Le cinéma en amateurs : la saga *Élisabeth & Simon*

Dominique et Pierre LAUDIJOIS

Résumé

Nous revendiquons notre statut d'amateurs (au sens absolu), nous avons passé une grande partie de notre vie professionnelle en tant que professeurs, formateurs de cinéma et animateurs de festival, et n'avons eu de cesse de ne faire que des films avec des moyens amateurs avec une exigence professionnelle, mais sans jamais être rémunérés pour la réalisation de nos films. Quelques-uns de nos films ont cependant été réalisés dans un dialogue avec le monde « professionnel » du cinéma.

Mots-clés: cinéma amateur, Laudijois, Élisabeth & Simon, Olonne-sur-Mer, journal filmé, Super 8.

Abstract

We assert our status of amateurs (in the full sense of the word), we have spent much of our careers as professors, teachers of cinema and festival organizers, and we have always made films on amateur budgets with professional standards, but without ever being paid for directing our movies. Some of our movies, however, have been made with input from "professional" cinema.

Keywords: amateur cinema, Laudijois, Elisabeth and Simon, Olonne-sur-Mer, filmed diary, Super 8.

« Je surpasse les amateurs, je suis le sur-amateur; les professionnels sont des pompes à merde. » PICABIA Francis, *Jésus-Christ Rastaquouère*, 1920.

Qu'est-ce qu'un amateur?

Quand on cherche dans les dictionnaires la définition du mot « amateur », on recense une majorité d'acceptions péjoratives : un ouvrage d'amateur, ou un travail d'amateur, désigne en général quelque chose de mal fait, de pas sérieux. «Amateur » est souvent présenté comme synonyme de « dilettante », et antonyme de « professionnel ».

Il n'y a guère que le Littré qui propose une vision plus « positive » de l'amateur :

Celui qui a un goût vif pour une chose. [...] Celui qui cultive les beauxarts sans en faire sa profession. [...]Aimer est un terme général : j'aime les roses exprime que je les aime, sans ajouter à cette idée rien de particulier.

Être amateur indique toujours une préférence particulière et devenue, en quelque sorte, une étude : je suis amateur de roses signifie que je les recherche, que j'en fais collection.

Nous revendiquons notre statut d'amateurs (au sens absolu), nous avons passé une grande partie de notre vie professionnelle en tant que professeurs, formateurs de cinéma et animateurs de festival, et n'avons eu de cesse de réaliser des films avec des moyens amateurs, mais avec une exigence professionnelle, sans jamais être rémunérés. Quelques-uns ont cependant été réalisés dans un dialogue avec le monde « professionnel » du cinéma. C'était le cas de *Joe from Maine*, produit par le Groupe de recherches et d'essais cinématographiques (GREC) en 1986, d'*Ils sont venus, ils sont tous là*, répondant à une commande du festival de Pantin en 1999-2000¹, de *Petite Lanterne*, commande du festival Pocket Film en 2010 ou encore de *Le Manoir d'Onésime*, commande des Films du Plessis en 2012.

Nous pouvons alors ajouter une distinction complémentaire entre « faire du cinéma **d'**amateur » et « faire du cinéma **en** amateur ». La différence est subtile, mais néanmoins importante. D'une façon un peu polémique, on peut dire que « le cinéma **d'**amateur », c'est souvent celui issu des caméra-clubs, c'est-à-dire un cinéma qui cherche à singer le cinéma professionnel (ou, plus souvent, la télévision) avec du matériel et des moyens d'amateur — la frontière entre matériel amateur et matériel professionnel n'a plus grand sens aujourd'hui — sans avoir la réflexivité nécessaire sur l'utilisation du « langage cinéma » et sur la pratique de la mise-en-scène. En outre, dans ce monde des caméra-clubs, les frontières sont toujours étanches entre les « genres » : fiction, documentaire, animation, clip, etc.

