

CARNETS

du docteur Huybridge

Lussas
États généraux
du film documentaire
1991 - 92

N°2

achevé d'imprimer le 30 juin 1993

réalisation

Le Documentaire - Lussas / Ardèche Images - Lussas

mise en page : Nicole Zeizig

impression

Transfaire - Turriers

couverture

Public Images - Marseille

Trafic d'images (document Dr Muybridge - Cinémathèque

Française et "Palettes" d'A. Jaubert - La Sept)

dépôt légal : 586 juillet 1993

édition

Le Documentaire. Editeur n°2-909382

Le Village 07170 Lussas - tel : 75.94.29.07 - fax : 75.94.28.48

rencontre avec...

rencontre avec...

rencontre avec...

rencontre avec...

rencontre avec...

rencontre avec...

**Richard
Dindo**

rencontre avec...



Richard Dindo. Photo J-L. Meyssonier

la mort de l'utopie

documentariste, Richard Dindo l'est au sens où *Citizen Kane* est d'abord un admirable (modèle de) film documentaire. De *L'Exécution du traître à la patrie*, Ernst S. à Arthur Rimbaud, une biographie, tous ses films sont faits sur le même principe, celui d'une enquête qui, sur le plan du contenu, prend toujours à revers une représentation officielle de l'Histoire en insistant sur ses lacunes et ses failles et qui, sur le plan de la forme, à partir d'interviews, de lieux, d'objets – d'indices et de traces – restitue l'opacité d'une vie, la complexité du cheminement d'un être confronté un jour à l'Histoire, soit par son œuvre (Max Frisch, Arthur Rimbaud), soit par les hasards du destin (Dani, Michi, Renato et Max). Chaque film travaille une question grave (la trahison et le mensonge dans *L'Exécution du traître à la patrie* Ernst S., l'engagement intellectuel dans Max Frisch, *Journal I-III*, le terrorisme et la répression d'Etat dans Dani, Michi, Renato et Max), conformément à

une conception énoncée avec force dès les débuts :
"L'idéal du documentaire, c'est de se faire en face de l'Histoire".

RICHARD DINDO

FILMOGRAPHIE :

LA RÉPÉTITION (1970)
DIALOGUE (1971)
PEINTRES NAIFS EN SUISSE ORIENTALE (1972)
DES SUISSES DANS LA GUERRE D'ESPAGNE (1973)
L'EXÉCUTION DU TRAITRE À LA PATRIE, ERNST S. (1975)
RAIMON, CHANSONS CONTRE LA PEUR (1977)
CLÉMENT MOREAU, GRAPHISTE (1978)
HANS STAUB, REPORTER PHOTOGRAPHIE (1978)
MAX FRISCH – JOURNAL I-III (1980)
MAX HAUFLER – LE MUET (1982)
EL SUIZO – UN AMOUR EN ESPAGNE (1985)
DANI, MICHİ, RENATO ET MAX (1987)
ARTHUR RIMBAUD, UNE BIOGRAPHIE (1990)
CHARLOTTE, VIE OU THÉÂTRE ? (1992)

Dani, Michi, Renato et Max

Au début des années 80, Zurich fut le théâtre de violents affrontements entre jeunes et policiers. Au mouvement d'une jeunesse en révolte et désireuse de changer radicalement la vie, les autorités ne surent répondre que par la répression la plus brutale, laissant croire à la police qu'elle était au-dessus de la loi et pouvait agir en toute impunité et s'engager sans scrupule dans une spirale fascistoïde. Victimes de bavures policières, Dani, Michi, Renato et Max restent aujourd'hui dans la mémoire de tous comme les symboles de cette jeunesse anéantie. A la façon d'un puzzle et d'une reconstitution juridique qui n'a jamais été faite, le film reconstitue leur histoire.

Public. — Comment *Dani, Michi, Renato et Max* a-t-il été produit ? Et diffusé ?

Richard Dindo. — Par une subvention de l'aide au cinéma suisse et co-financé par la Télévision Suisse. Il a donc circulé dans les salles de cinéma en Suisse pendant quelque temps et été diffusé à la télévision, aussi bien en Suisse Allemande qu'en Suisse Romande. Je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de télévisions dans le monde qui auraient facilement co-financé et distribué un tel film, dans toute sa longueur. Avec un taux d'écoute très important, sur-

tout en Suisse Allemande. A Zurich notamment, il y a eu beaucoup de spectateurs dans les salles. Ce film a été fait quelques années après ce mouvement des jeunes. Moi, je suis un cinéaste de la mémoire, l'objet de mon travail est la mémoire, ça passe par la parole, par le récit, par la reconstitution des choses, et à l'époque de ce mouvement, j'étais parfois à Zurich mais pas toujours : j'habite en partie à Paris, et, un peu comme Max, j'étais un témoin, un spectateur du mouvement dont je ne faisais pas partie. Je suis plutôt un soixante-huitard, et donc j'ai fait le film pour la mémoire. Ça m'a agacé qu'après quelques années, très peu de temps après, on ait oublié complètement ce qui s'était passé à cette époque-là, et donc j'ai fait mon film à ma manière, en revenant en arrière et en choisissant ces trois récits, ces trois cas précis. Au lieu de raconter l'histoire du mouvement, je raconte le destin de ces quatre jeunes. Mais, métaphoriquement, le film parle aussi du destin de leur génération. Je pars toujours d'une biographie qui est en même temps une biographie métaphorique : à travers le destin des individus, j'essaie de raconter une histoire qui les dépasse.

Public. — Est-ce la voix de la femme qui était l'amie de Max ? Elle était actrice n'est-ce pas ?

Richard Dindo. — Ces deux femmes, l'amie de Renato et l'amie de Max ne voulaient pas parler dans le film. De plus, vous venez de voir la version française, où les voix *off* sont postsynchronisées. Mais

déjà dans la version originale, ces deux femmes ne voulaient pas parler dans le film. Elles étaient d'accord et prêtes à parler avec moi, mais elles ne voulaient pas apparaître dans le film, ne fût-ce que par leur voix. Donc je les ai fait reparler par deux autres voix. J'ai fait des entretiens avec elles et puis après j'ai retranscrit mot par mot, et j'ai fait redire exactement le même texte par deux autres femmes.

Public. — Une autre question : le film ne devient-il pas de plus en plus "voyeuriste", si je puis dire ? Au début, les histoires sont racontées très froidement, et à la fin, avec Max, c'est plein d'émotion. L'émotion monte ainsi du début à la fin.

Richard Dindo. — Je suis documentariste. C'est-à-dire que je me laisse guider par la réalité elle-même. S'il y a de l'émotion dans les personnages, ça passe aussi dans le film. Par ailleurs, effectivement, je cherche toujours à faire un montage qui va vers la fin du film. J'essaie de faire un cinéma documentaire qui a la dimension d'un récit. Le moteur de mon cinéma est toujours une enquête. L'enquête n'est pas seulement une quête de faits, mais c'est aussi l'enquête après le film lui-même. Pour moi, l'enquête, c'est le moteur qui crée la structure, l'écriture du film. Et cette enquête, elle va vers la fin, vers la fin du film. Souvent, je fais les films en trois parties, trois chapitres. C'est le cas encore de *Arthur Rimbaud, une biographie*. Et chaque chapitre, je le traite un peu différemment du point de vue formel, pour que ce ne

soit pas chaque fois le même film. Et aussi parce que le sujet n'est pas pareil. Le documentariste part d'abord du sujet. Le cinéma documentaire est un cinéma à sujet. D'abord on a une réalité donnée, puis on cherche le film de cette réalité-là. Donc chaque film, formellement, est un peu le reflet, le miroir de son sujet. Il se trouve que dans le troisième chapitre, le film échappe, va ailleurs, mais ce n'était pas vraiment voulu au départ, je n'ai pas pensé au départ que dans la troisième partie, je ferais le film de cette manière-là. Cela a vraiment été imposé par le sujet lui-même. Peut-être est-ce parce que Max m'était le plus proche des personnages du film. Il faut compter aussi sur le système de la répétition, qui fait qu'on avance sans arrêt et que sans arrêt en même temps ça se répète. Ce cinéma-là a besoin de temps pour se mettre en place, pour mettre en place une philosophie du film, une écriture, une mémoire, une manière d'avancer, de montrer le réel, et c'est seulement à partir d'un certain moment que le film commence à travailler par lui-même. Et c'est là qu'il avance. Qu'il avance de plus en plus vers sa fin. Donc, c'est toute une réflexion sur la dramaturgie qui va inéluctablement vers la fin, qui est souvent la mort du personnage, vu que je travaille de plus en plus sur des personnages morts, ce qui est un paradoxe pour un documentariste parce qu'en général le cinéma documentaire se fait avec des personnes vivantes qu'on a en face de soi, en face de sa caméra. Les vivants dans mes films, ce sont les témoins, et les témoins sont toujours des survivants pour moi. Le personnage prin-

R. Dindo

161

cial est absent et justement l'enquête se fait par rapport à l'absence du personnage, donc il y a tout un rapport dialectique entre les vivants et les morts.

Yann Lardeau. — Dans *Dani, Michi, Renato et Max*, — c'est quelque chose qu'on retrouve également dans *Max Frisch, Journal I-III* — ce qui me frappe, c'est que ce qu'il y a de commun entre ces quatre personnages. Bien sûr, ils appartiennent à un même mouvement de jeunesse, mais c'est aussi que des quatre, il subsiste une image animée, ils ont été filmés à un moment donné. Si on prend ce petit bout d'actualité et qu'on se met à creuser son histoire, on s'aperçoit que ces gens qui ont été filmés sont morts, et que le lieu-même qui les réunit à Zurich, qui est un lieu de rencontre, de convergence, a disparu lui aussi, qu'il a été rasé. Donc de cette histoire, il ne reste plus que des traces filmées, au point qu'on pourrait croire que s'ils n'avaient pas été filmés de leur vivant, ils seraient peut-être vivants. Il y a là un paradoxe entre ton travail à toi qui va reconstituer l'histoire d'une image, redonner vie à l'histoire de gens qui ont disparu, alors qu'en même temps il y a une télévision qui, à un moment donné, filme, sans savoir, des gens qui apparaissent comme ça, au milieu de la foule, et dont le fait même d'être filmés, étrangement, fait qu'ils sont morts. Il y a là quelque chose d'une inquiétante étrangeté.

Richard Dindo. — Comme je ne suis jamais là au bon moment, je viens toujours après coup sur les

lieux du crime, j'ai besoin par contre que d'autres aient été là avant moi. Et aient filmé les documents que je n'ai pas filmés moi-même. Et donc si j'ai choisi précisément ces trois cas de répression, parmi d'autres, car il y en a eu d'autres, c'est aussi parce qu'il y avait des documents, parce que par hasard Renato avait été filmé devant la Maison des Jeunes, etc. Je travaille beaucoup avec ces coïncidences-là. Je crois beaucoup à cette idée qu'une image qu'on filme est toujours aussi un document de soi-même. Au moment où on tourne une image, même dans la fiction, l'image se transforme en document de soi-même. Donc il y a toujours un travail sur la mémoire. Toujours un film, une photographie, un document est objet de mémoire. C'est dire que l'image vit au-delà de la vie et que si Renato a été filmé, si Michi a été filmé, ce document existera toujours au-delà de sa propre vie et moi, je fais le montage à partir de cette idée-là, que l'image est un document de soi-même qui permet de créer une philosophie de la mémoire. Ce qui m'intéresse, c'est la construction de la mémoire et chaque image sert à la construction de cette mémoire. Ce qui est intéressant dans le documentaire, c'est qu'on a la liberté, beaucoup plus que dans la fiction, de se servir de beaucoup de types d'images différentes. On a une liberté totale de se servir des images. Des miennes et des images des autres, et de toutes sortes d'images.

Public. — Est-ce que la dernière phrase était vraiment nécessaire ? Je dis ça parce que c'est presque un

tic qu'on retrouve dans pas mal de films documentaires, comme une signature de l'auteur, et qui est en fait, pour moi, une dernière tentative pour s'accrocher à un film qui se termine. Ça pouvait se terminer sans cette phrase-là, et je ne sais pas pourquoi vous l'avez mise.

Richard Dindo. — La dernière phrase où le commentaire raconte la mort de Max? Je crois qu'il faut dire les choses jusqu'au bout. Je crois que le spectateur qui regarde pendant quarante-cinq minutes comment un homme meurt a encore envie de savoir comment il est réellement mort... A mon avis, c'est un besoin dramaturgique, c'est une nécessité de clore un film. Dans tous les titres de mes films, il y a toujours un nom. Mon cinéma commence avec le nom et s'arrête avec le nom et je pense que le nom aussi, comme une image, est synonyme de la personne absente et donc cette phrase me paraît indispensable.

Public. — Votre film est très documenté, votre enquête très minutieuse, mais à propos du rythme, du montage, qu'est-ce que vous pouvez nous en dire, vous n'avez pas éprouvé le besoin de faire plus court?

Richard Dindo. — Si j'avais eu envie de le faire plus court, je l'aurais fait (*rires!*). J'ai besoin de créer, je l'ai déjà dit, une mémoire, un objet de mémoire, un objet construit comme une mémoire et j'ai besoin du temps pour mettre en place les éléments de la mémoi-

re. Et ce n'est pas seulement un film, c'est trois films et si c'est trois films, ça a aussi une raison. C'est parce que il y a trois films que chaque histoire en soi devient une métaphore d'autre chose. Si j'avais fait un seul film, par exemple sur Dani et Michi, ç'aurait été un film sur deux paumés, sur deux drogués. Si j'avais fait un film sur Renato seul, ç'aurait seulement été un film sur un cas social. Si j'ai fait trois films, c'est pour que chaque fois le film dépasse le destin individuel des personnages. Et pour raconter ces trois films, j'avais besoin de cette longueur, de ce temps-là. Je m'adresse à un public patient, intelligent, qui est prêt à suivre cette démarche, à réfléchir, à regarder... Ce film est aussi une réflexion sur le regard, sur la parole, comment voir les choses, comment raconter ce qu'on a vu. Sur comment filmer les gens qui parlent de ce qu'ils ont vu. Là dedans, il y a quelque chose qui traîne, qui a besoin d'être approfondi, d'être étiré, de durer dans le temps. Evidemment j'entends toujours ça, que mes films sont trop longs, mais je vis très bien avec ça... J'ai parlé de la répétition. La répétition fait avancer, la répétition est la matière de la mémoire. La mémoire elle-même est répétitive, et en même temps, ça avance. Il y a un côté rythme musical dans mon cinéma, c'est-à-dire que le montage est là pour créer un rythme aussi – un rythme très précis, un peu lent.

Public. — J'ai beaucoup aimé votre film, mais la reconstitution de la poursuite de la moto de Dani et Michi m'a gêné. Pourquoi avoir inséré cet élément de

fiction dans un film documentaire ? Ce n'était pas nécessaire.

Richard Dindo. — Mon cinéma étant un cinéma de la mémoire, donc de la reconstruction du passé, et du temps, j'ai été obligé de reconstruire cet accident. Je fais toujours mes films avec mes personnages, je veux dire par là que je ne suis jamais neutre quand je fais un film, je suis toujours du côté de mes personnages. Mon public, mon premier public, ce sont mes propres personnages, alors même qu'il est difficile de faire un film qui plaise à tout le monde, à tous les gens qui ont participé au film parce qu'ils sont entre eux très différents. Entre la mère de Max, qui est une femme tout à fait apolitique, innocente, naïve, et le père de Michi qui est gauchiste, il y a un monde, il y a même plusieurs mondes ! Les réunir dans un film et rechercher leur accord, un accord commun, n'est pas facile. Or, le plus important pour les parents de Dani et de Michi, c'était justement la reconstitution de l'accident. Parce que c'est là que le film montre ce qui s'est passé tout simplement. Et là aussi, c'est peut-être un peu maniaque de ma part, mais cette poursuite n'est pas gratuite : chaque image de la poursuite correspond à un regard, au regard d'un des témoins. Chaque image restitue le point de vue d'un des témoins. Là aussi, il y a une répétition, une succession, une volonté d'approfondir, peut-être un peu agaçante, mais volontairement agaçante. Cette critique de la reconstitution de la poursuite automobile, je l'ai entendue plusieurs fois et je la prends très au

sérieux, mais je crois qu'il était important, dans un film qui prétend reconstruire le passé, qu'au moins un des deux accidents soit réellement reconstitué.

Yann Lardeau. — S'il y a un crime, comment le filmer ? Quelle est la vérité d'un crime ? Serait-ce le documentaire montrant ce crime ayant lieu ? Ou ne serait-ce pas plutôt la reconstitution de la justice ? Ce que j'aime beaucoup dans *Dani, Michi, Renato et Max*, c'est qu'il est une sorte de vaste reconstitution d'événements, de faits divers qui n'ont jamais eu leur reconstitution juridique, qui en ont été privés justement.

