400 avant J.-C.), on ne possède plus aucune œuvre originale. On crie (avec raison) au sacrilège, au crime de lèse-humanité, on s'émeut des disparitions, des destructions des bouddhas en Afghanistan par les talibans (en 2001) et tout récemment du temple de Baal à Palmyre en Syrie. On a aussi déboulonné les statues des dictateurs vaincus. Staline, par exemple. En 1961, son corps momifié avait été retiré du mausolée de la place Rouge.

Combien d'œuvres d'art disparues, volées, perdues, quand ce ne sont pas les auteurs eux-mêmes qui les ont détruites. Par exemple Picasso, qui jeta tout ce qu'il avait peint pour le film de Clouzot. Mais aussi, parmi les plus célèbres du xx^e siècle, Yves Klein, Roman Opalka, Jean-Pierre Raynaud, Francis Bacon, Georges Rouault.

Beaucoup de films, surtout ceux de l'époque du cinéma muet, sont perdus. Perdus la plupart des films de Georges Méliès et de Mizoguchi, d'autres, signés John Ford, Murnau, Stroheim, Wegener, Welles, Sternberg et j'en passe. Mais combien de chefs-d'œuvre ignorés réalisés par des inconnus!

À part Méliès, et Claude Lelouch qui aurait détruit toutes les copies, mais aussi, semble-t-il, les négatifs de son premier film (*Le Propre de l'homme*, 1961), je ne connais aucun cinéaste ayant volontairement détruit ses films (Peter Gidal?). On pourrait épiloguer sur les œuvres qui sont détruites, pour le moins dégradées par leur dématérialisation ou leur prétendue restauration. Certains artistes ont détruit leurs films en direct pendant leur projection-performance. La destruction du film était alors le film d'une seule projection, il ne fallait pas la rater. Mais c'était une règle autrefois, quand les droits de distribution d'un film étaient échus, de détruire toutes les copies à la hache, devant huissiers.

Que dire alors des installations, des performances, des happenings, dont il ne reste pratiquement rien? Dada, John Cage, Vostell, avaient ouvert la voie. L'artiste Andrea Büttner proposait récemment une installation intitulée *Piano Destructions*. De celles dont je fus le témoin, au début des années 1970, réalisées par Nam June Paik, Chris Burden, Valie Export, Gina Pane, Joseph Beuys... que, si je me souviens

bien, il était interdit d'enregistrer, et par la suite qu'on capturait avec un matériel de basse qualité. De tout cela, il ne reste que quelques photos, des articles dans les journaux, des témoignages... attestant que cela a bel et bien existé.

Telle est la destinée humaine. Celle de devoir toujours tout recommencer, après n'avoir rien appris, tout effacé, tout oublié. Chacun s'en est allé avec ses secrets. L'histoire de l'art ne serait-elle pas tout simplement dans le souvenir de l'art?

15. Le mot FIN

Le mot fin (*the end / koniec*) ne s'utilise plus guère. Est-ce un signe? Ce mot – deux mots en anglais – qui apparaissait dans les films jusqu'au début des années 1960 a disparu de la quasi-totalité des films d'aujourd'hui, remplacé par d'interminables génériques que personne ne peut lire, qui mentionnent « tous » les collaborateurs, payés ou non, de cette entreprise, comme si sur une voiture on devait inscrire le nom des ingénieurs, des stylistes, des ouvriers qui l'ont façonnée, avec la provenance des vis et des manettes, des fenêtres et des rétroviseurs.

Agrémentés de logos, les uns plus hideux que les autres, des soi-disant généreux sponsors sans qui l'entreprise aurait été impossible, ils auront gâché le dernier mot de l'auteur, et remporté haut la main le final cut.

16. Mémoire et fantômes

« Mais derrière les souvenirs qui viennent se poser ainsi sur notre occupation présente et se révéler au moyen d'elle, il y en a d'autres, des milliers et des milliers d'autres, en bas, au-dessous de la scène illuminée par la conscience.

Oui, je crois que notre vie passée est là, conservée jusque dans ses moindres détails, et que nous n'oublions rien, et que tout ce que nous avons perçu, pensé, voulu depuis le premier éveil de notre conscience persiste indéfiniment.

*Mais les souvenirs que ma mémoire conserve ainsi dans ses plus obscures profondeurs y sont à l'état de fantômes invisibles. Ils aspirent peut-être à la lumière; ils n'essaient pourtant pas d'y remonter; ils savent que c'est impossible, et que moi, être vivant et agissant, j'ai autre chose à faire que de m'occuper d'eux. Mais supposez qu'à un moment donné je me désintéresse de la situation présente, de l'action pressante, enfin de ce qui concentrait sur un seul point toutes les activités de la mémoire. Supposez, en d'autres termes, que je m'endors. Alors ces souvenirs immobiles, sentant que je viens d'écarter l'obstacle, de soulever la trappe qui les maintenait dans le sous-sol de la conscience, se mettent en mouvement. Ils se lèvent, ils s'agitent, ils exécutent, dans la nuit de l'inconscient, une immense danse macabre. Et, tous ensemble, ils courent à la porte qui vient de s'entrouvrir. » (Henri Bergson, « Le rêve » (1901), in *L'Énergie spirituelle*, 1919.)*

17. Mort de Lénine

Quand on voit les deux derniers plans de *Taurus* de Sokourov (sur les derniers jours de la vie de Lénine), le personnage, telle une ombre fantomatique dans ce brouillard

verdâtre à peine visible aux côtés d'une vache, titubant, criant, appelant à l'aide, puis, sans transition, en gros plan sur une chaise, plan qui dure, qui le montre attendant, souriant, hébété, interrogatif, se remémorant peut-être tous les échecs accumulés dans sa vie, on le voit mourir littéralement devant nos yeux, apaisé. On se dit que c'est beau, tragique et émouvant, on a envie de pleurer, et que le cinéma, décidément, n'est pas mort.

Août 2014 - septembre 2015

Écrit avec la complicité de François Albéra, de Théo-Mario Coppola, Samuel Brussel et Helena Belzer.