

# Emmanuel Finkiel :

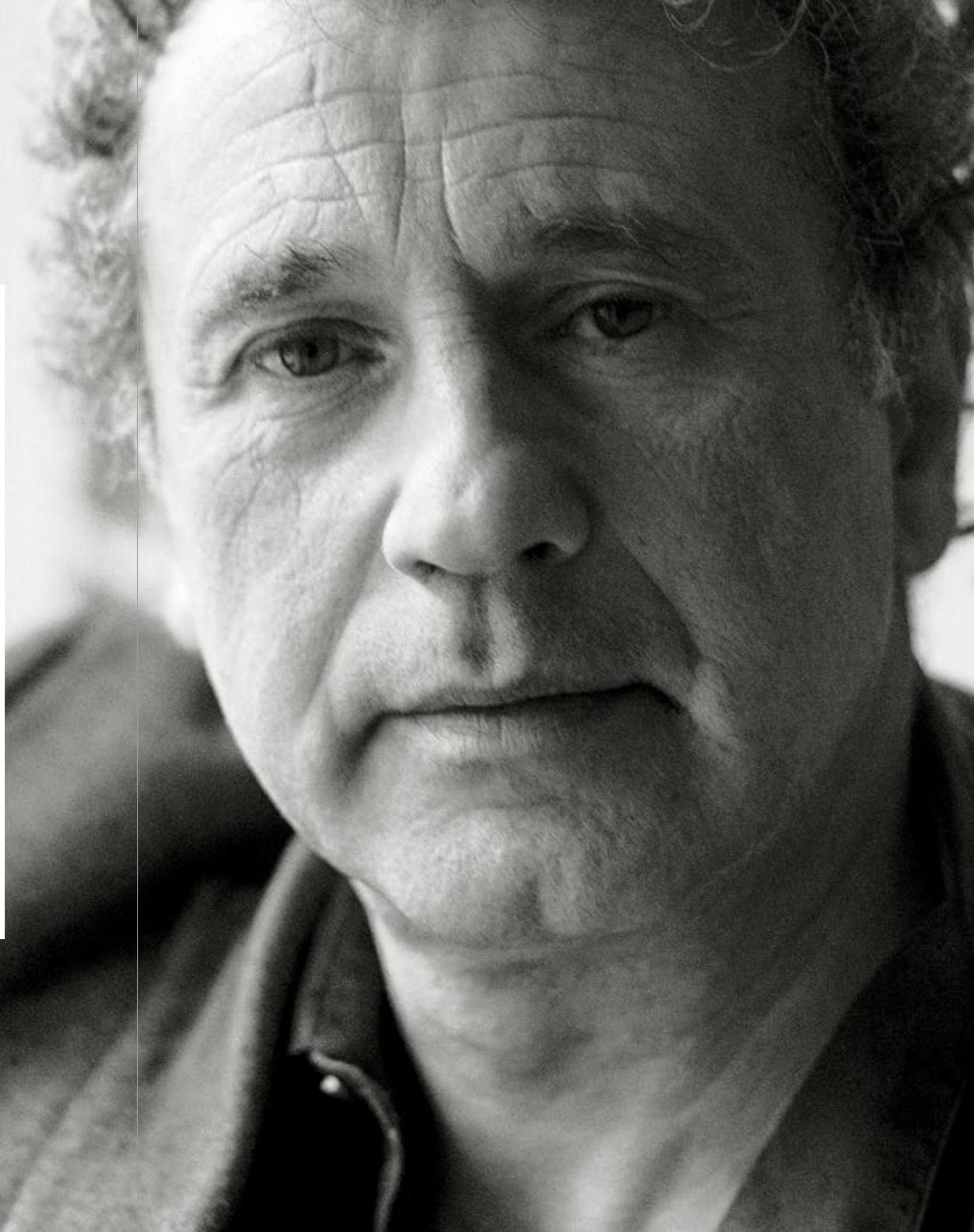
« Si on ne fait pas attention à la façon dont on enregistre le monde, on le trahit. »

PAR AUGUSTIN FAURE, JOURNALISTE

Rencontre avec le réalisateur de *La Douleur*, qui présidait le jury de L'œil d'or, le Prix du documentaire au Festival de Cannes qui a primé *Samouni Road* de Stefano Savona et donné deux mentions à *The Eyes of Orson Welles* de Mark Cousins et à *Libre* de Michel Toesca.