En revanche, faire des films « **en** amateur », c'est travailler à partir d'une passion, et parce qu'on a besoin du cinéma comme langage, comme système d'expression. J'ai quelque chose à montrer, donc je choisis le moyen du film. Et je choisis de travailler comme un amateur, parce que je revendique ma liberté par rapport à un système institutionnel et industriel que je juge trop contraignant. Il est vrai qu'aujourd'hui on peut avoir chez soi, pour une somme raisonnable, une caméra numérique ou un téléphone capable de fournir des images en haute définition et un ordinateur de montage. Mais de nombreux cinéastes ont autrefois eu la même démarche en choisissant les formats dits «sub-standards», comme le 9,5 mm, le 16 mm, le Super 8, la vidéo légère, pour échapper aux *diktats* de la profession.

^{1.} Voir photogrammes 1, 2 et 3 cahier couleurs infra, p. V.

Quand nous faisons nos films, peut-on dire que nous sommes des professionnels? Est-ce que nous sommes des amateurs?

Repères biographiques

Pierre Laudijois a fait ses premiers essais de cinéma à Lyon au début des années 1970, grâce à une caméra Beaulieu R16 achetée d'occasion avec deux autres amis cinéphiles (Alain C. et Jacques C., que l'on retrouve d'ailleurs dans la saga Élisabeth & Simon sous les noms d'Antoine et Jean). À l'époque, deux ou trois années après Mai 68, nous lisions Les Cahiers du cinéma et Cinéthique, c'était une période d'effervescence politico-intellectuelle où nous étions dans l'idée qu'il fallait faire « politiquement » du cinéma... Nous avons entamé trois ou quatre films en 16 mm, muets parce que nous n'avions aucun matériel sonore, et participé à quelques « festivals de jeune cinéma ».

Par la suite, avec Dominique Thuillier-Laudijois, nous nous sommes mis à faire des films «*en* amateurs » à partir de 1978, année où nous avons acheté notre première caméra Super 8 afin de réaliser un film sur la naissance de notre premier enfant, Martin. En 1980, nous réalisons un deuxième film sur la naissance de Marie. Par la suite, une idée s'est imposée à nous : on pouvait faire du (bon) cinéma «*en* amateur », sans pour autant tomber dans les travers du «cinéma *d*'amateur ».

Dans les années 1980 et 1990, nous commençons à tisser un réseau avec des cinéastes «indépendants» et créons à Châteauroux l'association Bande À Part et les Rencontres du cinéma indépendant de Châteauroux, qui durèrent de 1986 à 1997, où nous invitons Boris Lehman, Joseph Morder, Gérard Courant, Luc Moullet, Dominique Noguez, Pip Chodorov, Jacky Yonnet, Pierre Merejkovski, Noël Simsolo, Benoît Labourdette, Nicolas Rey, et bien d'autres «sur-amateurs» (comme le dit Picabia) gravitant dans le monde de l'expérimental ou du cinéma marginal (et néanmoins professionnel, car toutes les personnes citées vivent du cinéma).

La devise de Bande À Part était un proverbe chinois entendu un jour par hasard : « Plutôt que de fulminer contre les ténèbres, il vaut mieux allumer une petite lanterne. » Il nous semblait que cette maxime reflétait à la fois la volonté de défendre coûte que coûte une cinématographie minoritaire et la posture politique consistant à privilégier les petits combats quotidiens, plutôt que d'espérer un hypothétique « grand soir ».

Depuis 2010, nous habitons désormais à Olonne-sur-Mer en Vendée, et nous avons créé une nouvelle association Petite Lanterne, pour laquelle nous avons gardé la devise précédemment évoquée, qui se consacre désormais aux rapports entre cinéma et autobiographie (la plus récente édition du Olonne film festival (OFF) s'est déroulée du 13 au 15 novembre 2015), parce que c'est une question qui nous tient à cœur depuis longtemps, à cause de notre pratique et grâce aux œuvres que nous avons découvertes et défendues dans la période Bande À Part.

Élisabeth & Simon, saison 1 et suivantes...

En 1999, nous participons à une commande du Festival de Pantin à l'occasion du passage à l'an 2000. L'idée était de proposer que des cinéastes «amateurs », ou « de tous horizons », filment le passage 1999-2000 obligatoirement en Super 8. Nous avions une pratique déjà ancienne du Super 8, nous connaissions bien ce support. Mais cela a été beaucoup plus compliqué que prévu, parce que nous avions bien, à l'époque, une caméra Super 8 — que l'on va voir dans le film — mais on nous avait aussi prêté une caméra DV. Pour nous, ce fut l'époque du basculement. En gros, on peut dire que jusqu'à l'an 2000, on a filmé en Super 8, et à partir de ce moment, on s'est mis à filmer en numérique.