Richard Dindo. — Je ne veux pas être prétentieux, mais mon cinéma est un cinéma de réflexion sur la reconstitution même et la reconstitution est toujours en même temps le film lui-même en train de se faire. Tout le film à travers ses éléments est une reconstruction multiple. Chaque image est un élément d'une reconstruction. Quand j'arrive sur un lieu de tournage, il n'y a rien à filmer, l'accident a déjà eu lieu. Il faut donc reconstruire une situation pour pouvoir la filmer. Par exemple la femme qui montre l'accident, qu'elle a vu depuis sa fenêtre, quand je suis venu chez elle, je lui ai demandé la première fois : "Qu'est-ce qui s'est passé ? Où étiez vous ? Qu'avez-vous fait ? Racontez-moi de nouveau exactement comment les choses se sont passées ?" Il y a donc une petite mise en scène et elle répète ce qu'elle a vu. Elle devient l'actrice de son propre destin, comme tous

mes personnages sont les acteurs de leur propre destin. Donc, il y a là une mise en scène qui est en même temps une auto-mise en scène des personnages.

Public. — La vérité pour moi, c'est la vérité des témoins. Ce qui est vrai pour moi, dans le film, c'est quand les personnes parlaient, quand on voyait leur point de vue, quand ils se déplaçaient, quand ils montraient ce qu'ils avaient fait, et même la fin qui tire plus vers l'interprétation, à la rigueur, je trouvais que c'était très beau, parce que ça sonnait vrai.

Richard Dindo. — Oui, mais j'essaie de montrer de plusieurs manières la même histoire. Il y a d'une part la reconstitution de la police, à travers les photos, et puis il y a la mienne, c'est un élément supérieur ou supplémentaire de l'autre reconstitution. Je reviens toujours sur le lieu, comme un vrai enquêteur, et chaque fois je vois des images nouvelles ou je cherche à voir les choses d'une manière nouvelle. La vérité, c'est la manière dont le film avance et se construit. La vérité, comme la fiction, est la mémoire reconstruite, et c'est au spectateur de voir comment la vérité se fait jour, apparaît et disparaît au fur et à mesure que le film avance. Je ne prétends pas dire une vérité, mais je dis que dans chaque image, dans chaque plan, dans chaque séquence, il y a une nouvelle lumière jetée sur une vérité qui apparaît et disparaît de nouveau. Donc, j'avais envie de montrer cet accident, parce que je suis cinéaste et qu'au cinéma les images bougent et je trouvais ça plus intéressant ou

parce que cela constituait un élément en plus par rapport aux photos qui ne bougent pas et qui ne montrent pas la vérité de la même manière. Mais je comprends que ça t'ait agacé. Il y pas mal de spectateurs qui m'ont déjà dit ça, mais je crois quand même que c'était indispensable. Mon monteur voulait raccourcir les images. Peut-être sont-elles parfois un petit peu trop longues, mais moi ça me passionne de regarder ces images-là parce que plus elles durent, plus tu as le temps de réfléchir. Mais peut-être as-tu déjà compris à ce moment-là? Alors il faut penser à autre chose, il faut penser à ce qui a précédé ou à ce qui va suivre... *(rires)*.

Public. — J'ai beaucoup apprécié votre film. Il m'a beaucoup ému. Comme disait quelqu'un tout à l'heure, il y a un crescendo dans l'émotion et ça atteint son paroxysme à la fin, où c'est carrément lyrique. Au début, l'enquête est tellement minutieuse, elle est menée avec tellement de précision, qu'on perd les deux jeunes. Je ne les vois pas, je n'arrive pas à être émue parce que je ne sais pas qui ils sont. Je pense qu'il y a un côté pervers dans cette minutie de l'enquête.

Richard Dindo. — Peut-être est-ce aussi dû au fait qu'il n'y a pratiquement pas de documents sur eux. Donc c'était plus difficile avec eux et, encore une fois, ce sont les personnages qui créent l'émotion. Ce n'est pas au cinéaste de dire où est la vérité ou où est l'émotion, c'est aux personnages de faire passer l'une

R. Dindo

165

et l'autre. Il se peut que les personnages, l'entourage, la famille, soient plus émouvants dans la dernière partie. Là aussi, c'est le réel qui te fait cadeau de l'émotion comme de tout le reste et si la première partie est moins émouvante, c'est parce que la réalité ne m'a pas apporté plus d'émotion. Effectivement, le film commence un peu lourdement avec ce prologue, que je n'aime pas vraiment, mais il était indispensable pour le public qui ne connaissait pas les événements. Il s'ensuit déjà une petite lourdeur au début. Puis je crois que les trois films, les trois chapitres sont vraiment dominés par leur sujet, par leur contenu, je me suis dit au départ qu'il fallait essayer de faire trois films différents. Il faut m'approcher différemment de chaque sujet, trouver des solutions dramaturgiques et d'images différentes, mais en même temps ces solutions sont imposées par le sujet lui-même, c'est toute une dialectique entre ma subjectivité et l'objectivité du réel. Effectivement le film commence peut-être un peu lourdement, peut-être qu'il manque d'émotion au début, mais il faut aussi faire attention à ce que l'émotion ne devienne pas trop lourde, trop pesante. Si l'émotion était très forte au premier chapitre, ç'aurait été très difficile au spectateur de supporter encore deux autres films qui suivent. Emotionnellement, ç'aurait été très douloureux, très difficile à supporter.

Public. — C'est un peu dans ce sens-là que je voudrais intervenir. Votre film m'a beaucoup touché, par un élément que je trouve relativement rare, c'est le

dépouillement et il ne peut se survivre à lui-même que s'il va jusqu'à l'émotion finale avec ce dépouillement. Il m'a fait penser à un film que je trouve un des chefs d'œuvre du documentaire qui est très peu vu, ce qui est dommage, c'est le seul documentaire de Buñuel, qui est *Terre sans pain (Las Hurdes)*, où justement on a appris en écriture moderne que ce n'est pas avec un débordement de sentiments et de fioritures qu'on arrive à rendre l'intensité des choses. Je dirais aussi que dans votre film ce qui m'intéresse, c'est que, en travaillant la durée, vous avez réussi à retrouver quelque chose qui est de l'ordre de la mélodie. En revenant sans cesse sur un même aspect des choses et en nous montrant à chaque fois que c'est une question de point de vue, c'est votre point de vue qui est fait d'une infinité de points de vue qui sont les cadrages de la caméra. Et ça, je trouve que c'est vraiment très beau.

Richard Dindo. — Merci. Il y a une journaliste qui a écrit que c'était un film cérébral. Ça m'avait un peu énervé. Je crois justement qu'il y a un rapport entre la distance et l'émotion dans ce film comme d'ailleurs dans tous mes films. Il n'y a jamais une émotion gratuite, opportuniste. Je crois que mon cinéma est un cinéma anti-complaisant aussi bien envers le sujet qu'envers les personnages, envers moi-même qu'envers le public, et donc il y a un rapport de distance volontaire, de lucidité, de clairvoyance puisque c'est un cinéma de regard et de parole. Et d'émotion: il y a une dialectique entre les deux. Il ne faut pas que

l'émotion soit trop présente, trop lourde, trop insistante, sinon ça devient voyeur, opportuniste. Le moment que j'aime le plus dans le film, c'est quand même dans le premier chapitre, où il y a un moment d'émotion très forte, lorsque la mère de Dani raconte l'histoire du départ des deux garçons et qu'elle commence à pleurer. Elle n'habitait plus là et je suis revenu avec elle dans ce même appartement où ils avaient habité à l'époque et ce qui est très fort, c'est qu'au milieu de sa parole il y a l'émotion qui arrive. Au moment où elle joue la situation qu'elle avait vécu, elle la revit réellement et c'est là que l'émotion arrive. C'est une émotion tout à fait spontanée qui vient vraiment du personnage. Pour moi, c'est le moment le plus beau du film.

Public. — La question va peut être vous paraître étrange, mais à une ou deux reprises je me suis demandé pourquoi vous n'aviez pas donné la parole aux policiers ?

Richard Dindo. — D'une part, je n'avais pas envie de leur donner la parole, parce que c'étaient des gens dont j'avais vu la photo, ils auraient été tellement désagréables à filmer que le public immédiatement se serait déchaîné contre eux. C'est vraiment des flics "fachos" comme on dit. Mais pour la forme, par démocratismes et pour ne pas me faire reprocher la chose plus tard, je suis allé à la direction de la police, après avoir tourné le film, quand j'étais en train de le terminer, et quand l'argent de la subvention avait été

versé, parce que j'ai fait de mauvaises expériences sur ce plan-là, je suis donc allé à la direction de la police, je leur ai dit, je viens de tourner ce film et si les policiers veulent me donner un entretien, je suis d'accord. Décidez-vous, je vous donne mon numéro de téléphone et vous m'appellez. Et le type de la police m'a tout de suite dit: "Il n'en est pas question, il est impensable que les policiers apparaissent dans un film". Plus tard, les policiers hypocritement m'ont reproché, dans un entretien qu'ils ont donné à un journaliste, de ne pas leur avoir proposé un entretien alors qu'en réalité la police elle-même a fait comprendre à eux comme à moi qu'il n'en était pas question. Mais aujourd'hui je suis toujours de l'avis que c'était juste de ne pas les interviewer, même s'ils l'avaient voulu. S'ils l'avaient voulu, ça m'aurait beaucoup gêné. De même la femme juge d'instruction dans le troisième chapitre. Je suis allé dans son bureau, je lui ai raconté que j'étais en train de faire mon film et je lui ai proposé un entretien: "Si vous voulez vous exprimer, dire ce que vous pensez, vous justifier, vous pouvez me donner un entretien", et elle m'a dit que les affaires de la justice étaient trop compliquées pour pouvoir être expliquées dans un film. Elle était relativement arrogante, mais en même temps je n'avais pas envie de la descendre. Donc, elle aussi, je l'ai un peu ménagée. Je suis né à Zurich, dans un pays protestant, moraliste, moralisateur, où les gens ont facilement tendance à s'ériger en juges les uns des autres. C'est pourquoi je me méfie comme le diable de l'eau bénite du moralisme suisse alle-

R. Dindo

167

mand, et donc je n'ai pas voulu des policiers dans mon film. Ça aurait été pour moi faussement, hypocritement moral, moralisateur, et je ne voulais pas non plus raconter l'histoire de la juge d'instruction. Ces deux policiers auraient pu être deux autres, c'est toute une situation historique et sociale qui est en cause et pas des individus. Si j'avais montré M. Meunier et M. Dupont, tout le monde se serait déchaîné contre ces deux individualités, on aurait oublié ce qu'il y a derrière eux, qu'ils ne sont que les instruments d'une politique. Pour toutes ces raisons-là ils ne sont pas dans le film. Thierry Garrel, à La Sept, m'a reproché ça. Ça lui manquait, l'autre côté en quelque sorte, mais comme je ne donne la parole qu'aux témoins, le chef de la police ne m'intéresse pas. Pas plus que tel ou tel membre du gouvernement, ça ne m'intéresse pas, ce ne sont pas des témoins, je ne vois pas pourquoi ces gens-là ou d'autres officiels auraient pu parler à leur place. Je ne suis pas le télé-journal : je ne donne la parole qu'à des témoins. Par principe. Et effectivement les policiers auraient pu dire quelque chose, mais ça n'aurait servi ni leur cause ni la cause du film.

Yann Lardeau. — Ce que j'aime dans tes films, ce n'est pas que ce serait des documentaires qui se déguiseraient en fictions, par des reconstitutions, mais c'est quelque chose qui me semble au contraire venir d'un film de fiction, qui est un modèle de documentaire, c'est *Citizen Kane*. Il me semble qu'entre *Citizen Kane* et tes films, il y a quelque chose de très

proche dans la structure : une image ou un nom oublié, perdu, sur lequel toute l'histoire d'un personnage va pouvoir être reconstituée par enquête, par des récits, des témoignages, du fait de la disparition de ce personnage.

Richard Dindo. — Mon cinéma est un cinéma de montage. C'est-à-dire un cinéma de construction. Ce qui me fascine par exemple dans *Citizen Kane* ou en général dans le cinéma, c'est justement quand le documentaire et la fiction se touchent, quand l'un rentre dans l'autre. J'ai l'impression d'être un documentariste impur, c'est-à-dire un documentariste qui essaie de déborder le documentaire. J'essaie de déborder, d'élargir le continent documentaire, j'essaie de ne pas me contraindre, de ne pas me soumettre à une loi documentaire et je crois que le documentaire ne peut s'approfondir, ne peut déborder ses frontières qu'en allant vers la fiction. Je suis un enfant de la Cinémathèque de Paris, comme beaucoup d'autres, et là je n'ai vu que des films de fiction et mon héritage intellectuel et parisien est un héritage de films de fictions. Je viens beaucoup plus de Hitchcock ou de John Ford que de n'importe quel documentariste parce que, à la Cinémathèque, je n'ai jamais vu de films documentaires, sauf *Terre sans pain* de Buñuel, dont j'ai un très bon souvenir. Je me rappelle très bien de ce jour, il y a vingt-cinq ans. C'était le premier et le seul documentaire que j'aie jamais vu à l'époque à la Cinémathèque.

Public. — Pourquoi alors vous êtes-vous mis à faire des documentaires, si vous étiez entièrement nourri de fictions ?

Richard Dindo. — Parce que je suis d'origine suisse, suisse-allemande et parce que pour m'approcher de cette réalité-là j'avais besoin du documentaire. Je n'avais pas envie d'inventer des histoires dans ce pays-là parce que, en vérité, je suis d'origine italienne, donc je suis en Suisse, en quelque sorte chez moi en étranger. C'est pourquoi le documentaire est pour moi quelque chose de très profond. C'est un rapport beaucoup plus profond au réel. Presque une réflexion sur les origines. J'ai quitté la Suisse à dix-huit ans, pour Paris où je suis né une deuxième fois, où j'ai vécu les événements de 68, où je suis allé à la Cinémathèque pendant trois ans, trois fois par jour, donc, si vous voulez, je suis né une deuxième fois dans la langue française. Vous le verrez demain dans le film sur Rimbaud qui est un film d'amour, d'illustration et de défense de la beauté de la langue française. De sorte que pour me réapproprier mes origines, j'avais besoin du documentaire. Puis, je n'ai pas envie de faire des films comme tout le monde. J'essaie de créer une fiction de type différent, qui serait la mienne. Mais je travaille de plus en plus entre les deux. *Arthur Rimbaud, une biographie* est la continuation précise de *Dani, Michi, Renato et Max*, il continue là où *Max* s'arrête. Il y a aussi des témoignages, il y a aussi une reconstitution du temps, du passé à travers les images et la parole, mais les

témoins sont morts. C'est la première fois où j'aborde un sujet où les témoins eux-mêmes sont déjà morts. Pas seulement le personnage principal, mais les témoins aussi. J'ai donc remplacé les témoins par des acteurs, mais j'ai travaillé avec eux comme dans un documentaire, qui, cependant, déborderait sans arrêt vers la fiction. C'est ce débordement-là qui m'intéresse. Toute cette réflexion sur comment créer une mémoire, comment créer des images qui sont des traces de mémoire. J'appelle ça la documentarisation : l'instant où on tourne l'image, où l'image se transforme en document de soi-même. Ce qui est passionnant dans *Citizen Kane*, c'est que très souvent, on n'arrive plus à distinguer la fiction du documentaire. Là aussi, il y a une réflexion permanente entre les deux niveaux de réflexion cinématographique et effectivement c'est un des films qui m'a le plus marqué, même si le film de Welles que j'aime le plus, c'est *La Dame de Shanghai*, mais, ça, c'est une autre histoire... Faisant un documentaire d'enquête, je vais forcément vers *Citizen Kane*, qui est la métaphore de tous les films d'enquête...

