

Miroir du Cinéma, n° 2 (mai 1962)
Exclusif : entretiens avec Marker - Gatti

Ils sont dignes d'être aimés (p. 1)

Si errant les yeux grands ouvert au mitan d'une ruelle pavée de mauvaises intentions et peuplée des cauchemars d'un millier de bourgeois, je découvrais devant moi le dos de Marker sur le trottoir de droite et le dos de Gatti sur le trottoir de gauche (ou vice-versa, n'abusons pas), je ne m'étonnerais pas. Ces deux-là hantent tous les lieux, même abandonnés du diable, pourvu que l'on y croise des hommes.

C'est peut-être Marker alors que je tenterais de joindre le premier... ou peut-être Gatti, ou plutôt, je gueulerais « à l'assassin », tel Roland.

Car tous deux, en ces temps où il est plus prudent de gueuler « au feu » pour être secouru ; sont de ceux, rares qui assument toutes les victimes, de préférence avant qu'elles ne soient mortes.

L'une, c'est le feu, l'autre, la flamme. Feu, froid ou flamme sombre, qu'importe pourvu que cela brûle... L'un dit « couilles », l'autre choisit ses mots, l'un c'est la coiffure-tempête, l'autre des yeux de chat, l'un les bégalements de la violence, l'autre un saxo à peine ouvert, l'un des mains de bûcheron, l'autre un crâne bien astiqué... l'un est écorché à vif sous ses masques, l'autre déballe à la première connivence, l'un fait le hérisson, l'autre à toujours les tripes à l'air, l'un descend d'un balayeur antifasciste, l'autre d'une fausse légende viking... mais tous deux rendent les coups, surtout quand ils sont destinés à d'autres.

Si à ces portraits-robots vous les reconnaissez dans un métro, confiez-leur ce qui vous reste d'âme... ils vous la rendront luisante : ce sont des ingénieurs entêtés de cet instrument ignoré pour lequel ils ont des patiences d'horlogers.

Amen. Ils sont dignes d'être aimés.

Pierre Rondiere.

Des humanistes agissants (p. 2-7)

Après l'avoir longtemps cherché, j'ai enfin pu rencontrer Chris Marker, l'été dernier, aux éditions du Seuil.

Comme d'habitude, il est muet pour tout ce qui le concerne, sur ses projets, sur l'avenir de son film contre lequel Terrenoire s'agite – « Un interview au magnétophone ? pas question ! Je n'ai rien à dire, demande plutôt un entretien à Gatti, c'est plus intéressant, s'il accepte je viendrai peut-être aussi. »

Grâce à Marker qui nous présente, Gatti nous accorde un rendez-vous chez lui, auquel le réalisateur de *Cuba Si* participera, en fin de compte, par gentillesse ; elle est aussi proverbiale que son mutisme.

Cet entretien était destiné, à l'époque, à Ciné-Méthode, maintenant *Miroir du Cinéma*. J'avais demandé à Château (La méthode) de m'accompagner.

Il est très difficile de retransmettre intégralement trois heures de conversations à bâtons rompus, la spontanéité et le dynamisme de Gatti, ses innombrables parenthèses, ponctuées des brèves réflexions de Chris Marker.

Entretien :

Fils d'un balayeur et d'une femme de ménage, à 10 ans Gatti commence à travailler comme aide-déménageur, c'était aux alentours de 1934 ; puis dans une entreprise de pompes funèbres, il enterre des gens pendant trois ans. Il fallait vraiment que des gens meurent pour qu'il puisse manger (35 frs. pour les hors-classe, mais c'était rare les hors-classe, 30 frs. pour les premières, etc.) Comme ça, jusqu'à la guerre, et le maquis. Arrêté il est déporté au camp de travail de Linderman où il fut affecté au travail sous la mer dans les cloches sous-marines.

Il avait alors 17 ans ½. A la faveur d'un accident il réussit à s'évader : « Un jour à la suite de circonstances disons pénibles, il s'est trouvé que je me suis évadé... on arrive un matin, je pense qu'il a dû y avoir un accident en bas (sous l'eau, dans la cloche sous-marine) la veille déjà on avait eu des histoires avec la benne qui charriait les matériaux, ça avait fait un drame épouvantable et toute la nuit j'avais paré les coups de SS, courru dans la neige à poil et rossé, j'étais dans un sale état, mais je n'avais rien saboté du tout, c'était une maladresse de ma part, les engins mécaniques ne m'ont par toujours réussi ; ils ont pris ça pour de la malveillance, il n'y en avait aucune, j'étais plein de bonne volonté si j'ose dire, plein de bonne volonté imposée et alors toute la nuit ça avait été affreux et brusquement, arrivant là, le matin, je ne vois personne : Ils étaient tous en bas – alors je dis : c'est le moment, comme ça, spontanément, sans avoir rien préparé ; tu est fou enfin, disent les autres. Je suis quand même revenu jusqu'au quai avec le bateau – c'est un soldat russe qui le gardait, pas un kapo, il m'a demandé ce que je voulais – Arbeit, arbeit, je lui dis : il ne comprenait pas – on restait là, stupides – il a continué à faire les cent pas – je lui ai expliqué qu'il fallait que j'aille chercher une pelle – il continuait à faire les cent pas, moi j'étais toujours là – à un moment il a regardé vers la cloche, il a fait quelques pas pour mieux voir, j'ai sauté, presque par désespoir et cette fois je n'en sortirai plus ; ensuite j'ai essayé de traverser le fleuve, tous les ponts étaient gardé par des soldats allemands, je ne pouvais pas traverser à la nage et heureusement, la chance a continué à jouer, je suis tombé sur des Italiens... j'avais finalement trouvé une pelle pour le cas où on m'aurait demandé quelque chose. »