Nous avons donc deux caméras ce soir-là. L'idée était de filmer le moment du réveillon, les heures avant et après le passage de 1999 à 2000. Le problème est que, si la pellicule Super 8 a beaucoup de qualités, elle a aussi un énorme défaut : la pellicule est très peu sensible (25/40 iso). Lorsqu'on filme dans un endroit peu éclairé, il n'y a quasiment rien sur la pellicule. Donc, nous filmons un peu en Super 8, un peu en DV. Après coup, nous transférons tous nos rushes en Super 8. Tout ce qu'on avait tourné en DV a été refilmé sur un écran de télévision en Super 8.

Quelque temps après, nous tentons de monter ces rushes. Mais nous ne savons pas quoi faire avec ces images circonstancielles du passage à l'an 2000. Nous nous demandons comment articuler un récit autour de celles-ci. Nous commençons à écrire un texte, un commentaire où nous essayons de parler de ce basculement vers un nouveau millénaire, mais c'était terrifiant de banalité et de ringardise, ça n'avait aucun intérêt. Nous avons failli abandonner ce film, dont nous ne pensions pouvoir rien tirer.

Pourtant, un beau jour, en reprenant le film, des mots sont apparus, et un texte a commencé à se construire. Il ne racontait plus, du coup, la matérialité de ce qui se passait à ce moment-là. Nous nous apercevons alors qu'on pouvait raconter « notre » histoire en décentrant le propos. Pour cela, nous nous inventons deux avatars, Élisabeth et Simon, et nous nous mettons à écrire un nouveau texte où tout (personnages, lieux, péripéties) est à la fois vrai et faux. Les images sont prises sur le vif, elles ne sont pas mises

en scène, les personnages, les lieux, les actions, tout est réel. Mais les noms des gens, leur profil, leur histoire, tout est réinventé, à partir d'un subtil décalage d'avec la «vraie réalité».

Les rushes (Super 8 et DV) avaient donc été re-masterisés en Betacam, format dans lequel nous avons monté le film. Ensuite, nous en avons tiré une copie DV. Dans le commentaire, il est question de «film génétiquement modifié », car le film fini est une sorte de palimpseste, avec plusieurs couches qui se superposent.

En Super 8, une cassette dure trois minutes, elle coûte assez cher, il faut faire attention à ce qu'on filme. Comme il faisait très sombre, on n'a pas multiplié les prises en Super 8. Parallèlement, c'était la première fois que j'utilisais une caméra numérique, et j'ai donc filmé à l'économie, comme avec du Super 8. Donc, nous n'avions pas suffisamment d'images, ni en Super 8, ni en vidéo numérique par rapport au texte tel qu'il s'est écrit, nous avons beaucoup utilisé les répétitions d'images. Le film s'est construit avec des refrains, c'est une forme qu'on retrouve dans les films suivants.

Ce premier film, *Ils sont venus, ils sont tous là*, est né d'un hasard, et il a été suivi par trois autres. En 2002, nous avons réalisé la saison 2 d'Élisabeth & Simon, Futur antérieur, à partir des images d'un voyage en Italie en camping-car vers Pienza. En 2010, le festival Pocket Films nous a prêté un téléphone portable pour tourner la saison 3, que nous avons intitulée *Petite Lanterne*. En 2012, nous avons fait la saison 4, *Le Manoir d'Onésime*, qui était une commande des Films du Plessis². On peut dire que trois de ces quatre films ont été produits dans une certaine relation avec le monde professionnel du cinéma. Mais, pour autant, ils restent des films tournés «en amateur». Même si nous avons fait quatre films, et que nous espérons en produire d'autres (qui sont déjà en chantier), ce n'est pas — ou pas tout à fait — devenu un système, car ces films n'ont jamais été prémédités. Nous n'avons jamais dit « nous allons faire un nouvel épisode d'Élisabeth & Simon », sauf peut-être pour le quatrième, qui a été néanmoins suscité par le hasard de notre rencontre avec le manoir du Plessis et ses habitants.