Si j'avais des choses à dire sur le montage, ce serait justement cela, de dire que j'essaie avec le montage de rendre la construction du film aussi logique, aussi plausible, aussi cohérente que possible pour que mes films ne soient pas seulement mon point de vue subjectif. Je ne voudrais pas que mes films se réduisent à mon point de vue subjectif. Il y a là quand même une dialectique entre l'objectif et le subjectif. Par le mon-

R. Dindo

tage, je m'efforce de réduire au maximum la manipulation. Je ne voudrais à aucun moment faire croire qu'il y a une vérité précise qui serait seulement la mienne. Je ne parlerais même pas de vérité, je parlerais d'un engagement. A partir du moment où vous choisissez de faire un tel film, vous êtes du côté de vos personnages. Si vous écoutez mon commentaire, c'est un commentaire volontairement neutre, très précis, un commentaire d'enquêteur pour que le public n'ait pas l'impression que tout le film se réduit d'une manière manipulatrice à mon point de vue. Je crois qu'il serait indigne de réduire le cinéma, qui est tout de même un art, à de la manipulation, même s'il y en a toujours. C'est normal: on a toujours un point de vue très subjectif. Le montage pour moi, c'est un combat incessant: pour dépasser ma subjectivité, pour faire en sorte qu'à un certain moment le film suive sa propre logique comme s'il avait échappé apparemment à mon contrôle, comme si les faits, les choses, les personnages et la mémoire, se mettaient en place d'eux-mêmes. Ça a toujours été mon rêve de faire des films qui donnent cette illusion de se faire par eux-mêmes. Toute ma réflexion sur le montage passe par là. La manipulation au cinéma passe essentiellement par le montage, par la manière de couper à tel ou tel moment, de montrer les choses en les désignant du doigt. Toute cette tradition morale, moralisatrice, du cinéma soi-disant politique, engagé, j'ai toujours essayé de l'éviter. Je n'ai jamais fait de cinéma de propagande. J'ai toujours fait un cinéma pour le plus grand nombre, mais avec mon engage-

ment qui est un engagement du côté des victimes, des opprimés, contre l'oppression de l'appareil d'Etat, et toujours au nom de la mémoire, jamais au nom d'une cause précise. La politique elle-même, chez moi, passe par la mémoire, par la reconstruction de la mémoire. Il ne faut jamais au cinéma réduire les choses à la dimension d'un discours. Le film a quand même une autre vérité à transmettre, une vérité cinématographique. Il faut que le cinéma documentaire évite le discours. Le cinéma n'est pas un discours sur la réalité. La réalité est toujours déjà là et le film essaie de capter la vérité de cette réalité, qui est la vérité de mon sujet, mais il ne faut jamais la dire, cette vérité, parce qu'elle n'est pas dicible. Comme le sens est caché, on le fait surgir par le travail du film et c'est au spectateur de voir et de sentir. Il y a dans tout film une dimension qui échappe à toute parole, à tout discours, à toute explication. Tu le sais mais tu ne peux pas le dire, parce que ce n'est pas une matière à être dite, c'est une matière à être construite dans une structure cinématographique. La vérité, elle est dans la structure. Pour moi, le cinéma, c'est comme un livre, qu'on feuillette page par page et qui dévoile ce qu'il y a à lire, à comprendre. Je crois beaucoup à cette idée que la réalité est comme un livre à lire. Le film est là pour poser les éléments de cette lecture, que le spectateur va faire.

Public. — J'ai beaucoup apprécié cet aspect du film, il évoque énormément une tragédie, la tragédie antique dans ce sens dialectique, effectivement, tant

par la destinée des personnages – qui, à chaque fois, conduit à la mort –, que par cette façon d’interroger les témoins, qui sont toujours ceux qui restent après la tragédie. Un peu comme le chœur où Créon pleure Antigone. Il y a une allusion à *Antigone*, dans l’épisode de Max, et j’ai également beaucoup pensé à *Antigone* à propos de la sœur de Renato. Il y a dans votre film un regard tragique et une utilisation de la tragédie tout à fait intéressants.

Richard Dindo. — Je crois que c’est lié à une réflexion sur la mort, sur l’importance que prennent les morts dans notre vie. J’ai fait un film sur l’écrivain suisse Max Frisch, qui avait écrit une phrase très belle dans une pièce de théâtre: “*Nous vivons avec les morts*”. Et récemment j’ai lu un livre de Thomas Bernard qui a dit que souvent dans la vie une personne devient importante pour nous, bêtement peut-être, à partir du moment où nous avons l’impression qu’elle est irrémédiablement perdue par nous. Perdue de nos yeux, parce que morte ou absente. Ça m’a toujours beaucoup touché, cette absence de quelqu’un. Il y a là indéniablement un travail de deuil sur les morts, mais dans ce film-là à l’intérieur d’un contexte politique. Donc au lieu de raconter bêtement, à la façon d’un documentaire simpliste, ce mouvement des jeunes, du début à la fin, avec les documents, je raconte leur mouvement à travers la mort, qui devient une mort métaphorique. La mort de ces quatre jeunes est une métaphore dans mon film de la mort de leur espérance, de la mort de la Maison des Jeunes, de la

mort de leur utopie. Rimbaud aussi, pour moi, est un homme qui est une métaphore de la mort de l’utopie et donc un homme d’aujourd’hui, un homme d’actualité. Donc ce que je cherche aussi, c’est non seulement déborder le documentaire, mais aussi déborder les faits eux-mêmes et arriver à une vérité métaphorique. Au fond, je suis un cinéaste biographe, je cherche à approfondir la notion de biographie au cinéma. Je crois que le cinéma, le documentaire en particulier, est un art prédestiné à raconter la vie, la vie véritable des gens. J’essaie de plus en plus d’approfondir cette idée de la biographie au cinéma, c’est-à-dire comment raconter une vie. J’appelle cela mon roman familial, je raconte toujours la vie de gens qui sont mes familiers, qui sont mes parents, mes frères, mes sœurs, dont je suis moi-même le fils et le frère. Je ne reconstruis pas seulement un passé, une mémoire, je reconstruis aussi ma famille qui serait, dans le sens psychanalytique du terme, ma famille à moi, choisie par moi-même, à travers mes films. Et là-dedans il y a toujours aussi un travail de deuil: celui d’une défaite, celui du mouvement des jeunes ou celui de la Commune pour Rimbaud. J’ai aussi fait plusieurs films sur la Guerre d’Espagne. Je suis quelqu’un qui réfléchit beaucoup à la mort de l’Utopie et aujourd’hui nous la vivons, cette mort, d’une manière très actuelle et douloureuse. Cette utopie est plus morte que jamais actuellement. Il faut donc en faire le travail de deuil au lieu de continuer bêtement à croire, à ce qui n’est plus vrai, à ce qui n’existe plus. Je travaille beaucoup là-dessus et effectivement cela, à

R. Dindo

171

certain moments, prend une dimension tragique. La mort de l'utopie est une chose tragique.

Public. — Je voulais aussi vous dire que ce qui me touche beaucoup, c'est que vous ayez à la fois la force et le courage de travailler dans la durée. Comment est-ce que vous vivez cela ? Alors que partout on se plaint d'être imposé à des 12 mn, 26 mn, 52 mn, vous faites des films longs. Comment faites-vous ?

Richard Dindo. — Mon film est passé au festival de films documentaires à Marseille, récemment, et j'ai lu une dépêche dans *Libération* (ce n'était pas un article, juste une dépêche d'une agence de presse qui disait : "Maintenant les documentaires deviennent des longs métrages !" Parce que, en France, tout le monde sait que les documentaires, ce sont des courts métrages ! Ça vient avant les vrais films, les longs métrages qui sont forcément des films de fiction ! Le documentaire, c'est le parent pauvre du vrai cinéma qui serait la fiction. Alors que depuis toujours je fais des films longs. Je n'ai jamais pensé à la longueur comme une fin en soi. Quand je raconte la vie de Rimbaud, je m'excuse, mais ça dure trente-sept ans, on ne peut pas raconter une vie de trente-sept ans en 5 mn ou en 12 mn ou en 37 mn ou même en 52 mn. Donc, pour moi, la longueur, ce n'est pas une question de courage, c'est une question de logique, et les gens de la télévision suisse, qui me connaissent, acceptent cette logique. Quand je leur ai présenté le *Rimbaud*, qu'ils ont co-

financé, ils m'ont demandé : "Est-ce que ton film, on peut le montrer en deux parties ?" J'ai répondu : "Sur mon cadavre !" Alors ils n'ont pas insisté. Il n'y a que deux télévisions dans le monde qui aujourd'hui financent des films de ce genre : la Télévision Suisse et la Sept. La Télévision Suisse, parce que je suis Suisse, c'est un hasard – pour eux, parfois, je ne dirais pas un malheur mais un emmerdement, et pour moi une chance (*rires*). La Sept n'a pas financé *Dani, Michi, Renato et Max*, mais *Arthur Rimbaud, une biographie* qui est encore plus long. Ce n'est pas une question de courage, mais de logique, de nécessité objective. Je ne peux pas faire autrement. Quand j'ai monté le *Rimbaud*, je me suis dit : il y aura 10%, 20% de gens qui vont me dire que le film est trop long. Je sais très bien qu'à la télévision, ils font plus court et plus court et plus court, mais la télévision est faite pour détruire la mémoire des hommes, du langage, des images. Tous les jours elle détruit. Je fais financer mes films par la télévision, mais je fais des films contre la télévision. Ça ne veut pas dire que les gens de la télévision soient très contents de leur destruction de la mémoire. Ils en souffrent eux-mêmes. Ils financent ce genre de film, mais ils n'acceptent cette longueur qu'exceptionnellement. En France, le cinéma documentaire, c'est la télévision, alors que moi je fais des films pour des salles et pour la télévision. Je ne méprise pas le public de télévision, au contraire, mais mes films sortent d'abord en salle. *Arthur Rimbaud, une biographie* ayant été financé par la Sept est un film de télévision en France, donc je ne peux pas le

sortir avant la programmation par télévision. C'est un malheur que le cinéma documentaire en France soit considéré comme un cinéma de télévision parce que ça empêche qu'il existe, qu'il retrouve ses lettres de noblesse, que ce soit un cinéma à part entière. Moi, je défends un cinéma documentaire pour le grand écran. Même si je sais très bien que le grand public ne va plus voir ce genre de films. Plus on explique au public que les documentaires, c'est de la télévision, moins ils vont les voir en salle. *Arthur Rimbaud, une biographie* est un film de cinéma, un vrai film, un film comme les autres. Je ne vois pas pourquoi ce serait un film de télévision. Quand je fais un film cofinancé par la télévision, je ne pense pas une seconde faire un film de télévision. Je ne pense à rien d'autre qu'à mon sujet et à faire le film le plus juste, le plus vrai, le plus émouvant, le plus poétique, le plus politique possible par rapport à mon sujet, c'est tout. C'est le sujet qui impose tout le reste, la longueur et les images elles-mêmes. Quand le témoin sur le balcon raconte la voiture de Renato qui s'est arrêtée devant le mur, c'est la réalité qui m'impose les deux plans à faire. Il n'y avait que deux plans à faire: il y avait le monsieur sur le balcon. Comme il est difficile d'installer une caméra sur un petit balcon, on filme à travers la porte. Et il y a son regard à lui qui regarde en bas. Je n'ai pas à réfléchir quelles images je vais tourner, c'est la réalité qui m'impose les images la plupart du temps. Le cinéma documentaire est un cinéma à sujets. On a d'abord un sujet. On est moins libre que dans la fiction où on peut tout inventer, mais

cette liberté-là m'angoisse. Je n'ai pas envie d'écrire des dialogues parce que chaque phrase que j'écris pourrait être une autre. Ça m'emmerde. Ça pourrait prendre des années. Donc je préfère que la réalité m'apporte les dialogues, les images et même la musique. Par exemple, s'il y a la chanson de Patty Smith à la fin de *Dani, Michi, Renato et Max*, ce n'est pas seulement parce que c'est une belle chanson, mais aussi parce que Max l'a écoutée. Ça m'a arrangé que ce soit une belle chanson. Ça aurait été une autre chanson, j'aurais mis l'autre chanson. Même la musique m'est imposée par la réalité. A propos de mon film sur Rimbaud, une journaliste à Charleville a écrit que si le film était ennuyeux, ce n'était pas seulement parce qu'il était trop long, qu'il y avait seulement des gens qui parlaient, mais aussi parce qu'il n'y avait même pas de musique!

Public. — Je voulais justement souligner quelque chose dans cette volonté de construire la mémoire, à travers des témoignages ou une reconstitution objective par des photos et une mise en scène. J'ai l'impression qu'il y a aussi la volonté de votre part de recréer l'émotion même des personnages. Dans chacun des trois récits on peut relever des moments qui relèvent de cette émotion. Par exemple ce plan subjectif dans la voiture, où on est Renato paumé et roulant à toute vitesse. Je pense aussi au plan de fin avec cette chanson de Patty Smith, où on est avec Max qui tombe. Ce désir de recréer l'émotion des personnages n'a pas été soulevé jusqu'à présent dans

la discussion.

Richard Dindo. — Ce n'est pas seulement recréer l'émotion, c'est aussi recréer le regard lui-même. Le biographe que je suis essaie en quelque sorte de se mettre à la place du personnage absent, de voir le monde avec ses propres yeux. Quand j'ai fait le film sur Max Frisch, il était encore vivant à l'époque et pourtant, dans un film de deux heures, je ne l'ai jamais filmé. Je n'avais pas envie d'être dans son ombre ou son prisonnier. Je voulais garder ma liberté de création envers mon sujet, puis j'en fait un film, un film libre, un film qui a sa propre forme, construit par moi-même avec ma propre philosophie du cinéma. Donc il ne s'agit pas seulement d'émotion, il s'agit d'abord de se mettre à la place de l'autre, de faire reparler en quelque sorte la voix du mort, de faire renaître des cendres la voix éteinte du mort et donc aussi de voir les choses avec ses yeux. Frisch est un écrivain très visuel. Il raconte ce qu'il voit. Il le dit très précisément. C'est pour cela que j'ai fait ce film sur lui à partir de *Montauk*, un livre autobiographique. Et souvent, dans ce film, c'est moi qui regarde à sa place et lui en quelque sorte décrit après coup mon image qui est la définition même de son regard à lui. Dans chaque chapitre de *Dani, Michi, Renato et Max*, à un moment donné, je rentre dans la peau du personnage et c'est souvent dans son instant de mort. En tout cas, chez Max à la fin et chez Renato, avec cette poursuite en voiture. Et aussi dans l'épisode de Dani et Michi, il y a le regard des deux

jeunes motards sur la voiture de police. Donc l'image, c'est toujours une affaire de regard.

Public. — Parce que moi, j'avais l'impression d'une absence habitée. Et je trouvais ça très fort et très lourd à recevoir en même temps.

Richard Dindo. — L'émotion, elle apparaît par exemple quand tu montres l'image du lit où est mort Renato. Comme je ne suis pas un fictionnaliste mais un documentariste et qu'il n'y a rien d'autre à montrer et que je ne montre pas un acteur couché dans ce lit, ce qui me paraîtrait une absurdité, un affaiblissement dramaturgique de mon cinéma et de ma stratégie, l'émotion naît à partir du moment où tu apprends qui est mort dans ce lit et comment. L'émotion est créée par un rapport entre la parole et l'image. L'image devient émouvante parce qu'on apprend sa mémoire. Mon travail sur l'image est fondé là-dessus. Dans un film que j'ai fait sur la Guerre civile en Espagne, je filme un carrefour en Espagne où je sais qu'à ce carrefour est mort le frère d'un combattant d'Espagne. Cet homme m'avait prêté une photo de ce carrefour où lui-même était revenu un jour. Je reviens à sa place sur ce carrefour et donc il y a un moment que j'appelle d' "émouvance" – ce n'est pas un mot très français, mais je l'aime quand même – pour dire que la rencontre avec la mémoire est toujours émouvante, et la rencontre avec la mémoire dans mon cinéma, c'est la rencontre entre la parole et l'image, c'est quand la parole raconte la

mémoire cachée, la mémoire absente de l'image. C'est à ce moment-là que surgit l'émotion quand on apprend qu'ici est mort le frère de quelqu'un que tu aimes et qui t'a raconté cette histoire. Pour moi, chaque image définit un lieu et chaque image qui définit un lieu est une image de mémoire. Et ce qui est émouvant, c'est d'être en face d'un lieu habité par la mémoire. Un paysage vide, une forêt peut être belle ou pas belle, mais si tu apprends que dans cette forêt est mort un traître à la patrie, le regard du spectateur se transforme, il regarde l'image avec d'autres yeux. C'est ma démarche à travers tous mes films. Tu apprends une histoire absente, re-racontée par les images et par les témoins et tout à coup ces images se remplissent de mémoire et d'émotion ! C'est ça que j'essaie de faire passer au spectateur.

Public. — Une dernière question, à propos de la télévision suisse et de la société suisse. Ce film m'interpelle beaucoup par les personnages qu'il présente et par le fonctionnement de la justice suisse. C'est sans espoir, il semble que rien ne puisse jamais bouger et, pourtant, curieusement, la télévision suisse finance ce film dans une sorte d'ouverture fondamentale. Comment expliquer cette contradiction ?