« On a discuté, j'étais dans un drôle d'état, on m'avait rasé, j'avais une tête qui était très curieuse : par endroits j'avais des poils, de l'autre c'était rasé – sur un côté c'était raclé, coupé – Très curieuse tête et puis la jolie capote de l'armée russe avec le n° 173 sur le dos, un treillis avec des plaques rayées, pas de chemise, rien – alors il y en a un qui s'appelait Alberto qui a dit, je me souviens de cette phrase : c'est un pauvre christ comme nous autres, laissez-le aller – à ce moment-là une espèce d'angoisse m'a pris : ça marche ou ça marche pas. Il faut vous dire qu'un requis civil du dépôt où je travaillais m'avait donné une adresse – ce qui a tout facilité c'est que je travaillais au camp de Linderman dont la centrale était à Hambourg ; alors à un moment donné lorsque l'histoire des cloches sous-marines s'est propagée, on a envoyé les prisonniers de ce camp, le seul de travail sous-marin, près de Bordeaux, très exactement près des usines Bugatti ; là-dedans il y avait également des requis civils qui venaient travailler.

Armand Gatti ou « le parcours du combattant »

Il y en a un, un jour, qui m'a remarqué, il était de Bordeaux, alors je lui ai demandé son adresse ; 164, rue de la Forêt Monbadon et ça m'est resté – je savais juste son nom : Belly – alors j'ai pris ma pelle et j'ai demandé où était Bordeaux.

J'étais très voyant, la rue était en plein centre de la ville, avec la belle inconscience qui caractérise cet âge, avec de subits accès de peur, je me suis engagé dans la ville, pleine d'officiers allemands, j'ai foutu ma pelle à l'eau et la chance a continué à jouer – je suis allé droit rue de la Forêt Monbadon – j'appuie sur la sonnette – pas de réponse – je vais dans une pissotière souterraine gardée par une femme – je me dis : je vais attendre là – j'avais pas d'autre issue, surtout que j'étais voyant – j'attends quelques minutes, puis : « Monsieur, si vous ne partez pas tout de suite j'appelle la police » - je retourne à la sonnette, à ce moment il y a une femme qui passe, « vous voyez bien qu'il n'y a personne, n'insistez donc pas » ; je me dis : « Il faut que je revienne plus tard, vers midi – entre temps qu'est-ce que je fais ? – les idées les plus romanesques me sont passées en tête, aucune n'ayant pu être réalisée, je me suis retrouvé là-bas à 11h – je ne pouvais plus tenir dans la rue – la porte s'ouvre, je monte, je vois une toute jeune femme qui crie : « Pas de Russes, ici, pas de Russes ! » Elle voulait fermer la porte, je mettais mon pied : « Ecoutez, je suis un ami de votre mari » - finalement elle m'a laissé rentrer.

J'ai eu un coup de pot : le matin où je suis allé sonner, la Gestapo venait de partir et la femme qui était allée chercher ses deux enfants était venue faire ses valises pour partir à la campagne et on avait arrêté le concierge – c'est la femme du concierge qui est venue et m'a donné le béret et un costume de son mari qui était fluet et petit, j'avais gardé les galoches, le pantalon étroit m'arrivait à mi-mollets et ce béret qui, malheureusement, était teint, parce qu'après il a déteint sur moi – ils m'ont donné de l'argent et à manger et je suis parti – la concierge a été formidable – longtemps après je suis retourné chez Belly – j'ai vu ses enfants qui étaient grands.