«Principes de fabrication»

Le vrai et le faux

L'idée de faire un «faux » travail autobiographique nous est venue à partir d'un certain nombre d'exemples qui nous ont permis de comprendre

^{2.} Voir photogrammes 4, 5 et 6 cahier couleurs infra, p. VI.

que, pour dire le vrai, on n'était pas nécessairement obligé de rester dans le pur enregistrement, ni dans la redondance.

Un exemple canonique: L'Ambassade, de Chris Marker

Ce film a été réalisé par Chris Marker en 1973, après le coup d'État du 11 septembre 1973 fomenté contre le gouvernement de gauche de Salvador Allende au Chili. Le régime du général Pinochet a organisé à l'époque une féroce répression contre les militants de gauche. Chris Marker nous donne un film qui se présente comme une bobine récupérée par miracle dans une ambassade d'un pays d'Amérique du Sud — non nommé, mais tout le monde à l'époque comprenait aussitôt qu'il était question du Chili — où s'étaient réfugiées des personnes poursuivies par la répression.

En réalité, le cinéaste avait réuni des amis à lui dans un grand appartement parisien. Il a filmé en Super 8 muet, à la manière d'un amateur. Il a ensuite fabriqué une bande-son très astucieuse, où il a utilisé un locuteur à l'accent hispanique, et où l'on perçoit bien la succession d'arrêts et de reprises du commentaire, alternance de silence total et de mauvais enregistrement, mélange de souffle et du bruit du projecteur sonore qu'on remet en marche, pour renforcer l'idée d'un travail d'amateur. Le commentaire est dit à la première personne, il aurait été écrit « à des moments où je ne filmais pas », ce qui fait croire au spectateur que celui qui parle est aussi celui qui a filmé.

Néanmoins, à la fin du film, le spectateur capte ce qu'on appelle aujourd'hui un «twist», car on entend dans la bande-son «cette ville que j'ai connue libre» et la caméra opère un panoramique vers... la tour Eiffel. On comprend alors qu'on est à Paris, et en même temps que le film est un «faux», une sorte de parabole signifiant à peu près : «Attention! vous vivez dans une ville libre et heureuse, les Chiliens le croyaient aussi quand le coup d'État leur est tombé dessus. Méfiez-vous, car ce qui est arrivé à Santiago pourrait arriver ici demain aussi, si vous n'y prenez pas garde. »

La fabrication de ce film est très subtile³, car les images sont celles d'un banal rassemblement d'amis, mais le commentaire leur donne une existence, les caractérise en tant que personnages (« le militant », « le musicien qui chantait dans les usines »...). L'histoire (on pourrait presque dire la fable) racontée par le commentaire semble corroborée par les images,

^{3.} Ce film peut donner lieu à un intéressant exercice pédagogique de réalisation qui a été effectué d'ailleurs pendant plusieurs années par des lycéens option cinéma du lycée Renoir à Angers. On peut proposer à un groupe d'aller filmer des images sans idée préconçue dans un lieu donné: un parc, un marché, une gare, un stade, etc. Ensuite, on regarde les rushes, et on demande au groupe de les monter et d'écrire une voix off afin de donner à ces images un sens différent de leur sens originel.

parce que l'effet Koulechov fonctionne à fond, et également parce qu'on est habitué au cinéma (c'est quand même un des fondements du pacte sous-entendu avec le spectateur) à croire au discours audiovisuel auquel on assiste. L'« ambassadeur » en est évidemment un pour le spectateur, un homme de haute stature, aux cheveux grisonnants, et son statut d'« ambassadeur » est renforcé par la dialectique entre le texte et les images qui fonctionne grâce à l'imaginaire du spectateur. Peut-être qu'en 1973, avec l'actualité de la situation au Chili dans la tête, le spectateur investissait encore plus dans ces images...

Le cinéma peut-il mentir?

