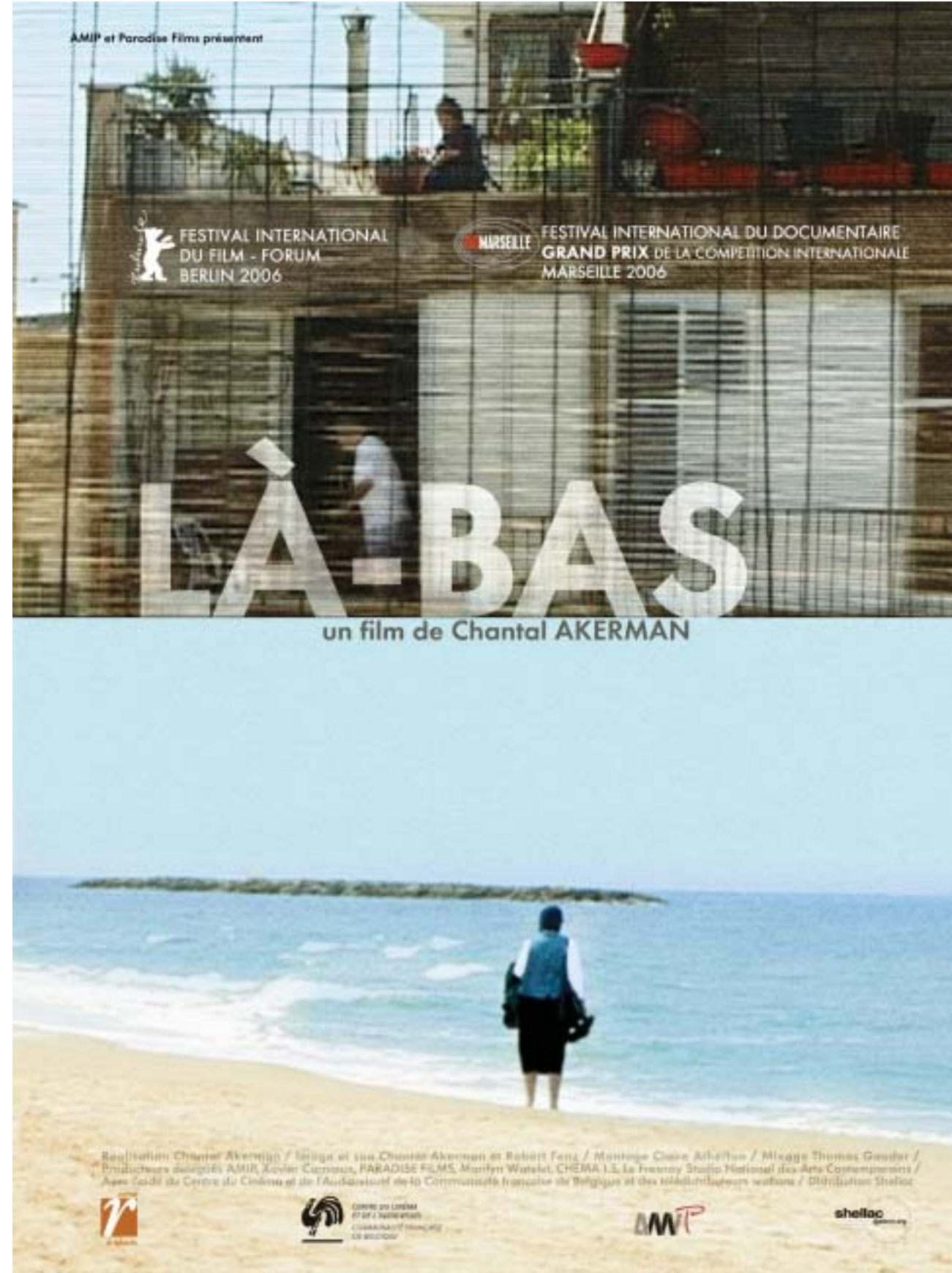




www.shellac-altern.org





FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM - FORUM
BERLIN 2006



FESTIVAL INTERNATIONAL DU DOCUMENTAIRE
GRAND PRIX DE LA COMPETITION INTERNATIONALE
MARSEILLE 2006

AMIP et Paradise Films présentent

LÀ-BAS

un film de Chantal AKERMAN

1h18 - vidéo 16/9 - stéréo - couleur - Belgique/France - 2006



Sortie nationale le 25 octobre 2006

distribution

Shellac
tél. 01 42 55 07 84
fax 01 55 79 01 00
shellac@altern.org
www.shellac-altern.org

presse

Makna Presse
Chloé Lorenzi
tél. 01 42 77 00 16
fax 01 42 77 11 20
info@makna-presse.com

photos téléchargeables sur www.shellac-altern.org

Synopsis

Quand X.C. m'a proposé de faire un film sur Israël, j'ai tout de suite eu l'impression que c'était une mauvaise idée. Une idée impossible même. Presque paralysante. Presque écœurante.