Richard Dindo. — La Suisse étant un pays extrêmement conservateur, on ne peut pas rêver d'un changement fondamental des rapports sociaux. C'est très opprimant, mais tout autour de cette oppression fondamentale que je vis très fortement et désagréable-

ment, il y a aussi une forte culture démocratique. Peut-être plus qu'ailleurs. La Suisse est un pays culturellement très libre. Ceci dit, j'ai été plusieurs fois censuré et puni par les politiques pour mes films. *Dani, Michi, Renato et Max* a reçu une subvention grâce à une commission très libérale et indépendante du gouvernement. Puis le film a été primé par une autre commission libérale et indépendante, mais le gouvernement de Zurich a refusé de payer le prix. Il y a toujours cette dialectique entre la démocratie et l'oppression. En Suisse comme ailleurs.

Public. — Comment le film fonctionne-t-il au niveau du ressort social. Y a-t-il eu des retours sur ce qu'il provoque ?

Richard Dindo. — Ce qui me fait plaisir, c'est de voir quinze mille personnes à Zurich aller voir ce film dans une salle de cinéma. Quand le film passe à la télévision, d'avoir 20% de taux d'écoute. C'est ce que ce film a fait en Suisse. C'est assez considérable pour un film documentaire.

Public. — Mais pour des voyeurs passifs !

Richard Dindo. — Pour des gens qui grâce à ce film peut-être, c'est ce que j'espère, n'oublieront plus jamais ce qui est arrivé à ces jeunes. C'est ça l'objet de mémoire, c'est ça le travail sur la mémoire : rendre inoubliable non seulement les personnages, mais le film lui-même. Je pense que plusieurs fois dans mon

R. Dindo

175

existence, j'ai réussi à faire des films qu'on n'a pas oubliés dans mon pays. Je ne pense pas qu'un film puisse faire beaucoup plus que devenir inoubliable.

Public. — Pourquoi avez-vous filmé caméra à l'épaule les interviews ?

Richard Dindo. — En général, je filme avec des plans fixes. C'est mon douzième film et c'était la première fois depuis que je fais des films que j'ai demandé au cameraman de travailler avec la caméra sur l'épaule. Tous les plans ont été pris sans pied. Dans les entretiens, parfois, il y a des corrections, parfois des mouvements imprévus des personnages. L'idée reste quand même le plan fixe. Dans *Arthur Rimbaud, une biographie*, vous verrez des plans exclusivement fixes. Je crois beaucoup à ce rapport, à cette dominante même de la parole et de l'image. Je trouve qu'il est excessivement important de faire écouter la parole et donc de ne pas dévier de la personne qui parle. Quand quelqu'un parle, le spectacle pour moi, c'est la personne qui parle. Le plan fixe vient aussi du besoin de marquer le temps qui s'écoule pendant que les personnes parlent. Quand je bouge la caméra, en général, c'est pour une raison précise. Il y a là aussi une dialectique entre la fixité et le mouvement, entre le statique et le mouvement. Pour qu'un mouvement ait un sens pour moi, il faut qu'il ait été précédé d'un non-mouvement. Je voudrais, quand la caméra bouge, que le spectateur se rende compte que la caméra bouge, pour qu'il ressente le mouvement en

tant que tel, comme un élément supplémentaire de la dramaturgie du film.

Public. — Ce qui est étonnant, c'est que dans toutes les interviews, même quand il s'agit d'un plan fixe, il y a toujours ce tremblé qu'il n'y a pas du tout, par contre, dans les plans de reconstitution, les plans, par exemple, des lieux où se sont passés les événements, où alors la caméra est fixée sur un pied. De même lorsque nous apprenons comment Renato est mort, poignardé par sa copine, juste au moment où la voix *off* dit comment elle a enfoncé le couteau, la caméra qui cadrerait l'oreiller se décale pour regarder là où il y avait le cœur. Dans toutes les interviews, il y a toujours ce léger tremblement de la caméra à l'épaule alors que tous les autres plans ont été réalisés avec une caméra posée sur un pied, avec des mouvements peut-être... et encore ! J'aimerais savoir la raison de ce tremblement : il n'y a aucune raison d'avoir ce tremblement quand on filme une interview en plan fixe !

Richard Dindo — Justement ! Je voulais que ça tremble un peu, qu'il y ait une respiration de la part du cameraman, qu'on ressente un peu une sorte d'émotion dans la caméra-même. Pour moi, c'était un film relativement dramatique et émotionnel à faire et donc je pensais que ce tremblement pouvait faire partie de l'émotion et du regard. Mais j'insiste sur le fait que la caméra est toujours sur l'épaule. Pour tous les plans. Pas seulement lors des plans des entretiens. A

aucun moment, il n'y a un pied dans ce film. Mais ce tremblement n'est pas toujours le même. C'est difficile de tenir une caméra. Je voulais qu'on voit la caméra bouger légèrement parce que ça fait partie pour moi de l'émotion du film, de la sensualité même de la prise de vue et parce que, dans ce film, il y a une grande émotion des personnages eux-mêmes. Il y a aussi, de leur part, des petits mouvements imprévus qui imposent ces mouvements de caméra. Je sépare le cinéma documentaire en deux grandes lignées : je prétendrais, comme ça, abstraitement, qu'il y a deux types de documentaristes : il y a les documentaristes-cameramen, qui tournent sur le vif, dans le présent, qui filment l'événement, et qui le suivent, en en restant d'ailleurs souvent prisonniers. Pour ces cinéastes-cameramen, tout se passe au moment du tournage, où un événement se passe effectivement, dont le cameraman peut suivre librement les mouvements. Puis il y a les documentaristes-metteurs en scène, qui, comme moi, travaillent sur la mémoire, sur des événements qui ont déjà eu lieu et qu'on ne peut plus filmer en tant que tels, qu'il faut remettre en scène pour qu'ils repassent devant la caméra : par exemple, la femme qui a été témoin de la mort de Dani et Michi et à qui on demande de refaire la même chose qu'à l'époque. Dans ce type de cinéma-là, on peut évidemment prévoir les images, prévoir ce qui va se passer vu qu'on le met en scène. Là, on peut travailler avec des plans fixes parce que l'image n'est jamais une surprise. Souvent je filme ce que j'appelle des images vides, des images où il ne se passe rien,

où il n'y a rien à montrer, rien qu'un lit d'hôpital par exemple. C'est typiquement là le genre d'images que j'appelle des images vides et qui reçoivent leur sens uniquement du montage. Si je tourne en plan fixe, c'est aussi parce que mes images ne sont que des éléments d'un montage à faire, d'un montage futur que je prévois déjà pendant le tournage. Quand je filme le lit de Renato (ce que le cameraman souvent ne sait pas parce qu'il a oublié ou parce que je n'ai pas eu le temps de lui expliquer), je sais que sur ce lit-là, il y aura une voix *off* qui racontera ce qui s'est passé. Les images ne reçoivent leur sens qu'à travers le montage. Moi, ce qui m'intéresse, pas seulement au niveau du montage, mais au niveau du cinéma en général, c'est de créer une structure, ce que j'appelle un objet fictionnel, c'est de construire un film. Ce qui m'intéresse c'est la construction elle-même, c'est-à-dire comment construire un film qui avance, image par image, avec cette dialectique permanente entre la parole et l'image. C'est un travail de montage. Pendant le tournage, il se passe donc peu de choses, chaque image étant un élément d'une structure à créer au montage. Mais ça veut dire qu'il faut prévoir chaque image parce que nous en aurons besoin au montage. Je ne suis pas un cinéaste-documentariste, comme il en existe beaucoup, qui tourne à l'aveuglette, qui tourne et tourne des kilomètres de pellicule et qui, à la table de montage, cherche son film. Le film que je fais, je l'ai déjà trouvé, avant de le tourner.

Yann Lardeau. — Ce temps de construction te

demande en amont un travail énorme d'enquête, de repérages, de construction du film en tant que scénario... Le tournage et le montage eux aussi, je suppose, doivent être très longs. Hier, tu disais de la longueur de tes films que c'était quelque chose d'absolument inamovible, d'absolument nécessaire à la construction de tes films, mais il y a aussi, il me semble, une longueur de préparation, de travail, de construction de ces films qui est encore autre chose que la longueur proprement dite des films, et qui doit être incompressible elle aussi. Il te faut combien de temps pour faire un film ?

Richard Dindo. — Ça varie de film en film. En ce qui concerne *Dani, Michi, Renato et Max*, l'enquête, l'écriture de l'exposé pour la recherche de l'argent, le tournage, le montage, j'ai travaillé en tout et pour tout une année. Il faut dire que j'ai pratiquement tout fait moi-même. Puis c'était à Zurich. Par contre le *Rimbaud*, j'y ai pensé pendant dix ans... D'une manière vague d'abord, et pas tous les jours, pas toutes les nuits, mais pendant dix ans ce projet a existé dans ma tête, tel que j'allais le faire, exactement dans sa structure, et après j'ai travaillé dessus pendant deux ans et demi. Ça dépend beaucoup du sujet, du projet lui-même. Je travaillerais plus vite si j'avais une équipe autour de moi, mais je n'ai pas les moyens de financer une équipe pendant de longs mois et en plus j'aime bien faire les choses moi-même. Même le montage : j'adore faire ça moi-même parce que c'est un travail qui me passionne. J'ai un superviseur en

Suisse, qui est monteur, un homme extrêmement intelligent, c'est-à-dire que, de temps en temps, il vient à la table de montage et il critique mon travail, de façon cinglante et féroce en général. Donc c'est avec lui que, depuis *L'Exécution du traître à patrie Ernst S.*, je fais le montage de mes films... J'ai commencé par faire des films très simples, très chronologiques, puis avec *L'Exécution du traître à la patrie Ernst S.* j'ai commencé à faire des structures de plus en plus complexes. *Max Frisch, Journal I-III* est le seul film que j'ai jamais fait où, ayant tourné des images et des images, j'ai perdu le fil du film pendant le tournage. Il m'a fallu un an et demi pour monter ce film, ce que je ne ferai plus jamais parce que, justement, ça m'a un peu traumatisé de travailler comme ça. C'était un film très difficile à faire, très complexe, très ambitieux, où il m'a fallu plusieurs fois changer d'orientation en cours de route. Mais, du fait que j'ai cherché si longtemps, c'est devenu un film très riche au niveau du montage, de la structure. Parce que le danger de mon système, c'est évidemment que ça reste un peu trop lucide, trop contrôlé, trop logique, trop cohérent. Il est bon parfois de sortir de tout cela. Aujourd'hui, j'ai l'impression d'arriver à une phase de mon travail où je me pose des questions de plus en plus compliquées, de plus en plus complexes, où il est de plus en plus difficile d'avancer parce que j'ai quand même l'ambition de faire des films qui avancent, qui progressent, qui vont chaque fois un peu plus loin dans la forme, dans la structure, dans la manière de montrer les choses. Et donc j'arrive à une

situation où je ne sais plus très bien comment aller encore plus loin. Avec *Arthur Rimbaud, une biographie*, j'ai l'impression d'avoir atteint une certaine limite dans ma démarche et, maintenant, de devoir aller ailleurs, dans une autre direction. En même temps, c'est très difficile parce que tout en changeant, on reste soi-même, ce qui fait qu'il est difficile de créer des choses complètement nouvelles. Il y a une réflexion permanente sur comment faire du cinéma alors que, en Suisse par exemple, on me réduit un peu à un cinéaste politique parce que j'ai fait des films qui ont provoqué des scandales politiques – malgré moi parce que ce n'est pas ce que je cherche. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas la politique en tant que telle, mais de créer une philosophie du cinéma documentaire. De créer un cinéma documentaire d'un type nouveau qui serait un cinéma entre le documentaire et la fiction. Je suis un documentariste qui est à la recherche de la fiction, non de la fiction ordinaire, mais de la fiction que l'on crée de toutes pièces, image par image. J'aime les fictions des autres, mais je n'ai pas envie de faire mes films autrement que je ne les fais. Un des rares films que j'aurais aimé faire ces dernières années, c'est *Un ange à ma table*, qui raconte la vie d'une femme écrivain. C'est un film magnifique. Mais aujourd'hui, il y a très peu de films de fiction que je vois que j'aurais aimé avoir faits moi-même. Il y a tellement de films de fiction inutiles, qui ne méritent pas d'exister. Dans le documentaire, par contre, je crois qu'il y a encore des choses nouvelles à faire. Et je cherche à faire une

chose nouvelle, qui est entre les deux territoires, qui les déborde. C'est le moment même du débordement qui m'intéresse. Parfois, je suis plus sur le territoire de la fiction comme dans *Arthur Rimbaud, une biographie*, parfois je suis plus sur le territoire du documentaire, mais c'est toujours un aller-retour. Je ne sais pas s'il s'agit d'un faux documentaire ou d'une fausse fiction. Mes films sont à la recherche d'eux-mêmes, d'un cinéma possible, d'une fiction possible, d'une possibilité de biographie d'un type nouveau. Quand Max Frisch a vu mon film *Max Frisch, journal I-III* fini (il était venu plusieurs fois en cours de montage), il m'a dit que j'étais probablement la personne qui le connaissait le mieux au monde. Cette phrase m'a beaucoup trotté dans la tête ces derniers mois par rapport à *Arthur Rimbaud, une biographie*. Parce que, en réalité, Frisch est un homme que je connaissais bien, je l'ai beaucoup aimé, mais je n'étais pas un intime. Il y avait des gens autour de lui qui le connaissaient beaucoup mieux que moi. Après sa mort (il est mort au printemps dernier), cette phrase m'est revenue. Je me demandais ce qu'il avait voulu dire. Et cela m'a renforcé dans ma conviction que le cinéma documentaire est l'art même de la biographie : par le film plus que par n'importe quel autre moyen de représentation, on peut s'approcher de la vérité de quelqu'un. Frisch sans doute a voulu dire que mon film montre sa vérité à lui, sa vérité d'homme et d'écrivain ; que le film le reconnaît tel qu'il est, tel qu'il se voit lui-même. Je crois que dans le film sur Rimbaud aussi, je me suis

approché de cette vérité, qui est en même temps concrète et fictive. Comme la mémoire, la vérité aussi est un objet de reconstruction. C'est ce processus même de reconstruction qui m'intéresse. Ce qui m'intéresse dans le documentaire, c'est cette possibilité qu'on a de créer quelque chose qui à tout moment est un processus de création. C'est-à-dire qu'on a le temps et les moyens intellectuels de regarder un film comme un processus de création.

Public. — Votre cinéma exige une certaine patience, une certaine attention. J'y suis entré sans problème. De par leur construction et de par leur montage, vos films sont faits en sorte qu'on est toujours tenu en haleine : dans les trois films qui composent *Dani, Michi, Renato et Max*, on sait que ça va se conclure par la mort des trois jeunes gens, mais on ne sait jamais exactement comment ça va se produire. Vous avez parlé de Hitchcock, et à son propos d'une manipulation inhérente à l'art cinématographique, dans un sens non nécessairement péjoratif, je crois que votre secret, c'est un petit peu non les recettes, mais les méthodes de Hitchcock qui consistaient à dramatiser, à faire en sorte que quelque chose de très banal, de très quotidien, devienne pour le spectateur quelque chose de haletant, de dramatique, de très fort.