Il est très difficile pour un spectateur de cinéma de s'apercevoir que le cinéaste est en train de lui mentir. Dans ce domaine, il existe un autre exemple canonique: le début de Stage Fright (Le Grand Alibi, 1950) d'Alfred Hitchcock. On y assiste à un flash-back où Jonathan Cooper (Richard Todd) raconte à son amie Eve Gill (Jane Wyman) la scène qui vient d'être vécue par sa maîtresse Charlotte Inwood (Marlène Dietrich). Elle est censée avoir tué son mari et Hitchcock montre la scène où celle-ci est venue chercher de l'aide chez Jonathan, avec sa robe tachée de sang, à la suite de quoi Jonathan va au domicile de Charlotte chercher une robe de rechange et s'y fait surprendre. Ce début de film voudrait donc installer Jonathan comme un « faux coupable », poursuivi injustement — ce qui en fait un personnage cent pour cent hitchcockien. Le spectateur ne peut que croire à ce récit, il n'a aucune raison d'en douter. Et pourtant ce récit est un mensonge de Jonathan (révélé à la fin dans une scène avec Eve-Jane Wyman), car, en réalité, c'est lui le vrai coupable du meurtre!

Dans le livre d'entretiens *Hitchcock Truffaut*, le cinéaste britannique déclare :

« J'ai fait une chose que je n'aurais jamais dû me permettre... un *flash-back* qui était un mensonge. [...] Dans les films, nous acceptons très bien qu'un homme fasse un récit mensonger. Par ailleurs, nous acceptons très bien aussi, lorsqu'un personnage raconte une histoire passée que celle-ci soit illustrée en *flash-back*, comme si elle se déroulait au présent. Dans ce cas, pourquoi ne pourrions-nous pas raconter un mensonge à l'intérieur d'un *flash-back*? ⁴ »

Dans les faits, le *flash-back* mensonger est très rare, et il est à distinguer radicalement du *flash-back* d'un personnage menteur⁵, procédé qui donne de beaux moments comiques car le spectateur n'est pas dupe de la distance

^{4.} TRUFFAUT François, Hitchcock, éd. définitive, Paris, Gallimard, 1993, p. 158.

^{5.} Voir DONEN Stanley (réal.), Chantons sous la pluie, 1952, 103 min.

qui sépare le discours du personnage de la réalité décrite dans le *flash-back*. Tout dépend de la place assignée au spectateur et du « contrat » tacitement scellé entre le cinéaste et lui : soit le spectateur a les éléments pour comprendre que ce qu'on lui raconte est faux, soit non.

Un journal filmé dit-il toujours la vérité?

Nous avons fait une autre découverte, quand nous avons lié connaissance avec Joseph Morder au milieu des années 1980. Si nous savions que celui-ci était connu dès la fin des années 1970 pour son «journal filmé», tourné en Super 8, nous avons été surpris d'apprendre que, parmi ses «vrais journaux», figurait aussi au moins un «faux journal» (par exemple Les Nuages américains), où certains moments soi-disant authentiquement vécus avaient été en réalité mis en scène.

Il faut citer aussi *David Holzman's diary* (Jim Mc Bride, 1967) qui est un prototype de faux journal filmé, d'ailleurs souvent cité par Joseph Morder!

Tourné en 1967, *Le Journal de David Holzman* fait date dans l'histoire du cinéma. Le geste est assez important pour faire entrer le film au Registre national du film de la Librairie du Congrès, liste d'œuvres clés du 7^e art⁶.

Précurseur du genre « documenteur », les premiers spectateurs y distinguent mal ce qui relève du documentaire et de la fiction. Passerelle entre les genres, réflexion sur l'altération du réel par l'acte de filmer, Jim McBride livre un film à la fois réflexif et léger, sensuel et cérébral. Quarante ans après sa réalisation, le film ne cesse d'être étudié et redécouvert. Il s'agit d'un des premiers (le premier ?) films de fiction qui cherche pleinement à se faire passer pour un documentaire en égrenant tous les indices du genre. Si le procédé du « faux documentaire » nous paraît aujourd'hui commun et a participé à la singularité ou au succès de films aussi divers que *Punishment Park* (Peter Watkins), *F for Fake* (Orson Welles), *C'est arrivé près de chez vous* (Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde), *Le Projet Blair Witch* (Daniel Myrick et Eduardo Sánchez) ou dernièrement *Faites le mur*! (Banksy), *Le Journal de David Holzman* reste précurseur du genre et l'un des plus subtils, parce que l'artifice se double toujours d'une réflexion sur le cinéma.