Evadé, il s'engage dans les sections spéciales des parachutistes, en Angleterre et se retrouve, à la Libération de Paris, rasé à nouveau, en prison, ça s'est passé de cette façon là :

« C'était une histoire stupide, c'est-à-dire il y avait une rivalité entre ceux qui venaient de la France combattante et tous ceux... les vichystes quoi ! Il y avait un commandant de ce style là, un emmerdeur qui tapait sur la table et en plus il mangeait avec son képi et je ne sais pas ce qui m'a pris : je suis allé devant lui et je lui ai demandé si la barbaque était bonne, il s'est levé, je lui en ai lâché un sur la figure, il est tombé, mais en tombant il s'est raccroché à la nappe et la soupe, tout est tombé par terre – alors je lui ai fauché le képi, un beau képi de commandant, et je suis allé faire le con dans les claques à travers la ville – il y avait une statue devant l'Hôtel de Ville, je suis monté sur la bonne femme et j'ai accroché le képi – il fallait vraiment être saoul pour faire ça. J'avais 20 ans à ce moment là. »

Démobilisé, il retourne chez ses parents à Monaco ; il n'a qu'une idée en tête : monter à Paris. – Un jour il bourre ses poches de poèmes, sa mère lui remet tout ce qu'elle a : 500 frs. d'économies, un ami lui avance l'argent du voyage et une recommandation pour un cousin député et Directeur politique du *Parisien libéré* qui était à l'époque un journal de gauche, issu de la résistance. Le cousin, c'était Jean Riberolles. Avant d'être engagé – c'était en décembre 1945 – 10 ans s'écoulaient avant qu'il ne prenne contact avec le cinéma – de cette période Gatti nous dit :

« Le journalisme je l'ai accepté parce que je n'avais pas autre chose à faire, mais je me suis trouvé dans la situation de l'acteur tragique qui monte sur les planches et qui a un succès comique formidable. C'est très curieux parce que plus j'essayais de prendre une distance avec ce métier et plus il y avait de la réussite – c'était très embêtant – ça a duré un certain temps jusqu'au moment... enfin, j'ai fait à peu près tous les journaux, j'ai eu 4 significations de renvoi qui n'ont pas abouties, on disait : il est un peu fou. Je faisais surtout les procès de Cours de Justice qui concernaient la « collaboration » et puis il y a eu un accident, j'y serai sans doute resté sinon ; cet accident c'est qu'il m'est tombé sur le dos le prix du journalisme, le prix « Albert Londres » pour le reportage sur les « faux ». Alors forcément ça m'a obligé à faire du grand reportage – le journalisme... ce sont des choses qu'on fait un moment, on s'y intéresse beaucoup mais enfin rien d'essentiels ne s'y rattache et ça se perd dans la nuit des temps – ensuite j'ai quitté *Le parisien libéré* et je suis allé à *Match*, ensuite j'ai quitté *Match* et je suis allé à *France-Soir*, j'ai quitté *France-Soir* et j'ai vivoté entre *L'express* et *L'observateur*, ensuite je suis allé à *Libération*. – Vous savez, tous également m'ont renvoyé, je dois dire que du point de vue opinion politique, j'avais les mêmes au *Parisien libéré* et à *Match* que maintenant. Mais tout s'est bien passé, je suis relativement heureux, c'était une bonne période à part celle que j'ai passée à *L'express* parce qu'alors là... disons prudemment qu'on ne s'est pas entendu. »

Dix siècles enfermés dans cet antre

Le dernier reportage que j'ai fait, c'était sur Gérard Philippe à *Match*.

En 1955, *Match* en même temps que *France-Soir* l'envoie faire un reportage en Chine :

« Alors il fallait un photographe et j'ai appris que dans cette délégation il y avait un excellent photographe. Je suis allé le voir dans son antre, c'était une espèce d'antre fantastique, avec des tas de trucs, il y avait 10 siècles d'enfermés dans cet antre et le photographe au milieu qui

s'agitait et c'était Monsieur... (Chris Marker qui assiste et participe à notre entretien) il parlait, lui, avec de la pellicule et il a tourné là-bas *Dimanche à Pékin* – alors là, j'ai vu comment on faisait du cinéma, on a une espèce de petite boîte et on se bat contre le vent tout le temps. »

Pour Marker qui dirigeait la collection *Petite Planète*, aux Editions du Seuil, Gatti écrit *La Chine*. Puis, deuxième contact avec le cinéma et toujours avec Chris Marker, c'est *Lettre de Sibérie*, réalisé pendant l'expédition organisée par André Pierrard, directeur de la revue *France-U.R.S.S.* Après ça, Gatti part en Corée et pense faire réaliser un film là-bas par Chris Marker, mais celui-ci en plein montage de *Lettre de Sibérie* ne peut pas. Gatti décide de faire le film lui-même, mais il manquait beaucoup de choses – c'est Bonnardot qu'il avait connu à la Libération qui amène le matériel et finalement réalise le film :

« Les circonstances avaient changé et puis Bonnardot avait une connaissance et des notions cinématographiques beaucoup plus avancées que les miennes, qui étaient très quelconques, il sentait en continuité beaucoup plus de choses, je lui ai fait une espèce de scénario monstrueux qu'il a été obligé d'aplatir comme une crêpe pour essayer de s'y retrouver, tout ça a donné *Morambong*. »

« Bonnardot s'est battu contre les éléments, contre tout pour essayer d'amener son film à bonnes fins. J'ai été obligé de rentrer, je ne pouvais plus rester, il a duré un an le film, ça n'a pas été rien et il s'est battu comme un lion là-bas, comme un lion, et ici au lieu de repos, il a encore dû se battre une deuxième fois (1/. note : le film est toujours interdit [voir l'article de CM]) »

