RICHARD DINDO

BIOGRAPHE

Richard Dindo est un cinéaste documentariste qui a fait vingt-neuf films[1] (dont une fiction) depuis 1970. Le tournage du trentième, sur Antonio Vivaldi, vient de se terminer. Il travaille surtout sur le passé, sur la fabrication de la mémoire à partir de ce qui est absent, invisible, mais aussi sur l'avenir, l'utopie d'un monde meilleur. Sa particularité consiste à considérer le cinéma documentaire comme un art de la biographie à travers lequel il essaie d'approcher la vérité d'un être humain.

Certains de ses films récents, *Trois jeunes femmes (entre la vie et la mort)* ou *Les Rêveurs de Mars*, suggèrent que Dindo se tourne aujourd'hui vers le présent. Déjà, dans *Gauguin à Tahiti et aux Marquises*, cherchant la vérité du peintre le plus souvent dans des lieux vides, il laisse apparaître sur une plage des vivants dont la présence rejoint celle du peintre disparu, et le film se termine au cimetière avec des petites filles jouant auprès des morts.

Cette présence du vivant, du présent, interroge la distance que le cinéaste entretient avec son sujet, qui se traduit concrètement dans les choix du filmage. Par exemple : en quoi le fait de tenir la caméra, dans ses films récents ou un peu plus anciens comme *Aragon, le roman de Matisse*, est-il déterminant ? Quelle distance cherche ce cinéaste ? Cela dépend-il des personnes qu'il filme ? Ou est-ce une distance qu'il a naturellement quand il filme, qu'il soit lui-même à la caméra ou non ?

La voix *off* omniprésente permet-elle d'entrer dans la tête du personnage ? Ou, au contraire, contribue-t-elle à une mise à distance du spectateur ?

Enfin, quel est le rôle du montage, particulièrement celui des textes, puisque les films partent toujours de textes pré-existants qui sont coupés, montés sur papier, puis rigoureusement mis en place par rapport aux images, aux sons et aux musiques ?

1. Depuis notre rencontre en décembre 2011, il a réalisé cinq films.

Paradis perdu

Richard Dindo. J'aimerais commencer par dire que je suis né à Zurich en Suisse allemande dans une famille italienne. Je n'ai pas été éduqué, je n'ai pratiquement pas connu mon père qui, ouvrier, n'était jamais à la maison. J'ai commencé à lire très tôt les grands romans de l'histoire de la littérature que j'ai trouvés tout seul. Je me suis éduqué moi-même à travers les livres et les écrivains. Quand j'avais seize ans, je suis tombé sur Marcel Proust. Je vivais dans une maison de jeunes, nous avions quinze francs suisses d'argent de poche par mois, et avec cet argent, tous les premiers samedis du mois, j'allais acheter des livres chez un brocanteur dans la vieille ville de Zurich. Un jour, je suis tombé sur un livre intitulé *Combray*, j'ai commencé à le lire, et tout de suite j'ai été fasciné. C'est quelque chose dont je suis un peu fier, que j'aie été capable, moi, fils d'ouvrier italien, à qui personne n'a jamais dit qui je suis ni d'où je viens, de saisir instinctivement l'importance de l'écriture de Marcel Proust, qui depuis me hante, m'habite, m'accompagne comme une musique intérieure. C'est là que j'ai compris définitivement l'importance du langage.

Je ne me rappelle pas exactement à quel moment ni pourquoi j'ai décidé de faire des films. Certains films m'ont beaucoup marqué quand j'étais adolescent, je me souviens d'un film de Fellini, d'un film de Godard, j'ai pensé aller à Berlin étudier le cinéma dans une académie de cinéma. Seulement, je n'avais pas le bac, j'étais très pauvre, je n'ai même pas été admis à passer l'examen que je n'aurais de toute façon pas réussi. À Berlin, j'ai compris que je n'avais rien à faire avec l'Allemagne, que je voulais aller en France. Ensuite j'ai lu dans une revue de cinéma allemande que les cinéastes de la Nouvelle Vague n'avaient pas fait d'études non plus – je souffrais un peu de n'avoir pas fait d'études universitaires –, que leur université, c'était la Cinémathèque française. À l'époque, j'apprenais le français en lisant Proust avec un dictionnaire et, un jour, j'ai vu un film français doublé en allemand qui s'appelait *Pierrot le fou*. Aujourd'hui encore, je me demande comment j'ai été capable de comprendre instinctivement et immédiatement l'importance de ce film, sa poésie, son lyrisme, sa radicalité rimbaldienne.

Alors, je me suis dit : « Je vais aller à Paris pour apprendre le français et pour voir des films à la Cinémathèque. » C'est ainsi, en lisant et en voyant des films, que je suis devenu cinéaste. Et cela se retrouve dans mes films, qui sont souvent une rencontre entre la littérature et le cinéma, entre les images et les paroles. Un poète

juif que j'aime beaucoup, Edmond Jabès, a demandé dans l'un de ses poèmes : « Par où commence le monde ? Par l'image ou par la parole ? » On pourrait poser la même question au cinéma. Pour moi, un film peut très bien commencer par la parole et non par l'image, alors qu'en général on dit que le cinéma c'est l'image et encore l'image, toujours l'image. Je n'ai jamais accepté cette hiérarchie.
Ensuite, pourquoi la mémoire domine-t-elle mon existence ? Sans doute à cause de cette enfance perdue, cette enfance pauvre, cette absence de parents, d'éducateurs, donc ce retour inconscient dans le passé, un passé proustien, une recherche du temps perdu, du paradis perdu.