À l'apogée du cinéma direct, Jim McBride avait voulu en réaliser un exercice critique, montrer que le documentaire restait une affaire de mise en scène et de point de vue, en somme qu'il fallait toujours se méfier

^{6.} ROSENBAUM Jonathan, « Dossier de presse », Baba Yaga Films/Survivance, 2011, <www.seance-tenante.fr/public/telecharger.php?id=104>.

de « ce qui fait vrai », de l'apparente objectivité du caractère enregistreur de la caméra. Ironiquement, le David Holzman du film affirme, en hommage à Godard, que « le cinéma c'est la vérité 24 fois par seconde »..., ce qu'en fait le film met un soin pervers à démentir. La grande force du film est aussi de réfléchir sur la dimension voyeuriste du cinéma, sur ce qu'il se passe lorsqu'on filme l'intime.

Selon François Niney, le film de McBride!

démontre *a contrario* que, pour être autre chose que du voyeurisme et de l'exhibitionnisme, le cinéma-vérité ou le cinéma direct exigent soit la mise en scène d'un véritable dispositif d'échange entre filmeur et filmés, (comme chez Rouch), soit la construction d'un espace objectif qui ne se rapporte pas uniquement à l'axe du regard de la caméra où puissent évoluer, se parler et se faire entendre les protagonistes, comme chez Wiseman⁷.

Car la caméra subjective monomane ne laisse d'autre échappatoire aux filmés que d'être ses proies plus ou moins consentantes ou bien de l'éconduire⁸.

Quelques exemples de décalages perceptibles dans Élisabeth & Simon

À propos de ce contrat entre le film et le spectateur, nous pouvons étudier un extrait du film numéro 3 de la série, intitulé *Petite Lanterne*. Dans cet extrait, il est dit dans la voix *off*: «Au moment où germe l'idée de ces retrouvailles, auxquelles vont participer Jean et Loredana, il est évident pour tous qu'ils doivent se donner rendez-vous pour un déjeuner local au restaurant Chez Simon ». À ce moment précis du film, on voit l'enseigne du restaurant, qui s'appelle en réalité Chez Pierre (photogramme 7, page suivante). C'est donc une clé qu'on donne au spectateur, une sorte d'élément pour casser le code (Simon = Pierre). Pour le montage de cette scène, qui se passe à Lyon, nous avons utilisé des images du tramway de... Nantes. En effet, nous considérons que nous avons toute liberté à mélanger les images, à partir du moment où la séquence fonctionne.

Autre indice qui montre le décalage entre la réalité du discours et la réalité des images, extrait toujours de *Petite Lanterne*, quand il est question des « langoustes » qu'Élisabeth et Simon sont censés avoir apportées pour le réveillon, on montre à ce moment-là des homards... (photogramme 8, page suivante).

Dans ce film, on entend à plusieurs reprises un signal sonore — « ding, dong » — dont il n'est pas évident de deviner la provenance ou la signification.

NINEY François, L'Épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 176.

^{8.} Ibid., p. 217.



Photogramme 7 Chez Pierre ou Chez Simon?, dans Petite Lanterne, 2010 (© Dominique et Pierre Laudijois.)



Photogramme 8 Des langoustes ou des homards?, dans Petite Lanterne, 2010 (© Dominique et Pierre Laudijois.)

La raison en est que ce film, qui a été fait pour le festival Pocket Films, a été tourné au moyen d'un téléphone portable qui émettait ce signal, « ding, dong» à chaque début de plan. Et nous n'avons jamais réussi à désactiver ce bruit, donc nous l'avons gardé. En outre, il faut signaler (même si le spectateur ne s'en soucie certainement pas...), que le «ding, dong», nous l'avons gardé au montage, sans qu'il se trouve obligatoirement à l'endroit où il a été enregistré dans les rushes. Nous avons en réalité distribué ce son à des moments choisis, et non là où il avait été enregistré de façon automatique.