photo Matthieu Raffard



### **Vous avez commencé votre carrière comme assistant réalisateur. Que vous a apporté cette expérience ?**

C'est un poste qui vous enseigne l'efficacité. Quand une catastrophe arrive sur le plateau, vous savez aller chercher une ressource en vous parce que vous avez été formé à ça. J'ai été assistant réalisateur pendant plus de seize ans, donc, bien entendu, cela m'a constitué pleinement. Tous les réalisateurs avec qui j'ai travaillé m'ont apporté quelque chose. Mon expérience sur le tournage de *Nouvelle Vague* de Jean-Luc Godard a par exemple été très importante. Il ne m'a donné aucune leçon. Je l'ai vu travailler. J'ai vu ce qu'il mettait en place, comment ça germaît. Sans jamais rien me demander ni me conseiller, il m'a appris à regarder. Ce poste vous apprend énormément de choses, voire vous en apprend trop. Peut-être qu'une dose d'inconscience et d'innocence est souhaitable pour un réalisateur. Mais la réalisation ne s'apprend pas. C'est une histoire entre soi et le médium.

### **Votre cinéma semble tout entier obnubilé par le visage, presque toujours cadré en gros plan.**

Il y a quelque chose d'indispensable à notre constitution, c'est l'Autre. Et c'est une affaire de cinéma, puisque le spectateur est placé face au visage de l'acteur. Très vite, je me suis dit que je voulais jouer de ma place privilégiée de réalisateur pour donner un visage au spectateur. Assez naturellement, il m'a semblé que le cinéma était le médium qui me permettrait de m'en approcher le mieux, à la fois pour le représenter, le figurer, mais aussi constater l'impossibilité d'en savoir plus. J'essaie le plus possible de faire des personnages que je filme des sujets pensants plutôt que des objets. Quelle est la particularité d'un sujet pensant, par exemple vous face à moi ? Vous pourrez me raconter votre vie, je pourrais lire des documents sur vous, mais il y aura forcément une grande part de vous qui me restera énigmatique. Je ne peux pas entrer en vous. C'est là où s'arrête la connaissance de l'Autre, et où commence la projection de soi-même. Le sujet pensant est une espèce de bastion que nous n'avons pas la possibilité de sonder pleinement. Mon utilisation récurrente du gros plan n'a pas été un acte intellectuel. C'est un réflexe qui s'est imposé quand j'ai commencé à faire des films. Un peu comme si je voulais avancer jusqu'à m'arrêter devant la citadelle, au bord des yeux qui me donnent l'illusion de voir un peu à l'intérieur de l'Autre. Mais on ne sait pas comment les goûts naissent. Je crois que parmi les grandes émotions que j'ai pu ressentir devant des films, il y a eu la façon dont Dreyer brûlait Jeanne d'Arc, où le lyrisme naissait de la succession de ses très gros plans sur le visage de Falconetti.

### **Quel est votre rapport au son dans vos films ?**

J'adore le travail sur le son, car je le trouve extrêmement suggestif au cinéma. J'y accorde beaucoup d'attention et de temps. Souvent, le son est un attribut de subjectivité. Je parlais de conscience à l'instant, et le son est quand même l'autre élément très important qui construit notre rapport au monde. Dans *Je ne suis pas un salaud*, je filme un personnage aliéné dans le monde dans lequel il se meut. Avec le son, je peux exprimer comment il est phagocyté. Je n'aime pas tellement mettre de musique dans mes films, et je n'ai longtemps pas su le faire. Pour moi, la vraie dimension d'un film, ce sont l'image et sa bande-son, sans confiture dessus.

### **Votre première utilisation de musique se trouve dans votre documentaire *Je suis*, dans deux courtes séquences. Pourquoi avoir sauté le pas ?**