Richard Dindo. — Je crois que le cinéma documentaire est un cinéma à part entière, c'est-à-dire un cinéma qui peut être passionnant comme n'importe quelle fiction. Je pense souvent à une phrase de

Bachelard qui parle d'une esthétique de l'intelligence. J'essaie de créer un cinéma qui serait l'équivalent d'une esthétique de l'intelligence, et qui, de ce fait, s'adresse à un public intelligent, c'est-à-dire un public qui est lui-même imbriqué dans cette esthétique de l'intelligence. Dans mes films, il y a, d'une part, les témoins, qui sont toujours des survivants et, d'autre part, il y a moi, qui suis un témoin aussi, qui suis le témoin du témoignage, et je fais du public, du spectateur lui-même, un témoin. Ça implique quelqu'un qui sait regarder, qui sait écouter. Les gens qui s'ennuient sont des gens ennuyeux, qui ne savent ni regarder ni écouter. Evidemment, c'est un cinéma un peu terroriste, qui impose cette intelligence de l'esthétique et qui exige du spectateur une participation intellectuelle, qui exige que le spectateur lui-même reconstruise le film. Le spectateur, pour moi, est le témoin de la construction du film, de la manière dont le film se fait, se fabrique devant ses yeux comme *a work in progress* comme disent les Anglais. Un film est toujours quelque chose en train de se faire, de se fabriquer, de se construire en avançant et que le témoin-spectateur va lui-même reconstruire, c'est la mémoire du film qu'il construit et, partant, sa propre mémoire. Parce que la construction du film a pour objet la création d'une mémoire, j'exige du spectateur qu'il crée lui-même la mémoire de mon film. Pour que ce film devienne mémorable, pour que le spectateur ne l'oublie pas. Et ça, ça demande un effort dont les gens aujourd'hui ont de moins en moins l'habitude, mais je crois qu'il y a

encore un public exigeant, qui veut ce rapport au cinéma et je m'adresse évidemment à ce public-là. En même temps, ce sont des films que tout le monde peut comprendre, ce ne sont ni des films militants ni des films intellectualistes. *Dani, Michi, Renato et Max* a eu une audience de 20%, en partie aussi à cause du scandale politique. Les politiciens sont mes meilleurs agents publicitaires. Ces films, on peut facilement les comprendre, mais il y a des gens qui refusent ce genre de films parce qu'ils n'en ont pas l'habitude, parce qu'ils ne veulent pas voir cela, parce que cela les ennueie, parce qu'il y a aussi le mépris des documentaires, d'énormes préjugés contre ce genre cinématographique – en France plus qu'en Suisse. En Suisse Allemande, nous avons détruit la fiction suisse allemande qui était le cinéma de nos pères et que nous n'aimions pas, et on a recréé un nouveau cinéma à partir de là, qui était d'abord un cinéma documentaire, parce qu'il y avait l'envie d'aller à la rencontre de la réalité, à la rencontre de notre histoire telle que nous la voyions et non pas telle qu'elle nous a été masquée par les films de fiction mensongers de nos pères et par la propagande officielle. Le documentaire a toujours été pour nous une révolte contre une certaine image qu'on nous donnait de notre pays. En Suisse, il y a ainsi un respect du documentaire dû au fait que c'est nous qui le faisons. On est obligé de respecter ce cinéma-là parce que c'est le cinéma qui se fait chez nous. Il y a un tout autre type de relation au cinéma documentaire en Suisse Allemande. Mais ailleurs, le cinéma documentaire, c'est le non-cinéma,

ça n'intéresse pas le grand public. Quand je présente mes films à Paris, on me dit toujours: "Surtout n'utilisez pas le mot documentaire, parce que sinon les gens n'iront pas voir vos films". J'ai refusé de jouer ce jeu-là, mais il n'en est pas moins vrai qu'il y a un refoulement terrible du documentaire. En faisant ce type de films, j'essaie pourtant de faire des films passionnants, susceptibles d'intéresser le public. Je revendique un terme: le "docu-crimi", un film policier en tant que documentaire, au fond, c'est ce qui me passionne. Toujours avec cette idée d'une enquête au centre du film, mais, comme je l'ai dit, l'enquête n'est qu'un prétexte pour aller à la recherche du film, elle n'est pas un but en soi. L'enquête n'est pas là pour chercher une vérité au bout du chemin – elle est le chemin même du film. Ce n'est pas quelque chose d'abstrait, d'extérieur au film, d'intellectuel: l'enquête, c'est le film lui-même en tant qu'objet de création et objet de construction. L'enquête, pour moi, c'est savoir où je dois aller, pour filmer quelle image. L'enquête, c'est savoir avec qui je dois parler, avec quels témoins. Donc il s'agit d'abord d'une entreprise formelle. Vous venez sur les lieux du crime après coup et vous essayez de retrouver les traces des choses qui se sont passées et vous essayez de recréer une œuvre avec ces traces-là. Evidemment, ça dépasse de loin l'enquête journalistique ou policière parce que ça devient une œuvre de création. Je dirais presque: une œuvre d'art. J'ai cette exigence-là: qu'un film documentaire soit aussi une œuvre d'art.

R. Dindo

181

Public. — Quelle est la part du hasard dans vos films ?

Richard Dindo. — Il y a peu de hasard. Je crois plus à la coïncidence qu'au hasard, à une structure du hasard. Par exemple des choses qui ne sont pas toujours représentables, mais qui surgissent au cours d'une enquête. La fille qui a tué Renato, à un moment donné, a été l'amie de Dani. Donc la mère de Dani était une amie de la fille qui a tué Renato. Max était un ami du père de Michi et il est allé à l'enterrement de Dani et Michi. Pour moi, la dimension du hasard se joue là-dedans. Dans un contexte plus coïncidentiel que hasardeux. Je ne crois pas au hasard au sens habituel du terme : dans la mesure où mon cinéma est un cinéma construit, je ne laisse en principe aucune place au hasard. Le hasard, je n'y crois pas. Par contre, je crois à un système de coïncidences qui fait partie de la structure du film. Le hasard, je ne sais pas trop ce que ça veut dire, je dirais plus volontiers qu'il y a forcément pendant un tournage, (même dans un tournage de ce type, où tout est prévu, préparé, mis en scène, construit, pensé) des moments de surprise. Ce que j'appelle les "cadeaux du tournage" : ce ne sont pas des accidents, mais un surgissement, une vérité ou une émotion qu'on n'a pas pu ou pas voulu prévoir, qu'on ne prévoit pas parce que ça ne fait pas partie de mon travail. Je ne vais pas obliger les gens, par exemple, à être émus, mais moi, je suis touché en face d'un personnage quand il lui arrive quelque chose. Par exemple lorsque la mère de Max raconte

l'histoire du chapeau et du départ à Barcelone, et qu'elle commence à pleurer. Je tourne souvent beaucoup de plans. Je répète. La femme qui avait assisté à la mort de Dani et de Michi depuis sa fenêtre, quand je suis venu tourner, j'avais remarqué qu'elle avait appris par cœur le texte qu'elle voulait dire. Ça m'a gêné évidemment parce que tout d'un coup elle se retrouvait dans une situation d'actrice qui joue un rôle et j'avais peur que ça fasse un peu artificiel, pas vrai, que ça fasse "actrice" même si elle était l'actrice de son propre destin, mais c'était une actrice d'un type spécial, différent, et je sentais que ça n'allait pas très bien se passer. Elle était un peu nerveuse, inquiète devant la caméra et c'est pour ça qu'elle avait appris son texte, donc j'ai répété la scène quinze fois. Je lui ai demandé quinze fois de faire la même chose et quinze fois je l'ai filmée. Et elle aimait faire ça. Les gens aiment jouer leur propre rôle. Ils aiment s'exprimer, parce que ce sont en général des gens à qui on ne demande jamais rien, personne ne leur demande jamais rien parce qu'ils n'ont pas droit à la parole dans la société. Ces gens-là sont touchés quand on vient chez eux pour leur permettre de s'exprimer. Pour eux, c'est une chose très importante, très libératrice. La parole est quelque chose de libérateur, c'est important de prendre la parole. Parler est pour moi un acte de résistance et de libération. J'ai donné la parole à des gens précis, qui sont des opprimés. Donc j'ai répété cette scène quinze fois pour qu'elle oublie le texte qu'elle avait appris, pour que j'ai un moment de vérité et – comme tu dirais – de hasard dans l'une de

ces quinze prises. Là encore je ne travaille pas comme un documentariste-cameraman qui ne répète pas parce que l'événement lui-même ne se répète pas. Moi, je répète. Comme dans la fiction. Comme au théâtre. Seulement, je filme la répétition.

Public. — Ces coïncidences, j'ai vraiment l'impression que vous les recherchez ?

Richard Dindo. — La coïncidence arrive de temps à autre, il y a des moments dans la vie où il y a une accumulation de coïncidences et à ce moment là des choses passionnantes se passent, on ne sait pas très bien pourquoi. Mais je suis conscient de la possibilité de surgissement à tout moment d'une coïncidence. En ce qui concerne *Dani, Michi, Renato et Max*, j'ai commencé à faire une enquête sur un certain nombre de cas de répression et je suis arrivé à une dizaine ou une douzaine de cas de répression. Il y a une jeune femme, par exemple, sur qui la police a tiré une balle en caoutchouc et qui a perdu un œil. Je voulais aussi faire un film sur elle, mais j'ai vite compris que je ne pouvais pas faire un film de quatre heures : émotionnellement on ne supporterait pas. Le film serait devenu écrasant, étouffant. Donc, je me suis contraint à ces trois exemples. Dans le choix de ces trois cas plutôt que d'autres, je me suis laissé guider par les coïncidences et par les possibilités de formalisation. J'ai vu très rapidement qu'il y avait des documents dont je pouvais me servir et ça m'a facilité le choix. J'ai choisi de faire le film sur les trois sujets où il y

avait le plus de matière cinématographique. Je ne ferai jamais un entretien avec quelqu'un qui parle mal, qui dit trois fois "euh... euh..." après chaque phrase : je m'endormirai debout immédiatement ! Au montage, on peut toujours couper les "euh...", mais c'est fastidieux ! Donc je choisis aussi les gens en fonction de mon goût, de mon sentiment, de ma vision du film à faire. Par exemple, Max, il avait beaucoup d'amis. J'aurais pu en prendre d'autres. Si j'ai pris cette jeune femme-là, c'est parce qu'elle me plaisait, parce qu'elle disait des choses passionnantes. J'ai tout de suite senti que c'était une femme qui savait s'exprimer, qui avait une belle manière de s'exprimer, de dire les choses. Evidemment, les parents, je ne pouvais pas les changer. Donc déjà au niveau du choix des personnages, je me détermine en fonction du film à faire et déjà là je ne laisse rien au hasard. Je ne filme pas avec n'importe qui, je filme avec des gens que j'ai choisis comme un metteur en scène qui choisit ses acteurs en fonction de leurs capacités à l'aider à réaliser son rêve d'un film.

Public. — Qu'est-ce qui fait sens pour toi ? Peut-on dire que tu es un cinéaste qui crée de l'insolite ? Parce qu'on voit souvent dans le cinéma documentaire beaucoup de documentaristes – ou de reporters (on les appelle aujourd'hui documentaristes) – qui sont à la recherche de l'insolite, alors que, toi, tu crées l'insolite et le public qui, après, regarde tes films dit : "C'est insolite".

R. Dindo

183

Richard Dindo. — D’abord, à propos du sens, moi j’aime les films qu’on comprend, les films dont on arrive à comprendre le sens. J’aime les films où je sens la pensée du cinéaste, j’aime les films où ça pense. J’aime comprendre ce que je suis en train de voir. Dans ce sens là, j’aime un cinéma relativement traditionaliste. J’aime les films des années trente, des années quarante, j’aime les films qui racontent une histoire qu’on comprend et j’essaie de transplanter dans le cinéma documentaire une tradition fictionnelle du récit. Je n’ai jamais été un cinéaste de reportage. Je crois que le danger du cinéma documentaire qui part toujours du sujet, c’est que justement, il reste prisonnier de son sujet, qu’il n’arrive pas à s’en affranchir et moi, mon cinéma, est une guerre d’indépendance contre son propre sujet. D’abord, j’ai un sujet dont j’essaie de comprendre le sens – sa vérité intérieure –, mais à partir de ce moment-là, je commence à créer mon œuvre, mon film qui est un objet de création. J’essaie de me libérer complètement du sujet, de ses contraintes et d’imposer à mon sujet ma philosophie cinématographique. Quand j’ai fait le film sur Max Frisch, il était encore vivant à l’époque, je ne l’ai jamais filmé, jamais, je me suis seulement servi de son livre et des images qui ont été tournées par d’autres parce que je ne voulais pas devenir prisonnier de sa présence. Et de l’ombre qu’il aurait jeté sur mon film à travers sa présence. Je voulais être libre en face de lui. C’est une histoire de fils et de père. Mais un fils qui cherche son indépendance. Donc ça passe aussi par le rapport au père qui, dans

mon cinéma, est toujours absent et que je recrée à travers mes films. En ce qui concerne le sens, j’aime les films qui m’éblouissent par leur intelligence, par leur structure, par la compréhension de ce qui pense à l’intérieur du film. J’aime les films d’Ozu par exemple. Parce qu’il y a des plans qui arrivent et qui font avancer le film d’une manière imperceptible, mais tu sens pourquoi il y a tout à coup ce regard vers la fenêtre. Et avec ce regard, tu sens comment Ozu pense la continuation de son film et j’adore des plans dont je comprends le pourquoi dans le film parce que ça me permet de recréer à ma manière le film que je suis en train de voir. Donc je n’aime pas trop les films à secrets, les films incompréhensibles. Mais ça, c’est un peu la limite de ma logique. Parce que la logique a aussi des limites. Comme disait Kafka, *La logique est inébranlable, mais ne résiste pas à un homme qui veut vivre*. Il faut aussi toujours trouver des éléments de débordement, qui surgissent d’ailleurs mais que tu ne peux peut-être plus contrôler. J’aime cette idée que, pendant le montage, effectivement le film m’échappe un peu. J’aime me faire croire que le film m’échappe. J’aime me faire croire qu’à partir d’un certain moment on a l’impression que la logique du film “s’indépendantise” de moi, de ma volonté, de mes intentions. Je ne veux pas que le film soit le produit de mes intentions et qu’il n’y ait plus que des intentions à voir. Cette logique-là devrait me dépasser et devenir la logique du film lui-même. C’est donc un type de logique tout à fait spécial et cinématographique. Ce n’est pas ma logique, c’est la logique du

film que je cherche. Je crois que le cinéma documentaire, s'il veut vivre, survivre, doit toucher à des sujets forts. Plus le sujet est fort, plus tu as la chance de faire un film fort et donc d'intéresser un public. Le cinéma est là pour être vu. *Dani, Michi, Renato et Max* pour nous, en Suisse, politiquement, historiquement, à cette époque-là, c'était un sujet fort.

Public. — Je songe aussi à d'autres films que tu as faits, *Max Frisch, Journal I-III* ou *L'Exécution du traître à la patrie Ernst S.* : on y voit un climat insolite, mais créé par toi. Ce n'est pas les chasseurs d'images qui se rendent en Roumanie ou en URSS pour filmer des choses qui sont devant la caméra : ils ne font que déclencher l'obturateur alors que, toi, c'est ta démarche qui crée cet insolite. Après le visionnage par le public, il devient insolite encore. Tu as une philosophie comme documentariste, il y a des sujets que tu traites dans tous tes films, tels que la mémoire, l'enquête. Quelle est ta philosophie ?

Richard Dindo. — C'est quelque chose qui se définit dans la pratique. Comment on trouve un sujet, comment a-t-on une idée ? Comment ça te vient à l'esprit ? C'est un processus très complexe, inexplicable. Un jour tu te promènes, tu as une idée : "Tiens ! je vais faire un film sur Rimbaud". Je me rappelle un jour, il y a dix ans ou un peu plus, j'étais en Italie, je me promenais avec ma compagne et tout d'un coup je lui dis : "Dans dix ans je vais faire un film sur Rimbaud". Je ne sais pas comment cette idée m'est

venue, mais cette idée est un produit et du hasard et de la logique. On n'a jamais des idées gratuites, ça vient toujours de quelque part, ça suit toujours la logique de ton inconscient, de ton histoire. Ce n'est jamais gratuit d'avoir une idée, de faire tel film plutôt qu'un autre ! Un cinéaste tombe toujours sur un certain type de sujets. C'est inscrit dans son existence, dans la logique de son inconscient. Si je fais un film sur Max Frisch, par exemple, c'est parce qu'il y a un rapport de père à fils, parce qu'il y a un rapport à l'écriture, parce que Frisch dans ses livres parle de tout ce qui m'intéresse en tant que sujet suisse, parce que Frisch pour moi, en tant que Suisse, c'était mon éducateur intellectuel. Faire un film sur Frisch, pour moi, c'était faire un film sur mes propres origines. Comme je l'ai dit, je suis un biographe. Et quand tu fais des films biographiques, tu fais des films sur des gens qui te ressemblent, dont tu es à la fois le fils et le frère. Ce que j'appelle le roman familial. Tous les gens dont j'ai fait le portrait, dont je raconte la biographie, ce sont des "parents", qui construisent à travers mes films une espèce de famille imaginaire, une "famille cinématographique". Donc, ce n'est jamais un hasard de tomber sur un sujet. Ce choix-là, il vient de très loin. Si pendant des années tu penses à tel ou tel film, c'est justement parce que ce film repose en toi et, un jour, il prend naissance. Tous mes films racontent des structures de parenté. Il s'agit évidemment d'une réflexion sur les origines. Et, en même temps, tout ce qui t'intéresse, tout ce qui constitue ta philosophie innée se retrouve dans

R. Dindo

185

chaque sujet que tu choisis. Avancer dans le travail, faire des films chaque fois différents, un peu plus profonds, plus riches, plus nouveaux, ça veut dire creuser dans ta philosophie innée, qui est toujours la même, tout en changeant. Comme disait Frisch, d'ailleurs : "Quand on raconte des histoires, quand on parle, il y a toujours les trois ou quatre mêmes thèmes qui surgissent", qui sont les tiens et pour savoir quels sont les thèmes à toi, il faut que tu commences à parler, il faut que tu prennes la parole, que tu fasses des films ou n'importe quoi et à ce moment-là tu apprends quelle est ta philosophie innée, en la réalisant. Et c'est ainsi que, en faisant des films, tu finis par comprendre ce sur quoi tu travailles. Et à partir du moment où tu l'as compris, tu sais très exactement quel type de film tu vas faire.