L'ambiguïté du récit

Nous voudrions analyser un petit extrait de la saison 2, intitulée Futur antérieur (2002). Cette séquence a été tournée à Milan, elle évoque un supposé incident survenu dans le métro, le vol du sac d'une caméra. En réalité, ce jour-là, il ne s'est rien passé de dramatique, nous ne nous sommes rien fait voler. En revanche, cette scène est une manière de recycler de manière fictionnelle quelque chose qui nous est vraiment arrivé, un douloureux souvenir, beaucoup plus ancien, car nous nous sommes effectivement fait voler autrefois une caméra de Super 8 à Lisbonne au Portugal. Ce souvenir a rejailli, on a tenu à le raconter de cette façon-là, à ce moment-là, alors qu'il ne se passait rien (photogramme 9).

Nous avons rarement éprouvé cette crainte qu'on peut ressentir à se promener dans une grande ville, où l'on côtoie des étrangers, où l'on peut redouter d'être victime d'un vol ou d'une agression, mais nous savons que beaucoup de gens la ressentent. Nous avons donc choisi de faire comme si, en inventant un vol pour jouer sur l'idée du règne d'une certaine insécurité. C'est encore une fois un jeu sur le vrai, le faux, le réel et ce qu'on imagine. On peut remarquer que dans cet extrait, nous utilisons à nouveau la répétition des images. Un autre indice peut faire comprendre qu'il s'agit d'un jeu



Photogramme 9

Vraie ou fausse insécurité à Milan,
dans Petite Lanterne, 2010
(© Dominique et Pierre Laudijois.)

avec les significations: le bonhomme en chiffon, affublé d'un béret aux couleurs «rasta», assis sur le rebord du Naviglio à Milan. En filmant ce «personnage», on peut construire une histoire autour. En même temps, ce n'est qu'une poupée de chiffon. On peut d'ailleurs avoir l'impression que dans cet extrait, la répétition des images, de certains plans, accrédite la thèse du vol. Parce qu'on peut imaginer que, désarçonnés par un vol réel, nous n'aurions pas eu le temps de filmer assez de plans, et qu'il fallait donc raconter cette aventure avec le pauvre matériau dont nous disposions.

Montage et construction

Pour ces films, ce n'est pas vraiment de mise en scène qu'il faut parler au moment du tournage. En effet, toutes les images présentes dans les quatre films Élisabeth & Simon ont été filmées sur le vif; jamais elles n'ont fait l'objet d'une mise en scène du type positionner la caméra à un endroit précis, rejouer une action non satisfaisante, ou donner des indications aux personnages, etc.

En revanche, la construction des films est assez élaborée, prenant ainsi le contre-pied de la pratique « **d'**amateur ». Les « amateurs » — quand ils montent leurs films — collent les scènes dans l'ordre chronologique. Ils utilisent (parfois) le commentaire pour expliquer leurs images (on peut rappeler que dans les modes d'emploi des projecteurs sonores Super 8 ou des magnétoscopes VHS, on trouvait toujours une touche permettant d'enregistrer un commentaire sans effacer les images, ni le son d'origine).

Pour ce qui nous concerne, après que les images sont enregistrées, nous les regardons et essayons de déterminer leur potentiel narratif. C'est

un travail à rebrousse-poil : on filme, on se dit : ça peut peut-être faire un Élisabeth & Simon. Ensuite, nous écrivons le texte. Chacun de nous commence de son côté, puis nous mettons les premiers jets en commun. C'est un long travail, nécessitant en général plusieurs réécritures. Il y a eu au moins six ou sept versions successives de chaque texte. On connaît l'anecdote de Flaubert et son «gueuloir» qui rapporte qu'il se lisait à haute voix ce qu'il écrivait, jusqu'à ce qu'il soit satisfait du son de ses phrases. Nous avons procédé de la même façon. Nous avons travaillé les textes jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'aspérités. Une fois l'écriture terminée, c'est le rôle de Dominique d'enregistrer le texte et, la plupart du temps, d'une seule traite. La voix off est confiée à Dominique pour plusieurs raisons : sa voix se prête mieux que celle de Pierre à ce petit jeu, et nous souhaitons d'une part, faire tout par nous-mêmes et, d'autre part, que les films successifs possèdent une unité.