« Après *Morambong*, j'ai entrepris le scénario du *Château* de Kafka et, de fil en aiguille, avec le même producteur, alors que le *Château* n'avancait pas, il a été question d'un scénario que j'avais depuis longtemps : *L'enclos*, je l'avais proposé à quelques-uns de mes amis qui n'avaient pas vu la nécessité de le réaliser eux-mêmes, par amitié pour moi, voulant me pousser à faire la chose plutôt que de la faire faire par d'autres, alors finalement je l'ai fait, et j'en avais fortement envie, je dois dire. »

« Je dirais presque une énormité : « Il y a des problèmes qui se sont posés tout le temps, mais, apparemment, je me suis senti tout de suite à l'aise. A partir de ce moment-là, je dois dire honnêtement, que ça m'a étonné moi-même, je me suis senti à l'aise beaucoup plus que dans n'importe quoi. »

Les conceptions de Gatti sur l'art cinématographique sont très claires, avant de l'affirmer une fois de plus à la Mutualité, voici ce qu'il pense :

« On voudrait pouvoir dire qu'on fait un film pour soi-même, pour exprimer certaines idées, certains goûts, certaines choses, d'affirmer une certaine esthétique de soi par rapport aux autres ; je voudrais pouvoir dire ça, malheureusement nous vivons dans un contexte et il me paraît du moins quant à mon tempérament, très difficile de rester sur la touche. Tant qu'il y aura une certaine injustice qui court le monde, toujours un certain conformisme qui est établi obligatoirement, si je devais donner une affirmation, c'est en termes de combat. Je serais incapable de faire autrement, il y aurait un manque dans la mesure où, sur un sujet donné, j'en ai encore eu l'expérience dernièrement où c'était un sujet évidemment appliqué sur une réalité, malgré tout on ne peut pas rester en dehors de certaines choses qui se passent et, de fil en aiguille, la réalité est là, quoi !... »

Le château : les nazis sont toujours là

Gatti nous a ensuite expliqué son adaptation du *Château*, de Kafka, film qu'il essaie de réaliser. Voici le scénario dont il nous a fait le récit plus en détail lors d'un deuxième entretien avec Gendron :

« Un metteur en scène tourne *Le château* et procède à des essais pour choisir ses acteurs ; chacun d'eux porte une pancarte avec le nom du personnage qu'il doit incarner ; il y a ainsi 10 K., 9 Frieda, 15 Olga, etc., qui, dans le studio, se parlent et s'entretiennent de choses et d'autres ; on s'aperçoit que le metteur en scène discute avec eux comme s'il était Klamm

(personnage du roman) ou l'instituteur (*idem*) ou tous les personnages à la fois suivant l'interlocuteur à qui il s'adresse. »

« Le metteur en scène, pour traiter son sujet, rencontre certaines difficultés ; c'est alors que l'un des acteurs lui donne l'idée d'aller à l'ancien camp de concentration qui se trouve aux environs du studio (c'est de Monthausen qu'il s'agit). Ce camp est un monstre vide en pierre et vient au metteur en scène l'impérieux besoin de faire un film sur ce camp. A partir de là, « reconstitution de la souffrance humaine », le journal local l'accueille en gros titre : « Bienvenue au metteur en scène, film admirable, etc. » Mais rien n'était encore commencé sinon les ennuis qui sournoisement se font jour de plus en plus. Car un fait certain s'impose au fur et à mesure : les nazis sont toujours là.

« Extérieurement, appui et encouragements de la municipalité et, en douce parallèlement, on sabote le film. Aux « allez-y ! » encourageants suivent des sabrages paralysants. Puis des gens parlent au metteur en scène d'un certain Klamm (même nom que le personnage du roman) qui était l'ancien chef du camp, qui passe pour un héros mort en U.R.S.S. ou pour avoir été fusillé à la Libération – on dit aussi qu'il est vivant et représentant de commerce – Klamm semble être partout. Puis certains signes apparaissent : le metteur en scène s'identifie de plus en plus à K. (personnage du roman), il devient sourd-muet (pas de communication possible). Il apprend que cinq ans après la guerre des dizaines de déportés vivent encore aux enceintes des camps dans des bidonvilles – ce sont les personnages du *Château* qui, comme eux, refusent de parler – du premier bistrot où il était descendu, le metteur en scène se fait chasser. Dans un autre, il rencontre Frieda N° 7 (actrice du film qui s'identifie avec Frieda du roman) et qui le prend pour Klamm – contradictoirement, de ce fait, il devient de plus en plus K. et se trouve devant les mêmes situations à cause des nazis omniprésents qui tirent les ficelles. Dans la réalité, des allusions continuelles sont faites à K. (rencontre des deux K.) à partir du présent (manchettes de journaux). Il devient persécuté – un jour on lui envoie des gens qu'il ne connaît pas et se prétendent ses assistants – lors d'une excursion en bateau, le metteur en scène est assis à côté de K. (l'acteur qui personnifie le personnage du roman), un homme se noie, K. se jette à l'eau et se noie à son tour, tout le monde se regarde, personne ne fait rien, « K. ne savait pas nager ». Le metteur en scène annonce la mort de K. mais personne ne veut du mort et c'est le cadavre de K. que le metteur en scène traîne partout avec lui. Puis on annonce l'arrivée d'une commission d'enquête sur les crimes de guerre – d'autre part, on lui raconte qu'un jour au camp de concentration, les détenus avaient fabriqué des faux billets pour des S.S. Les autorités décidèrent que 213 détenus devraient mourir, mais les S.S. tentèrent de les sauver pour préserver la fabrication des faux billets et il se trouva que le sort de ces hommes, finalement, reposa sur 11 déportés qui durent disputer un match de football contre une équipe de kapos à la suite de l'intervention des S.S. et en même temps prouver que c'était un « bon » camp de concentration où on fait du sport. C'est la lutte pour la vie (la reconstitution du match qui s'est déroulé dans le passé, sera symbolisée au présent par une partie de footing). Tout repose sur l'issue de la partie – les phrases du roman reprises dans le film concordent exactement avec la réalité. Dans le présent, l'obsession continue (le metteur en scène lit sur un journal : la jambe de Kopa tiendra-t-elle ? – suspens –). »