L'économie du rêve

Le documentaire, à mon avis, se fait dans l'ombre de son sujet. On a d'abord un sujet, ensuite on va à la recherche du film, alors que dans la fiction on est libre de tout inventer, ce que je ne saurais faire : cette liberté ne m'intéresse pas, elle m'écraserait. Ce qui m'intéresse dans le documentaire, c'est que le monde est toujours déjà là, on n'a pas besoin de l'inventer. C'est beaucoup plus facile. J'admire les gens qui ont la force physique, mentale et psychique de faire ce qu'on appelle de la fiction. Cette force-là m'éblouit, mais comme je ne l'ai pas, j'ai dû trouver ma propre économie qui me permet de faire ce dont je suis capable. Un film est toujours d'abord un rêve, ensuite il faut mettre en route une économie pour le réaliser, c'est ce que j'appelle « l'économie du rêve ». Ce qui est triste, ce sont les rêves qu'on ne réalise pas, donc il faut avoir des rêves « économiques », c'est-à-dire réalisables. « Économie du rêve » veut aussi dire se connaître soi-même, savoir de quoi on est capable, connaître ses forces et ses faiblesses, avoir des rêves réalisables et savoir comment les réaliser. Voilà ce qui vous permet de créer une œuvre, car l'enjeu de l'artiste, c'est quand même de créer une œuvre et d'occuper un territoire dans son art, d'apporter une vision personnelle, une écriture, un regard, une écoute.
Je suis arrivé à Paris en 1966. Ma première femme m'a nourri et logé pendant des années. Je n'avais pas de travail, pas de métier, je voulais devenir cinéaste. Tous les jours, j'allais à la Cinémathèque, et il y a eu les événements de 1968, qui ont d'ailleurs commencé à la Cinémathèque. J'étais au cœur du mouvement de 1968. Je lisais les livres qu'on lisait à l'époque. J'ai tout lu, tous les structuralistes,

le marxisme, la psychanalyse, la littérature française, les journaux particuliers, les autobiographies, les correspondances. Toute ma culture est devenue française. Aujourd'hui, quand je lis des philosophes allemands ou des écrivains allemands, je les lis le plus souvent en français. J'ai gardé mon accent suisse allemand, mais je vis à Paris au XIXe siècle. Si j'avais pu choisir ma date de naissance, j'aurais voulu naître en 1821, l'année de la mort de Napoléon et de la naissance de Baudelaire, filmer (!) les barricades, assister à la naissance de la révolution sociale et croiser les écrivains, les peintres et les poètes dans les rues de Paris, le centre du monde, la ville des cent mille poètes, comme disait Balzac.
Un jour, je me sentais prêt à faire mon premier film, je suis rentré en Suisse et j'ai instauré cette vie que je mène depuis entre Paris et Zurich. C'est la Suisse qui a d'abord financé mes films, plus tard Arte à Paris s'est associée pendant quelques années. J'avais cette économie entre deux villes, deux pays, ce qui est fatigant, déstabilisant, mais en même temps riche parce que cela vous ouvre les yeux, les horizons, sur deux cultures – si l'on peut dire que la Suisse a une culture, ce qui reste à prouver. Cette présence à Paris était fondamentale, et les sujets de mes films, je les ai souvent trouvés dans les librairies du boulevard Saint-Germain où j'achetais beaucoup de livres quand j'en avais les moyens. Mes idées pour des sujets de films viennent souvent des livres. J'extrais d'un livre un certain nombre de phrases avec lesquelles je construis ce que j'appelle un « monologue intérieur » de l'écrivain, et à partir de ses phrases je vais à la recherche d'images que j'appelle des « images possibles ». Je prétends que ça pense dans mes films. À travers les textes, et ça pense aussi à travers les images.

Entre l'image et la parole

Gauguin à Tahiti et aux Marquises

Pour le *Gauguin*, j'ai procédé comme d'habitude. J'ai extrait des phrases à partir de ses textes splendides. Quand je travaille sur des personnages d'écrivains, ou des personnages qui ont écrit, je pars toujours de textes autobiographiques et non fictionnels. En littérature, ce qui m'intéresse c'est l'autobiographie poétique, la réalisation d'une vie poétique à travers le langage, parce que l'autre on ne peut le connaître qu'à travers le langage. Ce qu'on appelle la « vérité »

est dans le langage, nulle part ailleurs. Comme disait Artaud, il n'y a pas de vérité dans la nature. La vérité est une construction, comme la fiction. La vérité en quelque sorte est une fiction. La vérité de Gauguin est donc nécessairement dans son texte[2], dans ce qu'il dit de lui-même, et je la découvre un peu comme un analyste écoutant son patient pour comprendre qui il est, d'où il vient et quelle est sa vérité. Chaque être humain ne peut se faire comprendre qu'à travers sa propre parole, on ne peut comprendre l'autre qu'en le lisant ou en l'écoutant. Je ne vois pas de « vérité » sur un visage ou dans une image seule. En tant que biographe, je me repose sur la parole de l'autre et j'instaure ensuite un rapport entre sa parole et mes images, ce que Marguerite Duras a appelé : « Montrer avec des images ce qu'on ne peut montrer qu'avec des images et dire avec des mots ce qu'on ne peut dire qu'avec des mots. » Je travaille dans cette dialectique-là, je ne crois pas qu'on apprend quelque chose de la biographie ou de l'être d'un peintre en regardant ses tableaux. L'image a une autre vérité, une autre dimension, métaphorique, qu'on ne peut pas dire avec les mots. Je choisis souvent pour mes films de grands personnages, des éducateurs qui m'ont marqué comme ils ont marqué beaucoup d'autres. J'ai toujours pensé que pour faire un bon film, il faut un bon sujet. Mais malgré les « grands personnages » et les « grands sujets » que je traite, j'ai de plus en plus de peine à trouver de l'argent pour faire mes films, qui n'ont strictement rien à faire avec ce qui se passe aujourd'hui à la télévision. La télévision détruit le langage, l'art de raconter des histoires, l'usage même de la parole. Les gens ne savent plus parler, cela me terrorise, cette déperdition de l'art de parler, et par là même cette destruction de la mémoire.

Pour le *Gauguin*, j'ai choisi les dernières années de la vie du peintre, car mon cinéma se termine souvent avec la mort de mes personnages. Je suis donc parti à Tahiti avec les textes de Gauguin et des reproductions de ses tableaux, et j'ai commencé à chercher des images « possibles ». Le *Gauguin* repose sur deux idées très simples, et à mon avis un documentaire peut se faire à partir de deux idées simples. Dans la fiction, c'est-à-dire dans le cinéma avec acteurs, il faut beaucoup plus d'idées, il faut pour chaque plan plusieurs idées en même temps ou les unes après les autres.

2. Contrairement à ce que dit Gauguin dans le film : « Vous voulez savoir qui je suis, l'œuvre d'un homme c'est l'explication de cet homme. »

Dans le documentaire, deux idées-clés stratifiantes, structurantes, vous permettent de créer un film. Les deux idées, c'était le texte de Gauguin, sa parole, exprimée par une voix *off*, et ensuite la façon de filmer les tableaux, d'amener des reproductions dans la nature, de les remettre dans leur lieu d'origine. J'ai filmé ces tableaux comme si Gauguin venait tout juste de les terminer, je les ai enlevés des musées, de leurs cadres lourds et étouffants, je les ai remis en quelque sorte dans leur état de naissance.