Je l'ai fait pour que l'on se rapproche des personnages. Je me suis dit que c'était le prix à payer. Je tiens une heure et demie sur trois patients tout à fait bancals si je puis dire, rescapés d'AVC, et j'ai mis de la musique dans ce film exactement pour les raisons pour lesquelles je n'en mets pas dans mes films de fiction. J'ai mis un peu de cette confiture parce que je voyais que c'était efficace pour être près d'eux. Nous montions le film avec la perspective de ne pas y mettre de musique, jusqu'à ce qu'un jour, avec la monteuse, pour s'amuser, nous ayons mis ces deux morceaux, en nous disant que ça ne faisait pas de mal. Et puis je m'y suis habitué et je l'ai laissé. Par la suite, j'en ai mis dans *Je ne suis pas un salaud*, mais toujours la même. La cadence aliénante de l'électro représente l'extériorité du personnage, et non pas son intériorité. Dans *La Douleur*, je me suis servi de György Ligeti et d'un compositeur contemporain, Luigi Nono, pour en faire un attribut du personnage de Marguerite. Je l'ai utilisé dans un moment où elle frôle la folie et surtout se donne en spectacle à elle-même, pour croire à sa douleur. J'ai donc mis cette musique pour accompagner cette théâtralité, pour mettre les pieds dans le plat, pour avoir une expressivité au moins aussi importante que celle du personnage principal. On fait parfois des choses sans s'en rendre compte et ce sont souvent les meilleures ! Quand on demandait à Ingmar Bergman sa définition du réalisateur, il répondait : « Il me semble que le réalisateur c'est celui qui a tellement de soucis qu'il n'a pas le temps de réfléchir. » Eh bien c'est exactement comme ça que je vois les choses. Faire et après réfléchir. La réflexion, ça se passe sur la planète Analyse, la planète Réception, celle des festivals, des journalistes...

### **D'où vous vient ce goût pour la longue focale, qui escamote visuellement l'arrière-plan et le contexte de vos cadres ?**

J'essaie de ne pas escamoter le contexte, ni de le néantiser, mais de le transformer pour qu'il devienne une touche de couleur. On en revient toujours au point de départ : en commençant à réfléchir à la façon dont on perçoit les choses, en lisant Bergson notamment, je me suis rendu compte que nous avons une vision du monde très fragmentaire. Nous passons notre temps à focaliser sur les gens et les objets, comme avec un zoom. Là, par exemple, je vous vois avec l'équivalent d'un objectif 85 mm. Je zoome avec mon œil. Les immeubles derrière sont flous. Pourtant, je sais que nous sommes dans une station balnéaire car je devine du bleu au-delà des immeubles. C'est le cerveau qui recrée une illusion d'apparente neutralité du regard, que l'on a traduite au cinéma entre les focales 25 et 35 mm. Moi j'ai refusé ça. Quand je descends en dessous du 85 mm, je commence à me sentir mal, à me dire que ce que je filme est extérieur à moi. Je n'y crois plus, j'ai l'impression d'avoir des personnages de théâtre devant moi.

### **D'où vous vient ce rapport de fascination pour la langue, que ce soit le yiddish dans vos premiers films, ou la langue tout court, comme dans *Je suis*, où vous suivez les patients qui réapprennent à parler ?**

Cet intérêt m'est venu quand j'ai compris que la langue était un attribut d'un personnage. Sa façon de s'exprimer est encore plus importante que ce qu'il dit. Au fond, je m'en fous de ce qu'il dit.

Ce qui m'intéresse, c'est qu'il dise, avec la plus grande authenticité qui soit. En m'intéressant à Lacan, j'ai commencé à me rendre compte que les mots étaient des portes d'entrée. Le yiddish a été ma première entrée dans la langue, avant que je m'intéresse à ce qui se disait. Je n'aime pas trop les films où le dialogue a une valeur indépendante, j'en sors un peu. Je parlais tout à l'heure des yeux comme des dernières lucarnes grâce auxquelles on peut avoir l'illusion de toucher un sujet en face de soi, mais la langue est une entrée de choix. De plus, j'ai moi-même subi un AVC. Et j'ai pu éprouver directement que c'était une drôle d'histoire, cette histoire de langue... Parler avec quelqu'un, simplement dire « bonjour », c'était déjà très significatif.

## « La réalisation ne s'apprend pas. C'est une histoire entre soi et le médium ».

### **Qu'est-ce que votre accident a changé dans votre vie, dans votre carrière, dans votre rapport au monde ?**

Je ne vous dirai pas que je me suis soudain réveillé à la vie, ça non. Mais tout doucement, j'ai ressenti des métamorphoses en moi, sans savoir si c'était dû à l'accident. Je ne sais pas trop quoi vous dire par rapport à ça, si ce n'est que cela a contribué à remettre en cause mon idée même du réel, entre