Public. — Quand tu commences par hasard à travailler un sujet, tu dis : "Je vais encore faire un sujet sur la mémoire, sur les origines..." ou tu dis : "Je vais faire un sujet sur Rimbaud et dans Rimbaud encore je vais trouver la problématique de l'enquête, de la mémoire, des origines...". Comment te détermi-nes-tu par rapport à ça ?

Richard Dindo. — Dès que tu as le sujet Rimbaud, ton cerveau commence à travailler jour et nuit et très rapidement tu vois le film devant tes yeux – j'avais tout de suite l'idée de faire le film en trois parties, en trois chapitres, j'avais tout de suite les titres des trois chapitres, je savais tout de suite que je ferais des

entretiens fictifs. Vu que les témoins étaient morts, il fallait les remplacer par des acteurs. Je savais tout de suite que les acteurs diraient les textes originaux, écrits par les personnages réels, je savais que j'essaierai de faire des poèmes de Rimbaud un monologue intérieur, etc.

Yann Lardeau. — A propos de *Max Frisch, Journal I-III* et *Arthur Rimbaud, une biographie*, ce sont deux films de réflexion sur la position de l'artiste par rapport à l'Histoire, par rapport à son travail. En même temps, ce qui m'a frappé hier en revoyant *Dani, Michi, Renato et Max*, c'est combien la mort de Max et la mort de Rimbaud sont formellement proches : il y a la mer, le train, le long plan des escaliers, etc. Il y a un effet de retour d'un film dans l'autre très surprenant, parce que, habituellement, c'est plutôt quelque chose qu'on trouve dans le cinéma de fiction et qu'on ne s'attend pas à trouver dans un film documentaire, en raison précisément de la détermination du réel, du poids de la réalité qui infléchit le cours et l'objet du filmage.

Richard Dindo. — J'ai toujours beaucoup de projets en même temps, une liste de projets, de dix, quinze films à faire dans les années à venir, dont une partie, évidemment, que je ne ferai pas. Il y a toujours des projets que nous n'arrivons pas à réaliser pour telle ou telle raison, souvent financière. Et donc j'ai souvent un problème de chronologie dans mon travail. Je me pose la question : quel film dois-je faire mainte-

nant ? Avant de faire le *Rimbaud*, j'avais un autre projet, mais d'une part il y avait ce centenaire de la mort de Rimbaud qui approchait et je me suis dit que pour convaincre les gens de la Télévision Suisse et de la Sept, il fallait leur proposer le projet comme le film du centenaire, – il faut toujours penser bêtement à ces choses-là –, et, d'autre part, je sentais tout à coup que formellement, dans ma démarche formelle, continue, qui progresse, le *Rimbaud* était devenu prioritaire, que le film que j'avais prévu de faire devait être fait après le *Rimbaud* et non pas avant. Je réfléchis longtemps à la chronologie des films à faire, à la nécessité de faire un film et à quel moment. Et comme je suis documentariste et que je crois à cette synthèse de la logique et du hasard, j'attends souvent jusqu'au dernier moment pour savoir quel film m'attend, quel film est sur ma route. En même temps on arrive à des situations de plus en plus difficiles avec cette prétention de vouloir développer un système de cinéma et de philosophie, on a parfois des angoisses : on se dit qu'un jour on n'arrivera plus à aller plus loin. On n'arrivera plus à avancer. Et on commence à se disperser. J'espère que non, mais j'ai aussi l'impression maintenant d'être à un tournant et je veux changer un peu d'optique, faire des films différents à partir des mêmes bases.

Public. — Tu disais que le *Rimbaud*, quand tu y as pensé pour la première fois, il y a dix ans, tu avais tout le film en tête, ça confirme bien que tes films sont souvent assez cadencés, mais qu'est-ce qui fait

qu'après tout ce temps tu as toujours envie de faire le film. Ton envie est quand même très forte. Alors que tout a l'air prêt, moi ça m'impressionne toujours – parce que quand je commence à faire un film, je ne sais pas du tout où je vais, et je suis angoissé par ça, alors que toi, ça paraît tout simple...

Richard Dindo. — Non ! Pour le *Rimbaud*, moi aussi j'étais angoissé ! J'avais peur que ça ne marche pas, que ça ne fonctionne pas, que les entretiens fictifs restent abstraits, qu'ils ne deviennent pas vrais dans le film et que le monologue intérieur de Rimbaud ne fonctionne pas. Ce qui était très facile chez Frisch, parce que son écriture est autobiographique et visuelle. C'était donc facile de transformer la voix *off* de Frisch, la lecture de ses textes en commentaire des images du film et en monologue intérieur, alors que chez Rimbaud, ça me paraissait beaucoup plus compliqué. Pendant très longtemps, j'ai eu peur de faire ce film, j'avais peur que, formellement, mon projet soit irréalisable.

Public. — Finalement, pendant la construction de tes films, tu vérifies tes hypothèses de départ ? Tu essaies de voir si elles marchent ?

Richard Dindo. — Oui, je suis dans la position d'un savant qui ne se pose que des questions auxquelles il pense pouvoir trouver une réponse. C'est le côté matérialiste de ma philosophie : chercher non pas l'impossible, mais le possible, ce qui est objective-

R. Dindo

187

ment réalisable. A partir de sujets de plus en plus complexes. Et ce qui me fait progresser, c'est effectivement l'envie d'avoir des projets de films. Si je n'avais pas de projets de films, je m'ennuierais. Moi, ce qui me donne de la force, c'est d'avoir un projet. C'est extrêmement créateur d'avoir des projets. La vie est beaucoup plus passionnante quand on a des choses à réaliser, des projets de films par exemple – ou autre chose. Avoir un projet de film, c'est extrêmement fécond, ça te donne une perspective d'avenir dans laquelle tu organises ta vie. Tu sais toujours ce que tu vas faire, c'est très agréable. J'ai besoin de ça. Je ne suis pas quelqu'un qui improvise de jour en jour. J'aime penser à des films des années à l'avance, ça me rassure et ça me fait rêver. Je pense à plusieurs films en même temps, pendant des années et ces films, je les projette dans ma mémoire en quelque sorte. C'est ce que j'aime chez un peintre comme Giacometti: il a peint presque toute sa vie les mêmes personnes, il a toujours peint sa mère, son frère, quelques amis, toujours les mêmes, et je crois que c'est très fort dans une œuvre de création, ce toujours même qui revient. Frisch le dit très bien, tu peux courir le monde entier, tu rencontres toujours les trois ou quatre mêmes personnes. Je crois que pour les projets de films, c'est exactement la même chose. Il ne faut pas chercher trop loin. Ils sont là, ils t'attendent devant ta porte. Le tout est de savoir à quel moment il faut les réaliser.

Public. — Il y a beaucoup de similitude entre tes

films et les films de Jean-Marie Straub: *Fortini Cani*, etc.

Richard Dindo. — J'ai fait un film sur Rimbaud, mais paradoxalement je ne suis pas du tout rimbaldien. Je suis proustien. La lecture de ma vie qui m'a le plus marqué à part le marxisme et la psychanalyse, c'était Proust, cette recherche du temps perdu, l'idée que l'œuvre d'art est une reconstruction du passé. Je suis un cinéaste proustien et *Arthur Rimbaud, une biographie* est un film proustien. En ce qui concerne mes influences cinématographiques, je suis un enfant de la Cinémathèque Française, comme beaucoup d'autres, ainsi que je l'ai déjà dit, et, à la Cinémathèque, j'ai essentiellement vu pendant des années des films de fiction. J'aime les cinéastes que tout le monde aime: tous les grands cinéastes de l'histoire du cinéma, je ne voudrais même pas en parler, ce serait trop long à les énumérer. Au niveau de la structure, de l'enquête, le cinéaste qui m'a le plus influencé, c'est Hitchcock. Mais le cinéaste qui m'a le plus marqué au niveau du plan, comment filmer une image, c'est Straub. C'est quelqu'un qui m'a toujours passionné. Même si je n'ai pas toujours compris et pas toujours forcément aimé ses films, j'ai toujours senti une telle force dans ce cinéma, une telle volonté de ne pas faire comme les autres, une volonté de résistance par rapport au monde du cinéma, par rapport à la cinématographie ambiante. J'ai toujours aimé les résistants. Je travaille à une culture de la résistance. Je crois que la mémoire, justement, est le

cœur de cette culture. M'intéressent les gens qui résistent – et Straub est un résistant. Un cinéaste de la résistance qui résiste à toutes les complaisances du cinéma. J'ai appris de lui effectivement une certaine rigueur, une anti-complaisance, une volonté de chercher un autre cinéma. Lui aussi travaille beaucoup sur la durée, sur la parole. Ce que j'ai appris peut-être chez lui – pas seulement chez lui, en France en général – c'est le plaisir de la parole. En Suisse allemande, les gens n'ont pas du tout ce sentiment que le parler, que le langage, le texte, le dire est toujours aussi un objet de plaisir. Et de poésie. Ce rapport au langage, je l'ai appris en France. Et cette manière de faire des films sur des gens qui parlent, je l'ai sans doute aussi appris chez Jean-Marie Straub. Cette importance capitale du parler pas seulement au cinéma mais aussi dans la vie. Évidemment, il y a toujours des gens pour critiquer. A Locarno, un critique de France-Culture, qui a vu mon film sur Rimbaud, m'a dit: *"Oui, au fond, vos films, on pourrait aussi les passer à la radio, ce sont des films radiophoniques... Au fond, vous n'avez pas vraiment besoin de l'image..."*. Je lui ai répondu qu'un homme comme Straub, ça fait vingt ans qu'il entend ce lieu commun. C'est évidemment un lieu commun. Parce que non seulement l'image joue un rôle extrêmement important. Que ce soit dans mes films comme dans les films de Straub, la parole est l'équivalent de l'image. Dans les années trente, il y avait un historien du cinéma qui s'appelait Balazs, qui était Hongrois, qui disait que le cinéma, c'est des images qui bougent. Or, je trouve que c'est une défi-

nition extrêmement réductrice et d'ailleurs largement dépassée depuis ce temps-là. En France on appelle le cinéma de fiction "cinéma parlant", donc ça parle, donc je ne vois pas pourquoi la parole serait moins importante que l'image. Pour moi, la parole est l'équivalent de l'image. Il y a un rapport permanent entre les deux. C'est aussi ça que j'aime chez Straub.

Yann Lardeau. — On trouve cette rigueur straubienne du plan dans la façon de filmer les entretiens, par exemple, dans les dialogues, mais en même temps, elle est biaisée par une construction dramaturgique plus classique, qui n'est pas fait sur une transparence de l'image, comme le cinéma de Jean-Marie Straub et Danielle Huillet, mais sur un processus de dévoilement, du type de *Vertigo*, par exemple.

Richard Dindo. — Ce qui me sépare un peu de Straub, entre autres, c'est que je suis Suisse et que, en tant que Suisse, j'ai peur de cette radicalité là. Je l'aime, mais je n'aurais pas le courage... J'ai peur en tant que Suisse... Je suis né dans un pays un peu médiocre et trop démocratique et donc j'ai peur d'emmerder le public. Ce qu'il y a de paradoxal chez lui, c'est qu'il y a une résistance tous azimuts, donc il y a aussi une résistance contre le public, il emmerde aussi un peu le public, et moi j'aurais une peur folle d'emmerder le public. Quand on tourne un film, on ne pense pas aux autres, on est seul avec soi-même et avec sa propre lucidité, sa propre présence d'esprit, on n'a pas le temps de penser aux autres. Les

R. Dindo

189

influences, c'est quelque chose de très inconscient, qui vient de très loin, mais je ne pense jamais à Straub, c'est-à-dire que je ne pense pas que je fais du cinéma comme lui, mais, parfois, je crois que je le popularise un peu, il y a un peu plus d'émotion, plus de sensualité dans mes films parce que je cherche quand même à ne jamais couper le cordon ombilical avec le public. Je cherche quand même à communiquer avec le public, alors que chez Straub, il y a une telle radicalité qu'il casse parfois le rapport au public. Ça fait partie d'une volonté, d'une radicalité à outrance qui est extrêmement créatrice, même si en partie elle se tourne contre toi-même et contre le public. J'aimerais parfois aller plus loin, faire des films plus radicaux formellement, mais quelque chose, de par mes origines suisses peut-être, m'en empêche. Je crois que je resterai toujours dans ces limites. Mais je trouve qu'il est extrêmement important qu'il y ait des gens comme Jean-Marie Straub et Danielle Huillet, qui osent aller toujours plus loin.

Arthur Rimbaud, une biographie.

Arthur Rimbaud, une biographie, nous mène, de Charleville à Aden, de Londres à Marseille, sur les traces de Rimbaud à la façon d'une enquête qui aurait été menée, quelques années après la mort du poète, auprès de ses proches, réincarnés ici par des acteurs: sa sœur Isabelle, sa mère Vitalie, Ernest Delahaye, son ami d'enfance, Georges Izambard, son professeur de rhétorique, Paul Verlaine, son employeur d'Aden et de Harrar, Alfred Bardey...

A la vision exaltée et romantique dominante du poète Rimbaud, jusque chez ses biographes attirés, Richard Dindo oppose la matérialité d'un corps et la souffrance de la maladie, l'épuisement d'une mort qui n'en finit pas, enfin l'ennui répété, réitéré, d'un adulte qui, voulant changer la vie, ne trouvait plus de repos nulle part.

Richard Dindo. — Je voudrais d'abord dire ceci, simplement: qu'*Arthur Rimbaud, une biographie* est un documentaire impur, s'agissant d'un documentaire avec acteurs. De même, on m'a demandé si les lieux étaient authentiques. Evidemment, étant un cinéaste de la mémoire, je cherche toujours à aller sur les vrais lieux où ont vécu mes personnages. Seulement, il y a des maisons qui n'existent plus. La ferme des Rimbaud, à Roche, n'existe plus. La ferme que j'ai

filmée est juste en face, à cinquante mètres. Elle a les mêmes pierres que la maison originale, pas le toit, mais tout le reste est pareil. L'intérieur de la ferme se trouvait dans un village à côté où il y a des gens qui ont gardé le décor du XIX^e siècle par plaisir, par passion du passé et de l'histoire. En Afrique, à Harrar, c'est effectivement le Harrar d'aujourd'hui qui, depuis le temps de Rimbaud, n'a pratiquement pas changé, sauf la place principale où il a vécu et travaillé. Moi, j'ai filmé dans la ville basse, qui n'a pas changé depuis le temps de Rimbaud.

Jean-Michel Paris. — J'ai trouvé le film fascinant, remarquable. Mais je m'excuse un peu du dérisoire de ma question maintenant, mais ce qui m'a un peu intrigué, c'est le procédé vidéo que vous avez utilisé. J'aimerais savoir pourquoi vous avez utilisé ce procédé et pas un autre, le plus souvent pour souligner les textes de Rimbaud, soit la correspondance, soit les poèmes, Mais vous ne l'avez pas utilisé systématiquement et parfois vous l'avez utilisé pour autre chose que pour les textes de Rimbaud, à la fin en particulier. Donc, pourquoi ce procédé et pourquoi pas une utilisation systématique ? A quoi correspond-elle ? D'autre part, deux petites remarques sur des détails qui m'ont un peu surpris: dans la citation du *Bateau ivre*, vous n'avez pas respecté la chronologie du texte, le montage des vers m'a paru tout à fait étonnant, et d'autre part, autant le souci des anachronismes n'est peut-être pas présent dans votre esprit, mais quand même, il me semble qu'il y a un plan de Paris qui est

R.Dindo

191

vraiment choquant, où on voit des voitures, des bus dans Paris. Ça m'a surpris, c'est peut-être le seul plan anachronique. Pourquoi ?