Dans les choix qu'on fait, on se définit toujours aussi soi-même. Un biographe, un portraitiste se définit à chaque instant par sa manière de regarder et d'écouter l'autre : chaque phrase de Gauguin que j'ai choisie, que j'ai sortie de sa correspondance et de ses grands livres autobiographiques[3] me permet de comprendre qui était Gauguin. En même temps je m'identifie à cet homme en cherchant à le comprendre. Ce que dit Gauguin de lui-même, je le pense d'une certaine manière. Les phrases que je cite dans un film, c'est un peu mon propre rêve du langage. C'est ainsi qu'on trouve, par identification, la vérité de l'autre. La vérité de Gauguin étant non pas dans ses tableaux mais dans sa parole. Gauguin était un homme très isolé, très seul culturellement à Tahiti, alors que c'était un homme brillant, cultivé, qui cherchait le contact avec les autres. Il était totalement seul dans un monde qui lui était au départ totalement étranger, cela lui a donc donné envie de s'exprimer dans ses lettres et dans ses textes, pour communiquer avec les autres, avec la France, ses amis et sa famille. Il avait quitté la France à la recherche d'un paradis, il a pressenti que l'industrialisation mènerait à la destruction de la Nature. Mais en arrivant là-bas, il est tombé sur le colonialisme, la bureaucratie, le gendarme. Ce n'était pas tout à fait ce qu'il s'était imaginé.

Entre les personnages comme Rimbaud, Genet et Gauguin sur lesquels j'ai travaillé, il y a des ressemblances étonnantes. Ce sont des Français de l'exil, des Français qui ont la haine de leur origine, de la France, et ce sont des orphelins. Jean Genet n'a pas connu ses parents, Rimbaud n'a pratiquement pas connu son père, il a passé sa vie à rechercher ce père absent. De même pour Gauguin, dont le père est mort quand il avait un an.

---

3. *Noa Noa* [1893-1894, 1901, 1924], Papeete, Avant et Après, 2001 ; *Oviri*. Écrits d'un sauvage [1892-1903], Paris, Gallimard, 1974 [1re éd.] ; *Avant et Après* [1903], Papeete, Avant et Après, 2003 ; *Correspondance de Paul Gauguin*, vol. I [1873-1888, 1984], Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1991.

Un étudiant. Comment avez-vous travaillé avec votre cameraman ?

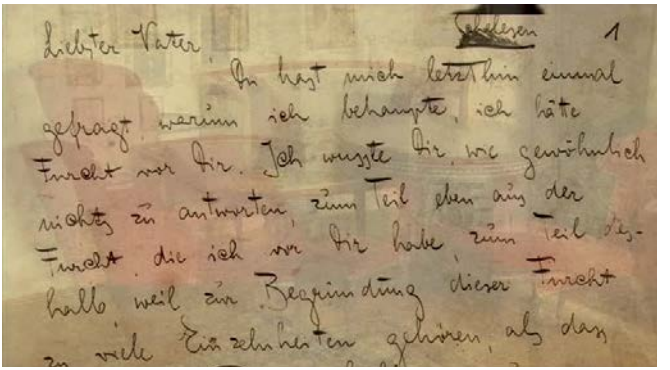
Richard Dindo. Le *Gauguin*, je l'ai fait tout seul. J'ai toujours eu une vision très claire de l'image, mes cameramen ont fait l'image que je leur demandais de faire. Mais comme je trouve de moins en moins d'argent pour faire mes films, je suis obligé de tenir la caméra moi-même, ce qui me procure aussi un certain plaisir. Ce minimum de plaisir que me procure un tournage, je l'ai à travers la caméra. C'est assez agréable de tenir la caméra soi-même et d'être tout seul sur un tournage. Aussi bien l'*Aragon/Matisse* que le *Gauguin*, je les ai faits tout seul. J'utilise une simple caméra vidéo et, en général, je travaille en automatique.

La culture, objet de mémoire et de beauté

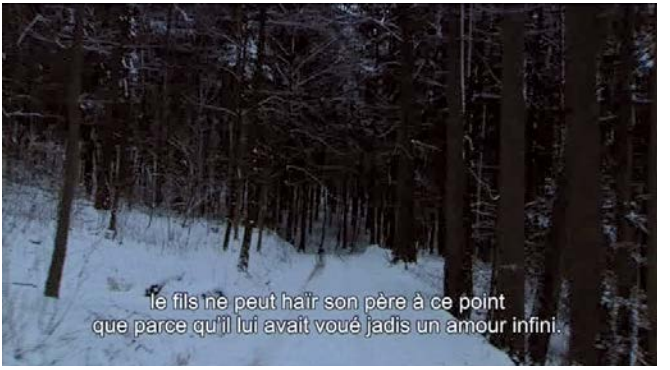
Qui était Kafka ?

Dominique Villain. Parmi les écrivains dont tu te sens proche, il y a aussi Kafka qui n'était pas orphelin.

Richard Dindo. Il avait encore ses parents avec lesquels il a vécu très longtemps après être devenu adulte. Il ressentait son père comme un tyran qui l'a détruit et dont il avait peur.
C'était un orphelin sans le savoir, un étranger dans sa propre famille. Les trois quart minimum des grands écrivains sont orphelins de père ou de mère, cela ne veut pas dire que chaque orphelin devient écrivain. Mais cela permet de comprendre que l'écriture est là pour effacer cette béance, ce manque, cette solitude. Tout commence dans l'enfance, comme disait Sartre dans son *Flaubert*.


Lieber Vater,

Du hast mich letzthin einmal gefragt, warum ich behaupte, ich hätte Furcht vor Dir. Ich wusste Dir wie gewöhnlich nichts zu antworten, zum Teil eben aus der Furcht die ich vor Dir habe, zum Teil deshalb, weil zur Begründung dieser Furcht zu viele Einzelheiten gehören, als dass



Un étudiant. Dans votre film sur Kafka l'exploration d'un lieu du passé où votre personnage a pu vivre et écrire est fondamentale.