Gatti veut signifier qu'il est impossible de rentrer dans la souffrance si on ne la vit pas.

Quand le film se termine, la caméra recule en travelling entre une haie de joueurs de football et découvre une photographie de Monthausen ; c'est contre une image que le metteur en scène se battait.

Il est difficile de retranscrire la pensée de Gatti et de retransmettre l'enthousiasme qui nous soulevait Gendron et moi quand il nous faisait le récit du *Château*. (Cette partie de l'entretien n'a pas été enregistrée au magnétophone.) Cette adaptation nous semble tout simplement géniale et d'une terrible actualité, elle permet d'approfondir notre connaissance de l'esprit de

Gatti qui, d'autre part, a encore répondu (sans impatience et avec beaucoup d'amabilité) à quelques questions :

« Je me suis toujours battu »

Q – Le monde que vous voulez exprimer dans vos films est-il directement issu de votre existence personnelle ou de votre façon d'appréhender la vie ?

G – L'un explique l'autre – mon intérêt pour l'oeuvre de Kafka est conditionné par mon expérience de la vie – on peut appréhender Kafka de 100 façons différentes selon la façon dont on a vécu. En Chine, en Allemagne, par des bourgeois, etc. Avant nous, après nous, chaque personne peut en tirer ce qu'elle veut.

Q – On peut dire qu'il est dangereux de surestimer le goût et l'intelligence du public comme le fait Resnais, mais c'est en soi honorable pour l'artiste ?

G – C'est nécessaire pour faire progresser.

Q – Mais on peut dire que de toute façon le metteur en scène qui sous-estime le public est méprisable lui-même ?

G – On ne fait rien POUR quelqu'un – il y a ce que tu apportes avant tout – être humain, c'est faire tomber des barrières.

Q – Du reste Picasso dit « Un artiste doit être « dans » le peuple sans « réserve » et non pas « pour » le peuple qui signifie se placer en fait « en dehors » du peuple ». Votre admiration va-t-elle en priorité aux cinéastes qui s'expriment avec leurs tripes ou aux cinéastes plus mesurés et plus intellectuels, mais qui semblent éloignés de ce combat qu'on fait avec ses « couilles ».

G – Il n'y a pas de définitions ni d'attitudes qui priment tout – ce qui compte c'est le but.

Q – Notre époque sollicite-t-elle, avant tout, un cinéma dénonciateur sans qu'un trop importante part de l'esprit risque d'en cacher la virulence ?

G – L'élaboration ne supprime par le « punch » - un boxeur à l'entraînement avant un combat se met en condition de vaincre et prend le maximum de chances de son côté – plus on élabore, mieux ça vaut et c'est aussi manifester son respect du public. *Le cuirassé Potemkine* est un film très élaboré et très virulent, la marque d'Eisenstein.

Q – Qu'entendez-vous par « La culture, on en crève parce qu'elle n'est pas adaptée à nos besoins » ?

G – Une oeuvre admise par tout le monde perd son pouvoir de subversion.

Q – D'où vous vient cette haine pour le conformiste et la facilité ?

G – Par ma condition, j'ai toujours lutté et je me suis toujours battu.

Q – Englobez-vous indifféremment dans votre dégoût : le patrimoine artistique, l'académisme et la culture ?

G – Le patrimoine artistique peut devenir académisme et le devient par l'usage qu'on en fait – un usage conformiste – la culture est devenue un académisme, l'académisme est une caricature du classisme, on vit suivant les mêmes cadres qu'il y a 50 ou 100 ans.

Q – Vous vous insurgez d'abord contre l'ordre bourgeois actuel ou contre le conformisme en général sans discernement de société ?