Il y a un autre point commun entre le film de Chris Marker et notre film (en toute modestie). Nous nous en sommes aperçus en préparant cet article. Les deux textes sont écrits *au présent*! Et c'est très important. Nous y tenions pour Élisabeth & Simon, parce que ça vient d'une idée très simple : on sait depuis longtemps, les livres de théorie sur le cinéma sont tous d'accord là-dessus, que, pour le spectateur, le film fonctionne toujours *au présent*. Quand il assiste à la projection d'un film, le spectateur vit au présent ce qui se passe sur l'écran. C'est pour cela que la fonction du *flash-back* au cinéma est une notion plus complexe qu'il n'y paraît, parce que, psychologiquement parlant, le spectateur doit faire un effort pour se convaincre qu'un moment de la narration ne se déroule soudain plus dans le présent du déroulement du film, mais dans le passé. Nous voulions que le texte soit au présent, pour actualiser le récit et éviter que le texte, s'il avait été écrit autrement, ne vienne désactualiser les images.

Ensuite, vient le temps du montage, car ces films-là sont montés à partir du son, c'est-à-dire que nous installons le son sur la *timeline*, et nous essayons de mettre les images au bon endroit. Nous ne nous interdisons rien, ni violation de chronologie, ni anachronisme, et nous utilisons toutes les possibilités de répétition, de refrain, d'arrêt sur image, etc. Le seul critère consiste à produire un récit cohérent, ou plutôt qui semble cohérent au spectateur. La bande-son des films consiste évidemment principalement en la voix *off*, qui « raconte l'histoire », mais, la plupart du temps, nous conservons en mixage le son original synchrone (sauf s'il vient en contradiction avec l'« histoire ») qui peut donner une touche réaliste et tendre à renforcer la crédibilité du récit.

Les personnages qui apparaissent dans les quatre films ont une fiche d'identité que nous avons constituée petit à petit, et qui correspond à leur vrai

profil, mais avec toute une série de décalages et de glissements subtils que nous sommes les seuls à connaître. Il y a aussi un effet « série ». À l'automne, nous avons fait l'expérience de projeter les quatre films de la saga Élisabeth & Simon à la suite. Ça rappelle alors une sorte de série télévisée, on suit très bien les aventures des personnages que l'on retrouve de film en film. Il faut dire qu'il s'agit de nos amis, que nous filmons régulièrement, donc l'identification fonctionne même si les spectateurs ne les connaissent pas.

Quel est, pour nous, le sens de ce travail?

Pour Kandinsky, l'abstraction consiste à:

substituer à la figuration et à l'imitation de la « réalité » extérieure du monde matériel une création pure de nature spirituelle qui ne procède que de la seule nécessité intérieure de l'artiste⁹.

En toute humilité, cette définition convient parfaitement au travail que nous faisons sur Élisabeth & Simon, de même que la réflexion suivante de Marguerite Duras :

«Je fais des films pour occuper mon temps. Si j'avais la force de ne rien faire, je ne ferais rien. C'est parce que je n'ai pas la force de ne m'occuper à rien que je fais des films. Pour aucune autre raison. C'est là le plus vrai de tout ce que je peux dire sur mon entreprise 10. »

En résumé, nous pouvons dire que la saga Élisabeth & Simon répond pour nous aux principes suivants :

- faire des films en toute indépendance, en maîtrisant de bout en bout le processus;
- graver quelque chose de notre vie;
- mettre en scène les gens que nous aimons;
- utiliser un biais, un décalage pour se raconter avec pudeur;
- fabriquer du romanesque à partir de la vie réelle ;
- travailler sur le presque faux et le presque vrai, en espérant que cela dise quelque chose du monde « comme il va ».

^{9.} KANDINSKY, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais », 1989 [1910].

^{10.} DURAS Marguerite, PORTE Michelle, Les Lieux de Marguerite Duras, Paris, Minuit, 1977, p. 11.