Richard Dindo. Oui, je n'ai pas encore parlé de ce point très important pour moi, cette réflexion sur les lieux. Dans mes films, le lieu est souvent un lieu de mémoire et, dans ce lieu, toujours, quelque chose s'est passé qu'on ne peut plus montrer, puisque c'est de l'ordre du passé, de la mémoire. On a donc besoin de la parole pour raconter ce qu'on ne peut pas montrer. On ne peut pas raconter le passé avec des images seules. Être dans un lieu où un homme a vécu, cela me passionne et m'émeut. Ici, Kafka marchait ; dans cette maison il a vécu. Je trouve que la mémoire est fondamentalement émouvante. Je suis quelqu'un qui vit dans un monde habité par les morts, et je pense que le monde est beaucoup plus intéressant quand on connaît son histoire. Ensuite, il faut trouver une logique, une structure pour raconter le passé. Quand les témoins oculaires sont eux-mêmes

déjà morts, je les remplace par des acteurs. Les personnages sont représentés par des acteurs qui disent des mots écrits par les vrais personnages dont ils sont les représentants dans le film. Dans le *Kafka,* je fais apparaître et disparaître les acteurs et les actrices avec des fondus et des surimpressions, comme des ombres qui sortent de leur tombe et y repartent de nouveau. Je les fais renaître à la vie pendant quelques instants, avant qu'ils ne meurent de nouveau, ce qui est la logique même de la culture – la culture comme objet de renaissance, de survie.

L'objet de la culture, c'est cela. Je l'ai compris il y a très longtemps en Irak, à Bagdad. J'avais fait un voyage en Orient. Je n'avais plus d'argent, je reviens, je passe par Bagdad où je visite le musée national qui est essentiellement un musée sumérien, je rencontre la culture sumérienne, autre moment déterminant de mon existence. En voyant ces merveilleux objets et figurines en albâtre, j'ai compris que la culture est objet de mémoire et objet de beauté. Le peuple sumérien était un peuple exceptionnel, qui a inventé l'écriture, c'est-à-dire le fondement de notre culture. Je m'étais dit dans ce musée de Bagdad que sans les artistes qui ont créé ces objets beaux et impérissables, on ne saurait rien de ce magnifique peuple et de sa culture. Ce qui prouve bien que la culture crée et perpétue l'identité des peuples qui ont disparu de l'Histoire, on ne se souvient d'eux que grâce à leur culture. Sinon, ce serait comme s'ils n'avaient pas existé. Cette vision de la culture est entrée dans mon cinéma, presque tous mes films travaillent à partir de cette logique-là.

Donner la parole

Trois jeunes femmes (entre la vie et la mort)

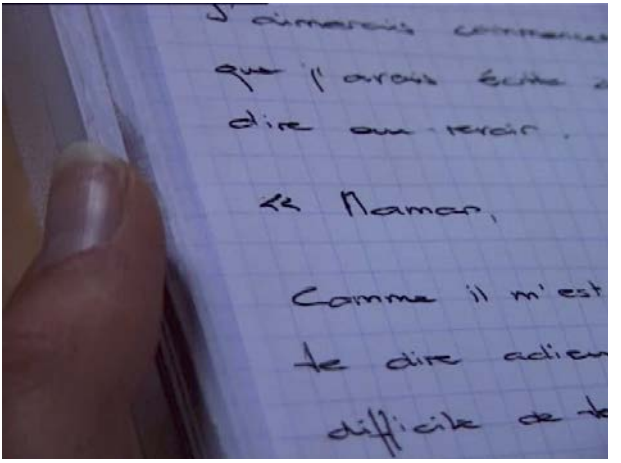
Une étudiante. Dans votre film sur ces jeunes filles suicidaires, vous n'êtes pas parti de la lecture d'un livre, mais on a l'impression qu'avec votre caméra vous cherchez à traquer leur parole et je trouve cela très touchant.

Richard Dindo. Ces jeunes femmes n'étaient pas des écrivaines, je reposais sur leur parole, en direct. Donc, je les ai fait beaucoup parler. Dans mes films, ça parle beaucoup, parce que je crois en la capacité de l'être humain de dire les choses. Pour ce film aussi j'ai tenu moi-même la caméra, ce qui m'a permis d'être quasiment seul avec elles et de pouvoir leur parler immédiatement et intimement.

Un étudiant. Contrairement à vos autres films, dans celui-ci on vous entend parler, poser des questions ; je voudrais savoir si cela correspond à un choix de vous impliquer.

Richard Dindo. C'est une approche totalement différente, avec un sujet totalement différent. Je ne suis pas en face d'un mort devant lequel je m'efface pour le faire revivre. Dans ce cas, il ne faut pas que ma présence gêne l'imagination du spectateur. Et puis, on ne peut pas parler avec les morts. Quand je suis avec ces jeunes femmes,

j'établis un dialogue, je suis dans un tout autre type de relation humaine. J'ai aussi un côté un peu paternel avec ces filles, j'ai moi-même des filles. Tout cela est très intuitif. Ce film est totalement improvisé, j'ai seulement demandé à chacune si elle avait des idées, des propositions pour ce qu'on allait filmer. Par exemple, quand la mère de l'une d'elles est morte, je ne l'ai pas su tout de suite, elle me l'a raconté après-coup, et je lui ai demandé si elle accepterait qu'on revienne dans cette chapelle pour qu'elle raconte la scène extrêmement émouvante de l'enterrement.



L'étudiante. Est-ce que vous avez gardé contact avec ces femmes ?

Richard Dindo. Avec une des trois je suis même parti en voyage, en Égypte. D'autre part, quand ce film a été montré pour la première fois en public dans un festival de cinéma en Suisse, elles étaient là et le public les a félicitées. Les gens qui se suicident ou tentent de se suicider sont la plupart du temps victimes de leurs parents. Ce sont des gens qui n'ont aucune confiance en eux-mêmes, dont la confiance en eux-mêmes a été systématiquement détruite par les parents ou l'un ou l'autre des parents. C'était la première fois que quelqu'un leur disait qu'elles avaient fait quelque chose de bien, de courageux. Elles vont beaucoup mieux qu'à l'époque, ce sont de vraies survivantes, et le film, je pense, les a beaucoup aidées. Ce film a été plusieurs fois diffusé à la télévision suisse romande, elles ont là encore rencontré dans la rue des gens qui les reconnaissaient et leur parlaient, les félicitaient.