ce que je voyais de la réalité et ce qui semblait être vu par les autres de la même réalité. C'est peut-être d'ailleurs pour ça qu'un jour je me suis emporté dans une interview en disant que je ne comprenais pas l'expression « Festival du réel » : qu'est-ce que ça veut dire le « réel » ? Alors, de là à en faire un festival... Le festival du *on-ne-sait-pas-quoi* ? Du *pas-grand-chose* ? Du *dont-on-ne-sait-pas-parler* ? Ça n'a pas de sens. Je me suis rendu compte que la réalité tout autour de nous était issue de projections personnelles de ce qui nous entoure, et je ne vois pas en quoi nous sommes légitimes à appeler ça le « réel ». Cette prise de conscience m'a fait aller, dans *La Douleur*, vers la certitude que la réalité qui entourait le personnage de Marguerite était autant une construction de son esprit que la réalité pour tout un chacun.

### **Vous montrez dans vos films comment la langue fait l'homme mais aussi comment elle constitue la communauté.**

### **Comment le yiddish, dans *Madame Jacques sur la Croisette* et *Voyages*, permet de mutualiser un traumatisme partagé.**

J'ai fait un documentaire,  *Casting* , sur les gens qui ont répondu à une annonce dans le journal yiddish  *Votre parole* , qui n'existe plus, pour participer à  *Madame Jacques sur la Croisette* . Nous cherchions des hommes et des femmes, juifs ashkénazes entre soixante et quatre-vingt-quinze ans. Les gens sont venus en nombre, pour rencontrer d'autres personnes parlant le yiddish. Nous avions conscience que venait devant nous une ultime génération de gens qui allaient disparaître. Ils me disaient tous : « C'est chez moi. Le yiddish, c'est ma maison. » Plutôt que de demander à quelqu'un ce qui lui était arrivé, l'idée était de lui faire jouer le rôle d'un personnage très proche de ce qu'il avait vécu. Et tous laissaient alors tomber toute tentative de pathos. Le plus souvent, on enregistre le vécu, l'expérience de quelqu'un en lui posant des questions. Là, ils venaient témoigner sans que je leur pose de questions, et ça sortait tout seul. C'était magnifique. Certains me racontaient que quand ils vivaient en Pologne, ils jouaient au foot avec des Polonais non juifs, et ils parlaient en yiddish par tactique, car les autres ne pouvaient pas comprendre ! C'était extrêmement fédérateur. Avec le massacre de ses locuteurs, la langue s'est dispersée, assimilée, pour finir par mourir. C'était un monde...  *Casting*  est le film où j'ai le plus souffert de couper des gens au montage. Si on pouvait me laisser faire huit heures sur des vieilles ashkénazes...

### **D'autant que l'on sent, en voyant le regard et le visage d'Esther Gorintin, qu'elle est heureuse de parler cette langue, et perdue, dans *Voyages*, quand elle traverse Tel Aviv sans trouver personne pour parler yiddish.**

Ça, ça avait été la déconvenue de mon père, la première fois qu'il m'avait emmené en Israël. Il pensait qu'Israël était le pays des juifs. C'était un idéal. « L'année prochaine à Jérusalem... » Mais quand il y a été et qu'il a voulu parler yiddish à tout le monde, plus personne ne parlait la langue. Je me suis servi de cette expérience pour le personnage d'Esther Gorintin, et lui faire dire : « En Israël, il n'y a plus de juifs, il n'y a que des Israéliens ».

### **Comment travaillez-vous la relation entre documentaire et fiction, ces basculements permanents entre témoignages réels et interprétation d'un scénario ?**

Ce qui compte, c'est la position du réalisateur, savoir s'il attache de l'importance à la réalité ou pas. Si on ne fait pas attention à la façon dont on enregistre le monde, on le trahit. Dans un film, documentaire ou fiction, il faut toujours se demander si on entend les gens, et si on les voit. Quand j'ai commencé à réaliser, mes plus grandes influences ont été des films qui mettaient toujours le sujet au centre de leur récit, comme chez Ozu, mais plus particulièrement le néoréalisme italien. Ma découverte de Rossellini, c'est ce qui m'a le plus touché, je crois. Aujourd'hui, le rapport entre le documentaire et la fiction est un vaste problème. Le terme « docu-fiction » est dans toutes les bouches, et il y a une immense confusion sur la présence d'éléments documentaires dans la fiction. Il faut faire attention, car les frontières entre vérisme et naturalisme sont très fragiles. ✪