G – L'un et l'autre sont liés – je m'insurge avant tout contre l'ordre bourgeois – d'ailleurs la révolution doit être permanente et on doit toujours tout remettre en question.

Marker parle

Outre les « hum ! hum ! » ponctuant l'entretien au magnétophone avec Armand Gatti, Chris Marker a bavardé un peu avec nous sur divers sujets :

Q – Gatti commence avec un film de long métrage et toi, Marker, tu en es où était Resnais avant Hiroshima au point de vue films.

M – Oui, si on les compte comme des allumettes et il faudrait tenir compte des films inconnus de Resnais.

Q – Toi, tu as fait des films nettement engagés, toujours.

M – Non, si tu trouves que *Dimanche à Pékin* était un film engagé, *Lettre de Sibérie* était un peu plus engagé.

Q – *Mais quand on a vu Cuba, on trouve Lettre de Sibérie tiède ; Cuba Si c'est l'amour de la révolution.*

M – C'est surtout l'amour de Cuba.

Q – *Parle-nous un peu de tes projets, tu voudrais faire un film long métrage ?*

M – Non, la question ne se pose pas, si on me le propose ce sera une question de circonstances mais je n'ai « absolument » pas « envie » de faire un film de long métrage ; c'est d'ailleurs pas le métrage qui compte.

Q – *Ca te plairait de conduire des acteurs ?*

M – Pas du tout. Je suis essayiste, je ne suis pas un romancier. Vous parlez d'un cinéma révolutionnaire comme il existe une imprimerie révolutionnaire ; le cinéma c'est un système qui permet à Godard d'être romancier, à Gatti de faire du théâtre et à moi des essais, c'est tout, mais il n'y a aucun rapport entre ces films.

Q – *A part Israël, jusqu'à présent tu as été dans les pays qui ont fait leur révolution, maintenant il n'en reste plus beaucoup.*

M – Il reste ceux qui la feront. Mon rêve c'est d'être payé à l'année pour me ballader à travers le monde avec une caméra, là, je serais rudement content, il se peut que je fasse un long métrage, ça je n'en sais rien, il se passe tant de choses bizarres dans la vie.

Q – *Dans Nuit et brouillard, qu'est-ce que t'as fait ?*

M – Rien du tout, j'étais là... Resnais aime bien quand il rencontre des difficultés avoir près de lui quelqu'un qui lui dit ce qu'il pense déjà mais dont il puisse dire qu'il y en a un autre ; j'ai joué ce rôle là.

Q – *C'est un grand copain ?*

M – Je pense bien !

Q – *Resnais dit que Marienbad est un miroir, certains pensent que ça ne mène nulle part, que Resnais est dans une impasse.*

M – Quelqu'un qui ne sait pas ce que c'est que le métro peut croire que c'est une impasse quand il rentre dedans ; je ne suis pas du tout d'accord.

G – C'est une ouverture formidable. Il y a un langage cinématographique tel qu'il était conçu jusqu'à présent et qui offrait des possibilités, mais dont les possibilités allaient s'amenuisant ; il y a dans *Marienbad* un phénomène de rupture formidable.

M – Après *Marienbad* ; beaucoup de films deviennent impossibles – je ne sais pas lesquels – il y en a d'autres qui deviennent possibles, en tout cas pas ceux qui essaieront de refaire *Marienbad*. Après tout qu'il ouvre ou qu'il ferme, on s'en fout, on s'est jamais occupé [se savoir] si un chef-d'oeuvre ouvrait des portes ou les fermait, c'est pas le problème de l'auteur, c'est le problème des autres ; il suffit que ce film soit... enfin, personne n'a été plus loin dans une certaine direction et rien que ça, c'est une valeur en soi et c'est de l'engagement.

Q – *Pour vous est-ce le plus grand metteur en scène français ?*

M – Sans aucun doute.

G – Oui et de très loin.

Q – *Le plus grand du monde ?*

M – Je ne dirai pas cela parce qu'il y a tellement de genre de metteurs en scène différents, mais s'il y a 10 personnes qui ont changé quelque chose au cinéma, il en est – s'il n'y en a qu'un, c'est peut-être lui.

Le « n'importe quoi » de Godard

Q – *Ca doit vous faire rigoler quand la critique dit « Godard c'est un type formidable » ?*

M – Godard a beaucoup apporté... Pas uniquement dans la forme, dans l'esprit aussi. *A bout de souffle* est un film extrêmement important dans l'histoire du cinéma. Je ne sais pas si ensuite il aura encore une valeur en soi. Il y a des tas d'oeuvres comme ça dans la littérature

qui étaient absolument indispensables, dont on se félicite qu'elles aient existé et qu'ensuite personne ne relire. Je ne sais pas si dans 50 ans on regardera encore *A bout de souffle*, ce n'est pas impossible du tout d'ailleurs, ça a été une chose très importante.

Q – Cette femme qui trahit l'homme qu'elle aime, ça paraît bizarre ?