Un de mes premiers films[4] portait sur des Suisses qui ont combattu avec les républicains espagnols contre le fascisme. Grâce à ce film de mémoire, ces hommes et ces femmes dont personne ne se souvenait et qui avaient été punis à leur retour, parce qu'il était interdit aux

4. *Des Suisses dans la guerre d'Espagne (Schweizer im spanischen Bürgerkrieg)*, 1974.

Suisses de faire leur service militaire à l'étranger et surtout parce qu'ils étaient de gauche, sont entrés dans l'Histoire suisse. C'est un film qui a eu une vraie répercussion, un rôle historique, en remettant dans l'Histoire des gens oubliés, en leur donnant la parole. C'était une des revendications de ma génération, de donner la parole à ceux et celles qui ne l'avaient jamais eue, dont la parole avait été étouffée, qui n'avaient jamais participé à l'écriture de l'Histoire et à la reconstruction du passé, puisque c'était les classes dirigeantes qui faisaient ce travail en excluant le peuple. Donner la parole aux gens, à des jeunes femmes qui ne l'avaient jamais eue, puisque à la maison personne ne les écoutait, est un acte fondamental. C'est le droit à la parole qui donne confiance en soi-même. Il y a des familles, dont les familles juives, qui vénèrent la parole des enfants. Cela explique en partie l'intelligence juive du langage. Dans les familles juives ça parle, les enfants ont le droit de participer à la parole, alors que dans les familles ouvrières leur parole est souvent étouffée.
Pour moi, le cinéma est un art libérateur par rapport à toutes ces questions. Ma conscience politique est née à la Cinémathèque française – l'histoire du cinéma est une merveille du XXe siècle qui donne de l'Histoire une idée nouvelle, une idée progressiste. L'émancipation de la femme, par exemple, est au cœur du cinéma, la femme a la part belle dans la plupart des films de fiction. Les événements de 1968 ont renforcé cette vision des choses où Marx et Freud étaient essentiels. Comprendre la logique d'une société à travers le marxisme, comprendre le fonctionnement de l'inconscient à travers Freud, c'était extrêmement important.

La dimension métaphorique des images

Un étudiant. Pour vous, qu'apporte l'image par rapport à l'écriture ou à la lecture ?

Richard Dindo. Par exemple, je vais à Tahiti avec le texte de Gauguin pré-monté, les phrases que je compte citer plus tard dans le commentaire, je loue une voiture avec un chauffeur parce que je ne sais pas conduire, et nous faisons le tour de l'île pendant trois semaines. J'avais avec moi les reproductions des peintures que j'avais un peu structurées en fonction du sujet et des couleurs, je regardais par la fenêtre, et chaque fois que je voyais une image possible par rapport à

telle peinture, je demandais au chauffeur de s'arrêter, je sortais avec ma caméra, je mettais la reproduction d'un tableau dans le lieu et je filmais. Gauguin n'était plus là, objectivement il n'y avait plus rien à filmer. Les maisons dans lesquelles il avait vécu n'existaient plus. Il fallait chercher des traces de mémoire, des métaphores du passé, il y a toujours cette dimension métaphorique dans mes images. Quelque chose qui rappelle que l'image ne peut pas vraiment montrer ce qu'elle cherche à montrer. Donc, il faut chercher le sens ailleurs.
Par exemple, quand je filme la cabane, l'école dans laquelle Che Guevara est mort, en Bolivie[5]. Je vois par terre dans le sol une fissure qui représente symboliquement un corps humain, comme dessiné par un homme préhistorique. Des lignes, qui montrent la colonne vertébrale, les bras, les jambes. Les cinéastes sont des « voyants », ils s'approchent du réel et voient des images qui les marquent, qui leur sautent aux yeux. J'ai dit au cameraman de faire un mouvement de caméra sur cette fissure : le Che tombe, il est par terre, la fissure est une métaphore de ce corps mort couché par terre. Ensuite, j'ai vu par la fenêtre un arbre en fleurs dans le jardin. J'ai filmé cet arbre en fleurs comme une métaphore de la vie qui continue au-delà de la mort. Autre exemple : j'ai trouvé à Tahiti une petite maison, métaphore de celle où Gauguin aurait vécu, et là j'ai vu l'ombre d'une femme, j'ai donc montré cette femme. L'ombre d'une femme invisible, vivante et morte en même temps, absente et présente. Aux Marquises, il y a une cabane qui est la reconstruction pratiquement à l'identique de la vraie cabane de Gauguin, où j'ai pu filmer. Sur les lieux, il y a l'absence du mort, j'essaie de me mettre à sa place, de regarder les choses à travers lui, avec ses propres yeux. Souvent mes plans sont des images de quelqu'un qui regarde. Je me pose toujours les mêmes questions : pourquoi ce plan-là ? Qui regarde ? De qui l'image est-elle le regard ? De moi-même ? Du personnage absent ? Ou d'un personnage présent comme contre-champ ? Ou encore du spectateur ? Il y a dans mes images une logique de lecture. Il faut lire les images, comprendre pourquoi celle-ci et pas une autre, pourquoi cette image est possible par rapport au texte qui l'éclaire et qui l'explique. Dans mes films, il y a toujours l'émotion que procurent la mémoire, le lieu, l'absence de l'autre, du mort qui me regarde. Je vis sous le regard des morts. Dans la fiction, le lieu n'est qu'un décor alors que, dans le documentaire, on est dans un lieu de mémoire. C'est cela qui m'intéresse.

5. *Ernesto « Che » Guevara : le Journal de Bolivie*, 1994.

Angelos_ Class

ça y est, c'est lui,
il est mort.

Mais cette absence d'événement, de tangibilité, de rapport au réel – avec sa part d'inconnu, de mystère, d'improvisation, de moments de vérité – est aussi une certaine faiblesse de mon cinéma. Mes sujets m'empêchent le plus souvent de filmer tout simplement ce qui se passe devant une caméra.

Un étudiant. En voyant votre film sur Gauguin, j'avais l'impression d'une fiction, dans la mesure où vos plans sont vus par le regard du personnage absent. C'est comme une adaptation, j'ai pensé au *Journal d'un curé de campagne* de Bresson d'après Bernanos : la parole est tellement importante qu'elle nous fait entrer dans une fiction.

Richard Dindo. Oui, la mémoire elle-même est objet de fiction, c'est-à-dire objet d'imaginaire, puisque je ne peux pas montrer Gauguin, sa vie, sa présence physique, les gens, les femmes, qu'il a connus. Je suis obligé de faire un travail de « fictionnalisation », destiné à l'imagination des spectateurs. Comment faire en sorte que le spectateur puisse voir quelque chose dans une image que celle-ci ne peut pas vraiment lui montrer ?