Richard Dindo. — Le problème que je rencontre toujours dans mon travail est quelles images montrer par rapport à la langue parlée. Il est difficile d'échapper aux dangers de l'illustration. Comme toujours, j'essaie de me mettre à la place du personnage, de voir les choses avec ses yeux : la vidéo, c'est un peu une tentation de filmer le regard de Rimbaud d'où il parle. Pour éviter l'illustration immédiate, phrase par phrase qu'on voit souvent dans ce genre de film sur les poètes, où on cherche à illustrer un poème avec des images identiques auxquelles je voulais échapper évidemment. Donc en général, à quelques exceptions près, ce sont des plans uniques, non coupés, qui reproduisent le lieu d'où il parle, où il y a des similitudes entre le texte et les images. Quant au texte lui-même, je suis un homme libre, un cinéaste libre, j'ai fait du texte ce que je voulais en faire en fonction de ma dramaturgie. J'avais besoin d'intégrer ce texte dans une dramaturgie générale, donc j'ai dû faire des montages avec les poèmes, mais toujours en respectant la chronologie. Dans *Le Bateau ivre* également j'ai coupé des phrases pour faciliter la compréhension générale du film. Il est vrai que je ne découvre pas Rimbaud, je ne fais pas un film pour faire découvrir Rimbaud aux gens, il y a des milliers de gens dans le monde qui connaissent mieux Rimbaud que moi, ce n'était pas du tout mon intention, mon intention, c'est

de faire un film biographique sur Rimbaud et de faire comprendre certaines choses sur sa vie. J'ai rencontré quand même un certain nombre de rimbaldiens, surtout à Charleville, qui connaissent Rimbaud beaucoup mieux que moi et qui étaient passionnés par le film, qui trouvaient qu'il faisait découvrir des choses. A Charleville, pendant le tournage, j'ai rencontré un Américain, qui a traduit Rimbaud en anglais et qui vit là depuis longtemps, depuis le jour où étant venu visiter l'appartement de Rimbaud à Charleville, il est tombé amoureux de la fille des propriétaires qui était venue lui ouvrir la porte et qu'il l'a épousé. Ecrivain et traducteur, il vit depuis à Charleville. Un jour, il m'avait dit : "On attend tous enfin un film sur Rimbaud et on espère que ce sera toi qui le fera". Et quand il a vu le film, il m'a dit : "Ça fait trente ans que je vis avec Rimbaud, mais c'est seulement grâce à ton film que je l'ai vraiment compris". Pour en revenir à la vidéo, évidemment au départ, les poèmes sont en rapport avec cette image qui va se différencier des autres images. Je dirais que le film raconte deux fois la vie de Rimbaud. Une fois de l'extérieur, objectivement en quelque sorte, par les gens qui l'ont connu, à travers le récit de ses proches, et une seconde fois de l'intérieur, par Rimbaud lui-même. J'ai fait du texte de Rimbaud ce que j'appelle un monologue intérieur. Autrement dit, j'ai fait un montage très précis de ses poèmes et de ses lettres. C'est pour ça que j'ai toujours coupé les phrases pour rendre plus dense et plus immédiat ce monologue autobiographique de Rimbaud. En Afrique, il y a encore parfois l'image

vidéo (le regard de Rimbaud) parce que tout en ayant arrêté d'écrire, il n'a pas arrêté de regarder le monde. Je n'ai pas toujours réussi parce que c'est infiniment difficile de filmer un regard et de faire comprendre aux gens que c'est le regard de quelqu'un. Même Hitchcock n'y est pas toujours arrivé. Et donc voilà, je pense que parfois c'est très clair, évident, et parfois un peu moins, cette image vidéo, mais je l'ai filmée en vidéo pour la différencier de l'image couleur 35 mm. Il fallait aussi penser à la télévision. Il était nécessaire qu'à la télévision la différence d'image, de matière, se distingue nettement. Que ce soit *Arthur Rimbaud, une biographie* ou *Max Frisch, Journal I-III*, j'ai toujours beaucoup travaillé sur les différences de support dans mes films.

Jean-Michel Paris. — Et le plan anachronique ?

Richard Dindo. — C'est justement pour faire anachronique ! Il y a Delahaye qui parle de la rencontre de Rimbaud avec Paris, puis de cette coupure profonde avec son rêve de la politique, avec ses espoirs et Paris, comme ville, qu'il avait adoré avant. J'ai inséré ce plan exprès pour montrer qu'au fond, il n'y a rien de changé. Mon film ne prétend à aucun moment être un film du XIX^e Siècle. A aucun moment, je ne fais croire que j'ai tourné mon film au XIX^e Siècle. Ce serait seulement une prétention théorique. J'ai dit que j'essaierai de faire un film quelques années après la mort de Rimbaud et théoriquement, c'est un film qui se passe au XIX^e siècle, mais tout le monde com-

prend que le cinéma n'existait pas à l'époque et que mon film a été fait récemment. A aucun moment je n'ai voulu essayer de cacher ce fait que mon film, évidemment, a été fait aujourd'hui, que c'est un objet fictionnel comme tous les films... A Harrar, ce n'est pas par hasard que j'ai filmé un poteau électrique au milieu de l'image. On comprend que, là, le film casse son propre système. Je l'ai dit ce matin, je l'ai dit hier, quand on essaie de créer un système rigoureux et cohérent, de temps en temps, il faut le casser, sinon, ça devient un peu stérile, un peu trop systématique.

Public. — Pour Verlaine, vous vous êtes évidemment servi des écrits de Verlaine. Mais qu'en est-il des autres personnages ? Combien de temps avez-vous travaillé sur les textes ?

Richard Dindo. — J'ai évidemment utilisé les textes originaux. Ça fait une très grande différence. Par exemple, Isabelle Rimbaud, la détestée, la haïe, moi je l'aime bien cette femme, surtout à travers mon actrice. Elle a découvert son frère en tant que poète après sa mort. En lisant une nécrologie dans un journal ardennais. Elle a découvert à travers ce texte d'un ami d'enfance d'Arthur que son frère avait écrit des poèmes, ce qu'elle ne savait pas. Elle ne les avait jamais lus, ou alors elle les avait complètement oubliés. Elle s'est renseignée, elle a cherché à lire les poèmes de son frère et elle a commencé à écrire des lettres, des lettres à cet homme-là, puis à son futur mari qui fut le premier biographe de Rimbaud. Toutes

R. Dindo

193

ces lettres sont publiées dans l'oeuvre complète de Rimbaud dans la Pléiade. Puis elle a écrit des textes supplémentaires qui ont été publiés, en 1923, par Mercure de France. Il y a encore un exemplaire du livre original que j'ai retrouvé chez eux et qu'ils m'ont prêté. Les textes de Delahaye ont été publiés dans les années 20, 30, et republiés en Suisse, d'ailleurs, il y a quelques années, en 1976. Le hasard a voulu que tous les gens qui ont bien connu Rimbaud et qui sont à la source de son mythe, par leurs récits, étaient aussi un peu à leur manière des poètes, et ont écrit des livres ou des textes sur lui. Bardey, l'homme d'Aden, a écrit une autobiographie dans laquelle il parle de temps à autre de Rimbaud. J'ai lu ces textes, j'ai fait des montages et j'ai construit mes entretiens à partir de là.

Public. — Vous les avez retravaillés après les repérages ?

Richard Dindo. — Non, je n'ai jamais corrigé un seul mot dans les textes originaux. Sinon dans le cas de l'homme d'affaires suisse allemand. Il y a une correspondance entre le Suisse Allemand et Rimbaud également publiée dans la Pléiade, mais il était difficile à partir des lettres de cet homme d'affaires de construire un entretien ou un monologue. Là j'ai dû rajouter un peu, écrire moi-même quelques phrases. Mais tout le reste est absolument authentique, phrase par phrase. Je n'ai jamais corrigé, même une virgule, même si les acteurs parfois rouspétaient contre ces

textes difficiles à dire, surtout l'acteur de Verlaine qui avait une grande peine parfois à dire ces textes magnifiques par ailleurs, d'une poésie lumineuse. Il avait de la peine à les dire parce que, évidemment, ce sont tous des textes écrits, et la manière dont Bonnaffé lit les poèmes de Rimbaud dans mon film est aussi tout à fait différente de la manière dont habituellement on lit sa poésie en France. C'est une lecture dépouillée de toute la dimension rhétorique habituelle. Un monologue. Je me suis efforcé de faire comprendre aux acteurs qu'il ne fallait pas jouer, qu'il fallait dire les textes. J'ai pris des acteurs de théâtre, c'est-à-dire des gens intelligents qui savent dire des textes, qui aiment la langue française, et qui donc sont capables de faire en sorte que ces textes écrits deviennent des textes parlés dans la mesure du possible. En ce qui concerne la mise en scène et la direction d'acteurs, je leur ai montré les positions à prendre, j'ai réglé leur position dans l'image et leurs regards, mais à part cela je ne leur ai pas indiqué grand chose. Ce sont des gens intelligents qui ont tout de suite compris ce que je voulais. J'ai parfois filmé des essais vidéo avec eux, que nous avons regardés ensemble. Ils viennent tous des mêmes horizons, ils ont joué avec les mêmes metteurs en scène, ils appartiennent à la même tradition, ils ont la même démarche, et se connaissent entre eux. Le parler, la présence de ces acteurs se ressemblent et cela donne une unité au film. A Bonnaffé également, j'avais demandé de ne pas déclamer, de dire les textes de Rimbaud comme s'il envoyait une cassette à sa famil-

le, une cassette à la place d'une lettre... parce que lui aussi, il avait tendance à partir un peu dans la récitation à la française. Au-delà d'une découverte de Rimbaud, le film le ramène à la dimension d'un être humain, il dépouille Rimbaud de son mythe, de sa déification. Le film déconstruit le mythe de Rimbaud, il revient au point zéro du mythe, il le reconstruit à sa manière évidemment, mais au-delà de toute métaphysique, de toute déification.

Public. — Comment avez vous choisi vos acteurs ?

Richard Dindo. — Je cherche un peu une vraisemblance, surtout avec Verlaine, mais évidemment il y a des gens qui connaissent beaucoup mieux que moi encore ces gens-là, les vrais, et qui me disent que Delahaye en réalité était plus petit, que Verlaine était plus ceci, la mère plus ccla... Mais là, on est sur le territoire de la fiction, les gens sont morts, on ne peut pas les ressusciter... Verlaine, je crois que mon acteur, Jean Dautremay, lui ressemble, qu'il est très proche de lui... En même temps, Verlaine était quelqu'un de très différent. Verlaine, je le vois très bien, j'habite son quartier, je le vois tous les jours dans la rue en quelque sorte, et c'est très douloureux de voir un acteur et de savoir que l'acteur n'est pas l'autre. Si Verlaine avait été vivant, je l'aurais interviewé directement, évidemment. C'est un genre de film que probablement je ne ferai plus jamais. J'ai pris des acteurs parce qu'on ne pouvait pas faire autrement. En même temps, c'est dans la logique de mon ciné-

ma, dans cette logique de la recherche de fiction, d'être parfois amené, pour des raisons objectives, à remplacer des personnages réels par leurs représentants sur terre en quelque sorte.

Public. — Je voulais savoir si Bonnaffé avait été choisi pour sa ressemblance avec Rimbaud alors qu'on ne voit jamais sa figure à l'écran.

Richard Dindo. — Non pas du tout. Pendant très longtemps, j'ai cherché la vraie voix de Rimbaud, mon imagination, mon idée de la voix de Rimbaud. J'avais une idée très différente de sa voix. Bêtement, j'ai cherché une voix rouillée, sèche, froide et finalement je me suis dit que ça ne valait pas le coup de courir après cette chimère-là et, un jour, j'ai lu dans *Libération* que Bonnaffé était un acteur du Nord et je me suis dit qu'il pouvait peut-être faire l'affaire puisqu'il venait de la région de Rimbaud et je lui ai demandé de m'envoyer une cassette. Ça l'a un peu agacé. Je lui ai demandé de lire quelques poèmes de Rimbaud, de m'envoyer la cassette. Aussitôt que j'ai entendu sa voix, j'ai changé complètement d'option. L'idée était finalement fausse de vouloir retrouver la vraie voix de Rimbaud et j'ai pensé: cet homme, c'est bien parce qu'il a une voix sensuelle, une voix poétique, une voix qui se brise, que j'aime et que j'adore entendre. Il y a quelqu'un qui, tout à l'heure, m'a dit qu'il n'aimait pas beaucoup sa manière de lire les poèmes de Rimbaud, mais moi, j'aime cette manière de ramener les poèmes eux-mêmes à une dimension

R. Dindo

195

humaine et ça fait partie de l'humanisation de Rimbaud dans le film. Il cessaient d'être des poèmes mythiques pour redevenir des poèmes à hauteur d'homme.

Public. — C'est dans le même esprit que tu as gardé les moments où Bonnaffé rate des mots ?

Richard Dindo. — Oui, justement. Je déteste les voix de commentaires ou les voix *off* parfaites, métalliques, qu'on entend souvent dans les films. Même pour ce qui est des versions françaises de mes films. Dans *Max Frisch, Journal I-III*, c'est un amateur qui lit mes textes, dans *Dani, Michi, Renato et Max*, je lis moi-même le texte. J'avais essayé de le faire lire par un acteur, mais je trouvais cela impossible, insupportable et d'ailleurs lui-même a dit : "Pourquoi tu ne le ferais pas toi-même ?" Donc, j'aime ce côté non professionnel de la voix *off*, c'est plus humain, plus immédiat. Avec Bonnaffé, on a commencé par les lettres d'Afrique, qu'il a lues d'un trait, sans aucune préparation. On n'a pas travaillé dessus. Il les a lues à la maison, il a un peu préparé et il a commencé à lire. De temps en temps, je faisais une observation. Au départ, l'idée était de faire un enregistrement provisoire pour voir ce que ça donnait et de le refaire mieux après. Plus tard, quand on l'a refait, je me suis rendu compte que la version provisoire était bien meilleure. Beaucoup plus immédiate, plus sensible, plus sensuelle, plus juste, plus vraie. Donc, j'ai gardé la version provisoire.

Public. — Tu dis avoir recherché la voix de Rimbaud. Mais pour le Frisch que nous avons vu ce matin, tu n'as pas recherché la voix de Max Frisch. Tu aurais pu prendre la voix de l'écrivain.

Richard Dindo. — Même dans la version originale qui est en allemand, je n'ai pas pris la voix de Frisch pour lire son texte. Parce que je trouvais qu'il n'était pas le mieux à même de le faire. J'ai trouvé une autre voix que j'ai trouvée plus intéressante.

Public. — Puisque vous vous dites proustien avant tout, pourquoi n'avez-vous pas fait un film sur Proust au lieu de faire un film sur Rimbaud ?

Richard Dindo. — Ça me paraît trop compliqué. Là, c'est vraiment de l'ordre de la littérature. Je ne crois pas que ce soit une matière cinématographique. Je n'ai jamais voulu voir le film qui a été tourné par Schlœndorff. Ça m'aurait probablement dégoûté. Je trouve que Proust, c'est trop compliqué. Jamais. Ce n'est pas sur ma liste. Je préfère le lire et laisser le rêve à tout le monde. Flaubert l'a dit à propos de *Salambo*. A l'éditeur qui lui proposait de faire des illustrations, il a répondu : "*Jamais on ne m'illustrera. Il faut laisser le rêve au lecteur. Il ne faut pas montrer les images*". Et quand Chabrol ou son attaché de presse prétend qu'il a fait *Madame Bovary* comme Flaubert l'aurait fait, laissez-moi rire. Je continue à croire que le film de Renoir est le seul bon film que l'on a fait sur *Madame Bovary*. Proust m'a

profondément marqué dans ma manière de penser, dans mon rapport au langage et dans mon rapport à l'œuvre d'art comme une œuvre de reconstruction. Mon cinéma vient de là, c'est certain. Mais je me sens plus proche de Rimbaud en tant qu'être humain. C'est un être fraternel pour moi, un frère, alors que Proust reste pour moi un étranger. Je ne me sens pas familier de son univers. De son écriture, oui. L'homme Proust ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est vraiment son écriture alors que chez Rimbaud, c'est les deux.

Public. — Vous parliez de l'aspect humain de Rimbaud. La question que je me pose, dans cet aspect humain, toute cette espèce de bouillonnement, de dérapages, d'instabilité, qu'on sent dans sa vie, qu'on sent là, est-ce que, à un moment, vous avez songé à le traduire dans le langage cinématographique, dans le rythme, dans des images, dans des coupures, dans le son et dans l'image ? Ça revient un peu à ce que vous disiez tout à l'heure : le fait de couper le système par moments. Quand vous le cassez par un seul plan, on croit que c'est une erreur, si vous le cassez trop souvent, ça rentre dans votre système, donc ce n'est plus cassé. Jusqu'à quel point peut-on casser un système, un rythme ? Dans quelle mesure peut-on le casser, ni trop, ni pas assez ?