M – C'est le sujet, c'est un personnage ; d'abord moi... moi, j'ai l'impression qu'il y a une ellipse à la fin du film. Qu'est-ce qui s'est passé dans la nuit entre eux deux ? On n'en sait rien. Est-ce pour le conserver ? On n'a pas su. Mais les raisons de la trahison sont complexes. En tout cas, c'est un film stendhalien, quoi... la faute de Godard... c'est que les Fabrice d'une autre époque ne sont pas tout à fait au niveau esthétique de ceux de la nôtre.

Si ce n'est d'ailleurs que si on prenait le personnage de Fabrice en termes sociaux de l'époque : c'est un sale petit hobereau ; n'empêche qu'il incarne précisément une espèce de vertu de la jeunesse que le Belmondo reprend et incarne et alors maintenant on caricature avec le Belmondisme et le Godardisme, mais dans la mesure où il a l'apparence d'un contenu qui peut choquer les sectaires ; eh bien ! il a quelque chose de profondément sain. C'est l'espèce d'esprit anarchique... il y a une espèce de coulée brute qui pourrait prendre exactement une forme opposée.

Le charme de Godard, avec lequel j'ai de profonds points de désaccord par ailleurs, c'est vraiment qu'il dit n'importe quoi, alors avec la chance, il y a des n'importe quoi très bien, et le genre de n'importe quoi très bien qui ne pourrait pas sortir s'il n'y avait pas justement la totalité des n'importe quoi, parce qu'il y a une forme d'anarchie de l'esprit qui ne supporte pas d'être canalisée. On n'est fou à droite ou à gauche. Quand on est fou, on est fou à droite et à gauche, ensuite ça prend une forme et c'est l'esprit du *Petit soldat* – je ne l'ai pas vu – dommage d'ailleurs parce qu'il faut le défendre par principe, parce qu'il est interdit et qu'on doit défendre les films interdits, même quand ils ne nous plaisent pas.

Q – C'est Resnais qui t'as donné envie de faire du cinéma ou tu en avais déjà envie ?

M – J'ai toujours eu envie de faire du cinéma.

Q – T'as 39 ans maintenant ?

M – 40, mon petit gars.

Q – Alors t'as connu Resnais il y a 12 ans ?

M – Bien plus – tout de suite après la guerre, quand j'étais à Travail et Culture, et qu'il était sous une soutane jouant le rôle d'un curé dans une pièce de Pirandello – quelque chose dont on se souvient.

Q – Ton premier contact avec le cinéma est-ce que ça a été Les statues meurent aussi ?

M – Le premier sérieux, oui.

Q – Et avant ? Tu avais écrit des scénarios, tenté des choses ?

M – Non, enfin des petits bidules en 8 mm qui étaient assez infâmes.

Q – Ah bon ! Tu as fait du 8mm ? On peut les voir ?

M – Ah non, ça non ! Ca alors, non !

Q – Tu connais le 16mm à Resnais ?

M – Ah ça ! Le 16 mm à Resnais, c'est autre chose. Je ne veux pas en parler parce que Resnais serait furieux, mais... il a fait des choses en 16 mm dont il faudra bien qu'un jour les cinémathèques s'occupent.

Q – Il y a eu celui avec Daniel Gélin et Danièle Delorme, et celui avec Gérard Philipe, des longs métrages ?

M – Celui avec Gérard est un court et l'autre un très long.

Q – Alors pour Les statues..., ta première expérience, le film est interdit et a été mutilé – il n'est jamais sorti ?

M – Je te signale au passage qu'il n'a jamais été mutilé ; ils ont sorti en fin de compte les deux premières bobines avec le film de Le Chanois. Les deux premières bobines et la troisième manquante, j'appelle pas ça une mutilation – on n'a rien coupé dedans.

Q – Si on ne la montre pas ?

G – Disons amputé.

Q – Après qu'est-ce que ça a été ? Après Les Statues ?

M – Les Olympiades, *Dimanche à Pékin* et puis *Lettre de Sibérie*, et puis *Description d'un combat*, et puis *Cuba*, mais tous ces renseignements se trouvent dans une remarquable petite revue qui s'appelle *Arts et lettres* (n° de juin 1961).

Q – Je voudrais savoir pour les films que tu fais : c'est toi qui les prépare ou on dit Marker est connu comme essayiste ; tiens on va faire un film là-dessus, on va demander à Marker ou est-ce toi qui voulait faire un film sur Cuba, par exemple ?

M – Dans le cas précis de Cuba, ça s'est bien trouvé : j'avais envie d'aller à Cuba et ils avaient envie que j'y vienne, alors c'est le genre de choses qui méritent d'être scellées...

G - ... dans une discussion – c'est curieux comment c'est né, hein !

M – Je ne sais plus comment...

G – C'est né à la suite du *Crapaud-Butte*.

M – Ah oui !

Q – Sans blague !

G – Je reçois une lettre de Manet, c'est le grand responsable du théâtre cubain.

M – Le Kubaner Ensemble.

Q – Eduardo Manet, il est à Ciné-Cubano ?