Comprendre la vérité d'une existence

Arthur Rimbaud, une biographie

Un étudiant. Je voudrais savoir comment vous choisissez entre filmer des scènes avec des acteurs comme dans *Rimbaud*, et utiliser seulement une voix *off*.

Richard Dindo. Il y a trois manières de travailler sur le passé avec un film documentaire : filmer les lieux du passé comme trace de mémoire, faire parler les témoins oculaires, et se servir des documents existants.
Je défends ma vision du documentaire comme un « art de la biographie ». Dans *Rimbaud*, je raconte simplement sa vie à travers ses poésies, ses lettres et les témoignages de ceux et celles qui l'ont connu. Pour les Français, Rimbaud est à jamais ce mythe de l'éternel adolescent, poète et rebelle. Mon film raconte aussi son errance africaine triste et tragique, la négation de tout ce qu'il a été, y compris et d'abord sa poésie. Et puis le film raconte sa mort, tout simplement. Or, les gens ne veulent pas que leurs mythes meurent. Au mythe, j'ai toujours opposé la mémoire. L'enjeu d'une biographie, c'est de faire comprendre la

vérité de l'autre. La « vérité » de Rimbaud est dans mon film. Il suffit de regarder et d'écouter. Pourtant, c'est un film maudit, co-financé par Arte, dont le directeur des programmes de l'époque a immédiatement interdit la rediffusion. Après une sortie calamiteuse de deux semaines, il n'y a eu en vingt ans que deux projections publiques. Les enseignants français, par exemple, étaient catastrophés par le film. Ils préfèrent définitivement le Rimbaud pour enfants.

Une étudiante. Votre démarche est proche de celle des réalisateurs de la Nouvelle Vague, et vous êtes arrivé en France, le pays de cette nouvelle vague, est-ce que vous vous sentez proche de ces cinéastes ?

Dominique Villain. Et Godard est comme toi entre la Suisse et la France.

Richard Dindo. J'ai eu le plaisir et l'honneur deux fois dans ma vie de recevoir une lettre de félicitation de Godard pour un de mes films. En tant qu'enfant de la Cinémathèque, j'ai aimé les mêmes films que les cinéastes de la Nouvelle Vague. Comme eux, je suis très marqué, entre autres, par le cinéma américain des années 1940 et 1950. Le goût du plan fixe, la définition du regard, la précision de l'image, la vénération de la parole, cela vient aussi chez moi du cinéma classique, et les cinéastes que j'aime le plus et qui m'ont le plus marqué, ce sont des hommes comme John Ford et Alfred Hitchcock. Pour moi, Hitchcock fut une révélation bouleversante. Ce qui m'a frappé dans ses films, c'est la logique du montage, la manière d'aller au bout d'une histoire. Commencer un film et créer une logique dramaturgique qui mène à la fin du film d'une manière incontournable, inévitable, comme un destin et une fatalité. Comme le dit Malraux dans son roman *L'Espoir*, c'est après la mort que la vie devient un destin. C'est une des raisons pour lesquelles je me penche sur les morts et que je travaille sur la mémoire. On ne comprend pas les choses dans l'immédiat, seulement dans l'après-coup, grâce à la mémoire et la reconstitution du « temps perdu ».

Max Frisch, Journal I-III

Un étudiant. Il me semble que vous avez consacré un de vos films à un écrivain vivant, Max Frisch, vous montrez des images d'archives de votre personnage, mais vous ne l'avez pas filmé directement…

Richard Dindo. Oui, je croyais beaucoup plus en son texte qu'en sa parole, je pensais qu'on apprendrait beaucoup plus sur lui en le lisant qu'en l'écoutant. Je ne pensais pas qu'il pouvait dire quoi que ce soit de mieux sur lui-même que ce qu'il a écrit dans ses livres. L'étonnant, dans ce film de deux heures, c'est que je n'ai jamais filmé Max Frisch lui-même, ne pensant pas que son image nous enseigne quoi que ce soit sur son personnage. Le film est sorti en salles à Paris, on a fait un débat ensemble, et les spectateurs étaient surpris qu'il soit vivant ! Il m'a dit après avoir vu le film que j'étais la personne au monde qui l'avait le mieux compris, qui l'avait le mieux lu en quelque sorte. Il était très surpris par mon choix de ses textes et la façon dont j'ai reconstruit son existence d'homme et d'écrivain à travers le montage de ses phrases écrites. C'est un film incroyablement complexe qui m'a pris beaucoup de temps de montage. Cela m'a apeuré, je n'ai plus jamais fait de film aussi compliqué. C'était trop dur, trop long.

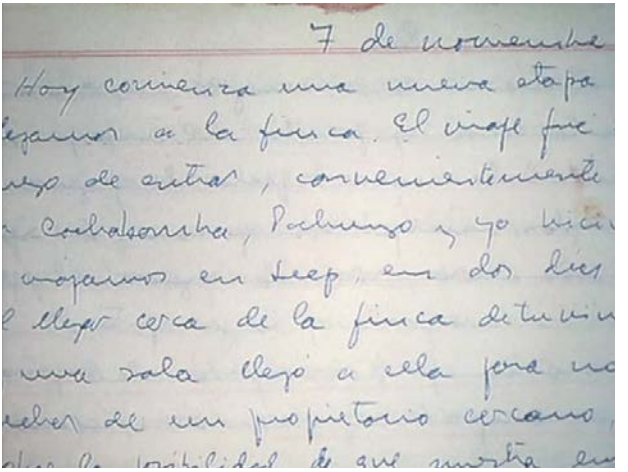
Une marche dans la mort

Ernesto « Che » Guevara : le Journal de Bolivie

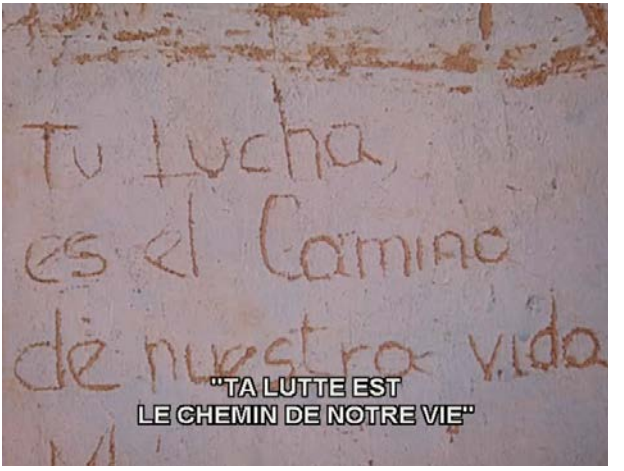
Une étudiante. Pourquoi Che Guevara en Bolivie ?