Richard Dindo. — Pourquoi je n'ai pas essayé de faire un film rimbaldien, de traduire en cinéma son écriture ? C'est une question de fond, de principe. Là,

je suis tributaire des textes existants et je ne me sers que des textes, les siens et ceux des autres. Je suis d'abord biographe. Je cherche à comprendre une vie à travers la langue. Eisenstein a eu le projet d'adapter *Ulysse* de Joyce, ce roman qui a régénéré le roman moderne, cassé la structure de la narration traditionnelle, chronologique. Et Eisenstein s'était demandé comment il pourrait faire un film sur ce livre et il a expliqué ça dans un texte théorique en disant qu'il aurait essayé de reproduire au niveau du cinéma la structure et l'écriture du livre. Il aurait fait avec la narration cinématographique ce que Joyce a fait avec la narration littéraire. Ce type d'approche n'est pas du tout le mien puisque je suis biographe, que je pars d'abord de la vie et que je ne cherche pas à faire un film rimbaldien – ce qui, d'ailleurs, a été fait par d'autres. Comme biographe, je cherche à comprendre cette vie, sa tragédie, son énigme. Je la fais raconter par d'autres, je la reconstruis. D'une certaine manière, pour moi, Rimbaud, c'est un sujet dissout. Un sujet tombé en morceaux. Ça commence au plus tard avec son départ en Afrique, d'une manière presque schizophrène, et j'essaie en quelque sorte de recoller les morceaux de ce sujet dissout. Et c'est cela mon travail de reconstruction, ce que j'ai toujours fait dans tous mes films, c'est ça qui m'intéresse, de revenir à la source de Rimbaud, de raconter son roman familial. J'ai toujours raconté des romans de famille dans mes films parce que je crois que nous venons de la famille, que nous sommes et resterons toujours les enfants de nos parents. Rimbaud, par certains

moments, a quitté cette famille, il l'a refusée et à partir de ce moment-là, c'est un homme en fuite, un homme en perdition, et si je montre, dans la deuxième partie du film, d'une manière très méticuleuse, cette perdition-là, c'est parce que ça fait partie de la vérité de cette existence. Pour moi, son refus de l'écriture, le refus de ses poèmes, c'est quand même le début d'une sorte d'autodestruction. Si dans la dernière partie du film, je montre de façon précise et approfondie, son retour paradoxal dans cette famille qu'il avait toujours fuie et sa mort au sein de cette famille, je montre là une dimension tragique et une dimension en quelque sorte ratée de cette existence. Et là, il me semble que le film brise pas mal de clichés sur le mythe de Rimbaud. C'est tout de même étonnant qu'un homme qui a écrit parmi les plus belles poésies de la littérature mondiale, soit devenu un trafiquant d'armes, un marchand de fusils rouillés. Ce n'est quand même pas très excitant ! Tout cela, le film le raconte. Ça fait partie de la vérité d'une vie. Je ne m'approche pas seulement du poète, je m'approche de l'homme Rimbaud en général, de l'homme dans toute la durée de sa vie, de son existence, qui va au-delà de ses poésies.

Public. — Si le film nous emmène bien vers la dernière partie de la vie de Rimbaud, qui est effectivement une autodestruction, et si son style amène bien la fin, est-ce que ça ne vous a pas amené à réduire, à délaissier le désordre initial, l'attirance, la fascination, tout ce qui a géré le début de sa vie. On le

sent très bien dans les textes cités, mais cela n'a aucun écho au niveau cinématographique : le style est le même d'un bout à l'autre du film. C'est ce qui fait sa force d'ailleurs.

Richard Dindo. — Je crois que dans la dernière partie, quand il n'y a plus que les lettres de Rimbaud lui-même et le témoignage de son patron, ces lettres à sa famille racontent très peu de ce qu'il était en réalité. Le film est un peu prisonnier de ces lettres qui, tout en disant beaucoup de choses, en disent peu sur lui-même. Parce que Rimbaud lorsqu'il écrit à sa mère, comme tous les fils qui écrivent à leur mère, n'est pas vraiment lui, n'est pas celui qu'il était devenu. Pour une mère on est toujours le petit Arthur de quatre ans. Une mère ne reconnaît jamais son propre fils et ne sait jamais vraiment ce qu'il est devenu. L'homme qu'était devenu Rimbaud n'était pas l'homme qu'avait connu sa mère. Aussi lorsqu'il écrivait à sa mère n'était-il probablement pas lui-même. Il était seulement le fils de sa mère en quelque sorte en jouant ce rôle. En se servant uniquement de ces lettres, faute de mieux, le film, inévitablement, réduit Rimbaud. Mais ça fait partie de l'énigme de Rimbaud, une énigme que le film n'est pas à même d'élucider et que, d'ailleurs, je ne cherche pas à élucider. Je donne ça à lire et c'est au spectateur de l'entendre. Mon cinéma documentaire est aussi un cinéma d'imagination, d'imaginaire. Je ne cherche jamais à tout dire parce qu'on ne peut pas tout dire. Ni dans la fiction, ni dans le documentaire. Sous pré-

texte qu'il s'occupe des faits, du soi-disant réel, le documentaire peut tomber dans le piège de vouloir tout dire et cela constitue un très grand danger. C'est pourquoi je laisse souvent les choses en suspens. Je n'essaie pas de savoir plus, de me lancer et me perdre dans un discours sur les choses, je n'explique jamais rien, c'est le film qui s'explique par lui-même. Donc Rimbaud est là, de temps en temps, il devient visible, on a une image de lui qui chaque fois déteint et ainsi chaque spectateur voit son propre Rimbaud. Cette démarche là laisse beaucoup de liberté, beaucoup d'imagination au spectateur. Je ne prétends à aucun moment dire la vérité. Je construis une vérité possible qui est toujours au cinéma une vérité strictement cinématographique. Je crois que le Rimbaud d'Afrique est un homme beaucoup plus complexe que celui qui apparaît dans ses lettres. Mais là, je ne peux pas aller plus loin ou alors j'aurais dû faire un film uniquement sur Rimbaud en Afrique, ce qui était possible, et à ce moment-là on aurait pu creuser plus, parce qu'il y a aussi d'autres gens qui l'ont connu en Afrique, des Italiens, des Grecs, qui ont également écrit sur lui. Il y a un poète français de la fin du siècle qui a fait une enquête sur Rimbaud et qui a rencontré des Grecs dont le frère avait été un collaborateur de Rimbaud. En fait, on sait énormément de choses sur Rimbaud. Mon film n'est qu'une petite parcelle du continent Rimbaud.

Public. — Quand vous travaillez, en règle général, vous commencez d'abord par la bande-son ? Il me

semble que la bande-son a plus d'importance que tout, qu'elle est première dans la construction du film, avant les images qui semblent avoir été faites après-coup.

Richard Dindo. — Je n'appelle pas ça la bande-son, j'appelle ça la voix humaine. C'est autre chose... La bande-son, ça ne m'intéresse pas, ce qui m'intéresse, ce sur quoi je travaille, c'est la voix humaine. Quand je suis allé en Afrique, nous n'avions pas eu l'argent, ni les moyens, ni les permissions à temps pour faire les repérages. Nous sommes donc arrivés à Aden avec une équipe réduite. J'avais les photocopies sur moi des lettres de Rimbaud que je voulais utiliser dans le film, je les avais déjà choisies, et c'est avec ces lettres à la main que j'ai cherché les images. Les images qui étaient possibles par rapport aux lettres. Par exemple, quand il raconte qu'il dort dehors, je cherche un lit dehors, sur une terrasse. Quand il parle de l'Afrique, je cherche la mer. Je cherche toujours les images possibles, dans les limites objectives de ce qu'il est possible de filmer. A Aden, j'ai éliminé les voitures, le monde d'aujourd'hui, j'ai cherché des images d'époque, et des images qui avaient un rapport possible avec les lettres de Rimbaud. Ensuite, quand j'arrive au montage, je mets tout de suite ensemble l'image et le texte, puisque l'image a été tournée en fonction du texte. Vous voyez que ce n'est pas une question de bande-sonore, mais de voix et de langage. Mes bandes sonores sont toujours très pauvres parce que la voix y domine.

R. DINDO

199

Public. — J'ai trouvé votre film très silencieux. Les sons en Afrique sont tout le temps présents dans les villages: il y a les cris des enfants... Et j'ai trouvé que vous traitiez cela d'une façon très uniforme. Que dans toute l'épisode africain, par exemple, il manquait des sons. A un moment, à la fin de cette partie africaine, vous utilisez une musique africaine, qui est très belle, très simple, et très épurée, et je me suis demandé si vous n'aviez pas été tenté tout de même par cette beauté qui correspond très bien en plus à votre image qui est une image du midi, d'un moment plein de soleil, une image de sieste. Vous n'avez jamais été tenté d'utiliser cette musique qu'il a dû entendre lui aussi ?

Richard Dindo. — Quand nous avons pris du son en Afrique, chaque fois que l'ingénieur du son sortait son microphone, il y avait trente enfants autour de lui, qui criaient et gueulaient comme des fous. Donc le son, nous n'en avons pas enregistré beaucoup sur place. A vrai dire, je l'ai cherché ailleurs, plus tard, dans les studios. C'est aussi mon cinéma qui veut ça: je ne veux pas étouffer mes images par le son. Mes bandes-sons sont relativement pauvres. Un jour, je ne sais pas dans combien d'années, j'abandonnerai la voix humaine et à ce moment-là je travaillerai plus sur les bruits et sur les sons. Mais ici, pour moi, tout se joue entre l'image et la voix de Rimbaud. J'aime la raréfaction des bruits. J'aime quand de temps en temps il y a un chien qui aboie. Moi ça me suffit, parce que à ce moment-là, c'est un chien qu'on

entend alors que s'il y a tout le temps des sons, on finit par ne plus les entendre. C'est la même chose qu'avec les mouvements de la caméra. Je bouge la caméra le moins possible pour que, quand elle bouge, vous voyez le mouvement. Avec le son c'est la même chose. De temps à autre on entend un chien ou un oiseau tropical. A ce moment-là, je l'écoute. Si je l'entendais trop, je ne l'écouterais plus. A la télévision, on voit tellement de choses qu'on ne voit plus rien. Je travaille contre cela, contre l'oubli, à tout instant. Pour qu'on n'oublie pas les choses, il faut les raréfier, et les mettre en rapport les unes avec les autres.

Public. — Il y a des plans que visiblement vous aviez en tête longtemps avant de les tourner. Comment avez-vous dialogué avec l'opérateur? Comment lui avez-vous fait ressentir le genre de plans que vous vouliez ?

Richard Dindo. — Mes opérateurs sont toujours des amis, c'est-à-dire des gens à toute épreuve parce que je leur dis jusqu'au dernier détail ce qu'ils doivent faire. Chez moi, ce n'est jamais le cameraman qui fait le cadre. C'est moi qui choisis l'image, le cadre exact. Le cameraman de ce film, c'était la première fois que je travaillais avec lui, c'est un fictionnaliste, un homme qui fait principalement des films de fiction, un très bon cameraman qui a fait une très belle lumière. Son travail, son apport de cameraman, c'est la lumière. Chez Verlaine, je lui avais demandé de faire

une lumière qui rentre de l'extérieur, une lumière naturelle. Je ne voulais pas voir la lumière, il fallait que ce soit une illumination qui vienne de l'extérieur comme si on avait filmé sans lumière. Et cela, il l'a magnifiquement fait. C'est cela le travail du cameraman dans mes films, mais l'image en tant que telle, c'est moi qui la choisis. En Afrique, mais pas seulement en Afrique, j'ai volontairement gardé une distance par rapport aux personnages, par rapport aux paysages. Parce que je pense que ce sont quand même des images de l'époque et qu'à l'époque on a photographié comme ça. Le gros plan, c'est venu plus tard. Quand je fais un gros plan, c'est une exception. Dans *Dani, Michi, Renato et Max*, j'ai fait un gros plan dans le film, un entretien en gros plan, mais ce gros plan, justement, se justifiait : surgissait tout d'un coup un cadre nouveau qui frappait par rapport à tous les autres. En Afrique, j'ai volontairement gardé la distance parce que quand il y a des lettres, des voix *off*, il ne faut pas montrer les gens de près, sinon tout de suite on se perd et on regarde des choses qu'il ne faudrait pas voir. Cette distance est voulue parce qu'elle est en rapport avec le texte. Chaque image que j'ai faite est en rapport avec un texte. Donc il fallait garder une distance. Et c'est le texte, la voix *off*, qui remplit l'image, qui lui donne son sens, sa profondeur.

Public. — Comment vous est venue l'idée de ces plans qui sont comme des natures mortes en mouvement ? Comme ce plan où la caméra suit la rampe de

l'escalier.

Richard Dindo. — C'est un plan vidéo. La plupart des images vidéo, je les ai tournées moi-même. Je voulais reproduire la démarche de Rimbaud, son regard. J'ai essayé de marcher comme lui. J'avais demandé au cameraman de faire ces plans, mais c'était très compliqué. Il les a mal faits, je suis revenu les faire. J'ai tourné ces plans en vidéo pour pouvoir les regarder à tout instant. Comme je l'ai déjà dit, c'est très difficile de filmer un regard. Pour que le spectateur comprenne que ces images renvoient à un regard. Cet escalier, je l'ai monté moi-même une trentaine de fois avec la caméra et j'ai choisi le plan qui me semblait le meilleur. Pour moi-même aussi, c'était très compliqué à faire comprendre. Mais l'idée était que c'était Rimbaud qui marchait.

Public. — Que ce soit avec sa mère, avec sa sœur, avec Verlaine, je suis complètement rentré dans le jeu des acteurs, et je trouvais que la lumière comme le cadre jouaient là un rôle déterminant. J'y ai été très sensible. Je l'ai beaucoup moins été en ce qui concerne la partie africaine, notamment en ce qui concerne le personnage du négociant à Aden. Il est vrai que les cadres et la lumière ne sont pas du tout les mêmes.

Richard Dindo. — Pour être honnête, je le trouve moi-même un peu raté. Il faut dire que j'ai commencé le film à Aden et que c'était le premier acteur. Je n'avais pas eu le temps de faire des essais avec lui.

R. Dindo

201

C'est un homme très occupé et il est venu sans aucune préparation, et j'ai eu l'impression de l'avoir un peu raté, qu'il jouait un peu trop. Quand je l'ai vu la première fois devant la caméra, j'ai eu un petit choc. J'ai essayé de réduire au maximum les dégâts, mais je n'avais moi-même pas assez l'expérience de ce type de tournage. Par la suite, je me suis repris et j'ai poussé les acteurs beaucoup plus loin dans le non-jeu. Mais tout en étant d'accord avec ta critique, je trouve qu'il y a dans ce raté quelque chose de positif. Je me suis rendu compte après coup que ce n'était pas si grave que ça, parce que justement, c'est un homme différent des autres personnages du film et ce jeu en trop souligne cette différence. C'est un français colonialiste, un bourgeois, quelqu'un qui joue un peu plus, qui se représente autrement, qui a une autre image de lui-même qu'il projette à l'extérieur.

Public. — Je voudrais revenir sur l'importance de la vérité des lieux dans vos films, aussi bien *Dani*, *Michi*, *Renato et Max* que dans *Arthur Rimbaud, une biographie*. Vous avez choisi de filmer soit les lieux authentiques, soit les lieux les plus proches des lieux authentiques. J'aimerais que vous nous parliez de ce choix-là.

Richard Dindo. — Ça fait partie de ma démarche depuis toujours : filmer dans les lieux réels autant que possible, parce que je cherche à créer une mémoire du lieu et que ça me touche d'être dans le lieu réel. Ça m'émeut. J'ai fait des repérages, il y a quelques jours,

pour un film que je suis en train de préparer sur une femme peintre qui a peint sa vie, fait son autobiographie en peinture, et qui est morte à Auschwitz, une juive allemande qui était en exil à Villefranche-sur-Mer, où je suis allé juste avant de venir ici. Ce n'est pas un endroit où j'irais en vacances, mais je suis allé là où elle a vécu et ça m'a ému d'être dans ce village, de marcher sur les traces de cette femme dont je connais parfaitement la vie, les peintures, l'existence, la mort. Je fais mes films dans cette "émouvance" : ça me touche d'être là à ce moment-là et c'est avec cette émotion-là que je fais le film. Dans *Arthur Rimbaud une biographie*, quand je filme un paysage, il y a toujours un chemin. C'est toujours l'imagination que Rimbaud aurait pu passer sur ce chemin. Ça a l'air bête, mais ça m'émeut et c'est comme ça que je tourne mes images, alors que le cameraman, ça ne l'émeut pas parce que lui, il ne le voit pas. Lui, il ne voit qu'un chemin, rien d'autre.

Lussas, le 21 août 1991