G – Oui, c'est ça ! Alors il m'envoie une lettre en disant : Monsieur, je désire vous connaître ; on prend rendez-vous, on se voit, nous parlions le même langage, il y avait tellement peu de gens qui avaient trouvé cette pièce possible (*Le crapaud-butte*), on a discuté, on a parlé, là-dessus il avait plein de projets sur Cuba, à un moment donné il dit : il faut écrire un film, on pense à beaucoup de choses, etc. Et c'est là que j'ai sorti son nom (Marker).

M – Oui, oui, je te dois ma carrière.

G – Non, mais tout à fait comme ça, parce que le seul cinéaste ayant de l'imagination, le seul cinéaste que je connaissais ; tout de suite, il s'est emballé, alors on a pris rendez-vous et c'est comme ça, la vie a continué son cours.

Q – Mais Braunberger, c'est pourtant pas un gars à produire un film sur Cuba ?

M – La preuve que si et je peux vous faire un éloge de Braunberger pour votre revue si vous voulez parce qu'il savait très bien ce qu'il risquait et il l'a fait.

Q – Et cette légende sur les chats ? Quand on parle de toi, on parle de tes chats, t'as beaucoup de chats ?

M – Je n'en ai plus. J'en ai eu 12.

Q – T'aime bien les chats alors ?

M – Je crois qu'on peut en conclure ça, j'aime aussi les chouettes si ça t'intéresse ; ça va être passionnant ce numéro.

Q – Est-ce que tu t'imagines Cuba distribué sur les Champs-Élysées tel qu'il est ?

M – Ben, j'étais sans doute naïf, mais je le croyais.

« Si je me cassais une jambe. »

Q – Que penses-tu des films de Joris Ivens sur Cuba ?

M – J'aime beaucoup *Peuple armé*. Je revenais de Cuba à ce moment là et j'ai retrouvé une espèce de tension... la réaction que ça a provoqué : une formule que j'ai entendue très souvent à propos de Cuba : « C'est formidable, on dirait une guerre d'Espagne qui a réussi », je crois que pour nous ça veut dire quelque chose.

Q – C'est toi qui a tout filmé là-bas ou tu avais des opérateurs ?

M – J'ai tout filmé, sauf l'interview de Castro, c'est Lalou et Igor Barrère.

Q – Quel est ton film préféré ?

M – C'est *Cuba*, bien sûr ! – je crois même que si j'en fais 10 après, *Cuba* restera tout de même au-dessus des autres.

Q – Il y a une chose importante, c'est peut-être délicat d'en parler : le problème de la vie matérielle. Par exemple, toi tu vis du cinéma maintenant d'une façon régulière... ?

M – D'une façon irrégulière.

Q – Irrégulière. Est-ce que tu te dis : dans trois mois je vais être emmerdé, je vais plus avoir de ronds, il faut que je fasse un film ou alors... ?

M – Tu dis dans trois mois, tu es très optimiste – ce serait plus vrai de dire la semaine prochaine, mais ça me paraît un peu en dehors du sujet.

Q – Pas du tout.

M – Evidemment, les conditions de vie du cinéaste dans notre système économique..., mais enfin, les conditions du cinéaste, mêmes difficiles, ne sont pas celles sur lesquelles il faut s'apitoyer le plus.

Q – Quand même !

M – Disons que c'est un problème. Si je me cassais une jambe, par exemple, ça serait très embêtant parce que ça m'empêcherait de filmer pendant un an et c'est vrai que je ne sais vraiment pas de quoi je vivrais, ça c'est vrai.

Q – Est-ce que tu choisis ?

*M – Dans la mesure où je peux, suivant les circonstances, mais ce qui est bizarre, c'est qu'on me propose toujours de refaire mon premier film. Après *Dimanche à Pékin*, j'aurais pu m'installer confortablement dans *Lundi à Nagasaki*, *Mardi à Zanzibar*. Ensuite, on m'a proposé de faire des *Lettres de...*, on m'a proposé de faire *Lettre de Tel-Aviv* ; heureusement, j'ai fait autre chose, alors il n'y a pas eu de suite. Mais pour les propositions, jusqu'à présent, c'est pas ça qui me gouverne beaucoup.*

*Q – On a l'impression que pour Cuba le coeur y est à fond, il n'y a pas ce côté un peu septique qu'on trouve par instants dans *Lettre de Sibérie*.*

M – C'est très lyrique.

Q – Par moment, c'est un peu sarcastique ?

M – Le fait qu'on puisse voir trois version d'une vérité, je reconnais que...

Q – Pour Cuba, il n'y a pas les références à Giraudoux, tout au moins pas en net ?

M – Elle ne sont pas prononcées, mais il y en a – les références à Baudelaire ça te gêne moins.

Q – Marker-Giraudoux, on accole toujours les deux noms.

M – Giraudoux est le plus grand écrivain engagé de notre époque, on s'en rendra peut-être compte un jour.

Jean-Louis Pays.