Richard Dindo. C'est un homme qui nous a marqués, pas moi personnellement, je suis trop suisse pour ça, trop démocrate pour vénérer, pour avoir le culte de la personnalité. J'estime le Che comme un intellectuel-clé de notre histoire et de notre génération, qui a sacrifié sa vie pour son idéal. Ce qui m'intéressait c'était le Che mort, le Che qui a perdu la bataille, l'inéluctabilité de sa défaite et de sa mort en Bolivie. L'intellectuel qui a cherché à faire une révolution par sa simple force de conviction, et qui a échoué en tant qu'intellectuel. Je suis allé en Bolivie pour le suivre sur les traces de son *Journal*. C'était de nouveau un film à partir d'un texte. Page par page, jour après jour, je suis ses traces en regardant les choses avec ses yeux et en le faisant parler à travers son journal. À travers la logique dramaturgique du film, on comprend la logique de sa défaite, l'inévitabilité de cette défaite. C'est un intellectuel coupé du peuple, qui a un rêve de révolution, qui croit que l'on peut imposer ce rêve intellectuellement, et qui ne peut qu'échouer. Mon film est une métaphore de cet échec, dramaturgiquement

parlant, une marche dans la mort. La mort comme fin de toute histoire. Pas à pas, il va vers la réalisation de son destin qui est sa mort en Bolivie. Faire renaître un mort à la vie, faire entendre sa voix éteinte, le faire marcher, avancer, errer, échouer, et ensuite le faire mourir à nouveau. C'est là-dessus que je travaille quand je travaille sur des morts, c'est pour cela que la fin, c'est souvent la mort du personnage, cet instant qui nous attend tous qui m'a effrayé toute ma vie, et que je reproduis dans mes films.


7 de noviembre
Hoy comienza una nueva etapa
llegamos a la finca. El viaje fue
luego de cruzar, convenientemente
Cochabamba, Pachuyo y yo hici
viajamos en tren, en dos días
llegar cerca de la finca de tu vi
una sola llegó a ella para no
dueño de un propietario cercano,

Le Che nous a dit que le moment
de la lutte était arrivé


Tu Lucha
es el Camino
de nuestra vida
"TA LUTTE EST
LE CHEMIN DE NOTRE VIE"

La vérité retrouvée

Aragon, le roman de Matisse

Dominique Villain. Tu as une grande confiance, qui m'étonne, dans le langage et dans le fait qu'on puisse connaître la vérité de quelqu'un ou sa propre vérité.

Richard Dindo. Tout dépend comment tu amènes cette vérité, comment elle apparaît. La « vérité » doit être retrouvée par le spectateur lui-même. Donc, mon exigence de vérité, c'est par exemple la grande question de ce mystère de la vie de Rimbaud : chercher à comprendre pourquoi il s'est arrêté d'écrire, pourquoi un homme aussi génial, novateur – qui a inventé un nouveau langage – se brûle, se renie. Je ne dis pas que c'est pour telle ou telle raison. Des raisons, il y en a toujours plusieurs, mais les raisons de cette vérité sont dans mon film d'une certaine manière. La vérité est une invention, et c'est au spectateur de retrouver la vérité de Rimbaud à travers mon film. Truffaut a dit un jour dans un entretien : « L'autre ne sait jamais qui nous sommes. » Le spectateur ne sait pas qui est le cinéaste. Le cinéaste reste un inconnu qui s'exprime à travers des personnages, des acteurs. Sauf Godard. Godard est un des très rares, sinon le seul, qui a réussi à donner au cinéma une dimension subjective, où à chaque instant on se rend compte de ce qu'il pense, de ce qu'il est. Pour les écrivains, la question se pose autrement. L'écrivain s'occupe du langage, il est la personne humaine qui arrive le mieux à transmettre quelque chose de sa vérité personnelle. En lisant quelqu'un c'est relativement facile, si c'est autobiographique, de comprendre qui il est.

Une étudiante. Dans votre film *Aragon/Matisse*, Aragon dit que les portraits que Matisse a faits de lui sont proches de sa vérité. Est-ce un peu la même démarche de capter la vérité de quelqu'un par la parole ou par le dessin ?

Richard Dindo. Les peintres sont souvent des gens très profonds, capables de comprendre sur la figure d'un modèle sa vérité, une vérité muette et indicible, qu'ils transmettent par la peinture. Mais il reste le problème du rapport à la parole. Qu'est-ce qu'on peut dire de ce que le tableau ne sait montrer ? Dans mon *Aragon/Matisse*, on a la peinture et les dessins de Matisse, et ce qu'Aragon en dit, les deux choses en

même temps. Ce que Matisse avait compris en rencontrant Aragon, c'est qu'Aragon serait le mieux à même de le comprendre et de le dire. D'une certaine manière, il a amené Aragon à écrire sur lui, parce qu'il avait cette envie que quelqu'un découvre sa vérité d'homme et de peintre, et sache le dire d'une belle manière. Cela m'étonnerait qu'il y ait un texte plus beau, plus poétique, plus intelligent jamais écrit sur un peintre que le texte d'Aragon sur Matisse. Quand j'ai lu ce texte, j'ai tout de suite eu envie d'en faire un film. Au départ, je pensais que ce serait très difficile de créer une relation entre les tableaux de Matisse et les paroles d'Aragon. Je suis allé à Nice tout seul, sans argent, avec une petite caméra, et j'ai filmé sans aucune permission ni pour les tableaux ni pour le texte. J'ai fait mon film en me rendant compte que c'était beaucoup plus facile que je ne l'avais cru. De tous les films que j'ai faits, c'est celui que je préfère, dans lequel je me retrouve le plus, qui exprime le plus ma propre pensée, mes propres sentiments et ma relation émotionnelle et intellectuelle à la France, à ce qu'Aragon appelle « l'optimisme français ».

Un étudiant. Pensez-vous que la peinture et le cinéma ont un lien particulier ?

Richard Dindo. Si j'ai fait un film sur Gauguin, c'est parce qu'il parle magnifiquement de sa peinture, il me permettait une nouvelle fois de réaliser ma philosophie du documentaire, c'est-à-dire de mettre ensemble des images et des mots, des tableaux et des explications de tableaux. Je prétendrais que Gauguin est le peintre qui a le mieux parlé de sa peinture et qui a le mieux raconté lui-même son propre destin. Mais au départ, j'avais tout simplement envie d'aller à Tahiti. Je m'étais alors dit : « Tiens, je vais faire un film sur Gauguin. » Car faire un voyage intelligent, pour un cinéaste, c'est tout simplement faire un film. Je me reconnais dans un texte, dans une pensée. Un peu comme Baudelaire avec Edgar Allan Poe qu'il a traduit parce qu'il aimait son écriture, avec laquelle il pouvait parfaitement s'identifier, et qui ressemblait à sa propre vision de la littérature, à son propre rêve du langage.

Le choix des musiques et des acteurs

Un étudiant. Comment travaillez-vous le son ?

Richard Dindo. Au montage. On me demande parfois pourquoi j'ai choisi de mettre la sonate de Beethoven dans *Gauguin*, or c'est lui-même qui en parle deux fois dans ses écrits. La première fois, quand il arrive à Tahiti et qu'il entend ce qu'il appelle les cantiques des morts, lors de l'enterrement du dernier roi tahitien. Il compare la musique de ces chœurs à la sonate de Beethoven, et moi, documentariste qui me laisse guider par le réel, je décide évidemment d'utiliser cette sonate. Ensuite, j'ai écouté des CD de musique polynésienne. Cette

flûte, qu'ils jouent d'ailleurs souvent par le nez et pas par la bouche, est très importante en Polynésie. Je l'utilise comme une musique nécrologique, d'outre-tombe, qui fait le lien avec les morts, avec ce côté élégiaque de la mémoire, ce côté mélancolique du temps perdu. Ces flûtes qui apparaissent souvent dans les tableaux de Gauguin.

Dominique Villain. Il y a aussi le très beau moment avec la chanteuse.

Richard Dindo. Oui, j'ai demandé à mon chauffeur s'il pouvait me faire entendre des CD de musique tahitienne. Sur la route, pendant des heures et des heures, j'ai écouté ses CD et j'ai entendu cette chanson qui m'a plu énormément. Je suis allé à l'école de musique de Papeete chercher une professeure de chant qui pourrait chanter cette chanson. Au départ, je lui ai dit que j'allais la filmer uniquement pour le son – comme je n'ai pas d'ingénieur du son, j'utilise ma caméra pour enregistrer le son – et elle m'a dit qu'elle préférait cela car elle n'était pas maquillée. Finalement, quand j'ai vu l'image j'ai trouvé ça tellement bien que je lui ai demandé la permission de la garder.

L'étudiant. Pour le film sur Kafka, avez-vous demandé aux acteurs de jouer ou seulement de dire le texte ?

Richard Dindo. Je ne dis pas grand chose aux acteurs. L'essentiel, c'est de choisir les bonnes personnes. Ensuite, ça va tout seul. Ce sont de simples entretiens fictifs, pas besoin de faire de la mise en scène. Je ne suis pas metteur en scène, je filme simplement des gens qui parlent. Les acteurs pour moi font partie de ce que j'appelle la « fictionnalisation » du documentaire. C'est-à-dire que là où le documentaire n'arrive plus à montrer le réel avec ses moyens limités, il faut le dépasser, le déborder, chercher de nouvelles formes de représentation.

Dans le film sur Kafka, les actrices ne parlaient pas l'allemand, elles ont dû apprendre leur texte par cœur. On m'a reproché le pathétisme du personnage de Milena, une des amies de Kafka à laquelle il avait écrit des lettres magnifiques[6]. L'actrice qui représente Milena est très émotive, les acteurs sont des gens sensibles, qui comprennent le langage et qui savent très bien ce que les mots veulent dire. Eux aussi, ils comprennent la vérité d'un texte, et quand ils transmettent un texte, ils transmettent instinctivement, intuitivement, la vérité de ce texte. Or, les textes que j'ai mis dans la bouche de cette actrice, c'était un nécrologue que Milena avait écrit après la mort de Kafka, ainsi que les lettres qu'elle avait écrites à Max Brod, le meilleur ami de Kafka, quand elle avait appris que celui-ci était malade. Elle l'avait perdu de vue, mais il continuait à être pour elle cet homme qu'elle avait aimé et qui l'avait bouleversée en tant qu'être humain et en tant qu'écrivain, dans sa fragilité et sa nudité. Il est donc normal que cette femme ait été bouleversée en apprenant que Kafka était mourant, et que l'actrice soit bouleversée elle aussi. Italien d'origine, j'aime l'émotion. J'ai toujours cherché dans mes films des gens qui savent parler et exprimer leurs émotions.

6. Franz Kafka, *Lettres à Milena*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1988.

Dominique Villain. Comment as-tu travaillé avec Michel Subor, qui est, je trouve, un très bon choix pour Gauguin, d'autant plus qu'il a lui-même aussi vécu en Polynésie ?

Richard Dindo. J'ai à Paris une amie actrice, très expérimentée. Quand je cherche une voix *off* en français, elle m'aide, et deux ou trois fois elle a eu des idées géniales. Subor était son idée, une idée géniale, et effectivement il a magnifiquement lu ce texte. Pour moi, la voix est fondamentale, c'est un instrument de musique. La voix humaine est au cœur de mon cinéma. Les perroquets aveugles prétendent depuis pas mal d'années que, dans mes films, ça ne fait que parler, que par conséquent les images chez Dindo ne sont pas importantes, et que d'ailleurs il ne sait pas filmer. On a affaire à des gens qui n'ont toujours rien compris à la dialectique entre l'image et la parole. C'est cela qui m'intéresse, c'est là-dessus que j'ai travaillé pendant toutes ces années et que je continuerai à travailler. Par ailleurs, les perroquets aveugles me réduisent à la politique. Or, en réalité, je suis un cinéaste du livre, je suis un lecteur et un traducteur. Je suis entré dans un stade de mon existence où je pourrais dire, avec Dostoïevski, qu'« à partir de maintenant, je ne m'intéresse plus qu'à la beauté ».