On n'y comprend rien, il m'a dit. C'est de toi qu'on attend quelque chose. Moi non, je ne veux pas. Il n'y a rien à attendre de moi.

Je disais à Xavier ma résistance et seulement ma résistance. Mes scrupules. J'avais peur de me brûler les doigts et la raison, peur des écueils de ma subjectivité et sur ce sujet-là, elle me semblait dangereuse, confuse. Et la neutralité, ça n'existe pas. Ce ne pouvait être que factice.

Mais le ver était dans le fruit et je suis partie là-bas.

J'ai loué un appartement meublé au quatrième étage et j'ai commencé à prendre des notes,

Je prenais des notes et je pensais à un futur film. Je me demandais pourquoi la mère d'Amos Os s'était-elle suicidée un jour de pluie à Tel Aviv et pourquoi à peu près à la même époque, ma tante Ruth s'est suicidée un jour de faible soleil à Bruxelles. Et pourquoi on se suicidait partout, là-bas comme ici.

Alors là-bas, le là-bas de chacun de nous, un endroit auquel on rêve, un là-bas qui serait un Paradis, n'existerait-il pas.

Serait-on partout en exil ?

Et je regardais les gens en face, cachée de fait par des stores aux fines lamelles de paille mais qui me permettaient de voir, de regarder le monde en face de moi.

Un jour, j'ai pris la caméra en main, je me suis placée quelque part et là tout d'un coup, il y a eu un cadre, un plan. Et je me suis dit *ce cadre est formidable*. Il n'y a plus qu'à attendre et à laisser les choses arriver. Je ne bougerai pas et tout ce qui doit se passer viendra se placer dans mon cadre, sans que j'intervienne. Et ce cadre, c'est comme une scène. J'étais fascinée par cet homme, l'homme aux plantes, ce qu'il faisait avec ses plantes. Et puis j'ai vu la femme à la cigarette qui me faisait penser à Jeanne Dielman.

Je restais là enfermée dans l'appartement comme quand j'étais enfant. Un jour je suis sortie mais à quelques pas de là, là où il y avait la mer.

Et là je me suis demandée si cette femme que je voyais de dos regarder au loin, regardait également là-bas, vers un ailleurs possible.

Un là-bas possible, un paradis possible.



À la fin du montage du film, je me suis dit que c'était un film sur la relation de quelqu'un de la diaspora élevé dans un milieu juif traditionaliste, de sa relation à Israël, un Israël imaginaire sans doute.

Et qui se demandait si ce n'était pas encore un fois une terre d'exil.

Et pourtant pas tout à fait.

Et pourtant parfois pas du tout.

Un film à la fois dans le monde et coupé du monde. Un film où apparaît en pointillé le passé d'une famille juive. Et de ce que c'est -mais à peine suggéré- ce que c'est que de ne pas appartenir.

Et l'illusion d'une possible appartenance.

Peut-on s'enraciner dans l'espace, le temps ?

Que peut-on percevoir d'Israël sans tomber dans la dichotomie.

Comment vivre après la tourmente ?

Y a-t-il des images possibles ?

Des images directes, ou doivent elles passer par un écran ?

Quel écran ? Comment ? Voilà le sujet du film.



Interview :

À bâtons rompus avec Franck Nouchi

Franck Pour commencer, j'aimerais bien que tu expliques pour quelle raison tu as eu envie, ou tu as senti la nécessité de faire ce film (ce ne doit pas être la même chose) ?

Chantal En fait, je ne voulais, ni ne ressentais, la volonté de faire un film sur ou en Israël. C'est Xavier Carniaux, l'homme qui produit la plupart de mes documentaires, qui un jour me l'a proposé.

Et puis ce qui m'intéresse au-delà de tout quand je fais « des documentaires » c'est de faire des films qui ne soient pas collés directement à mon histoire, ni à celle des juifs. Et quand je le fais comme dans *Histoires d'Amérique*, je théâtralise tellement que la distance s'installe et par la distance tout devient possible.

Mais quand par exemple je fais un film comme *Sud* où j'évoque le silence, la peur, le lynchage des noirs, j'évoque aussi un autre silence qui est pour moi le silence des camps, ou sur les camps, le silence bruyant dans la cuisine, ce qui n'est pas dit.

Donc en général quand je veux parler de choses qui me sont proches, trop personnelles, je prends un détour qui me bouleverse aussi, mais un détour quand même.

Et là ce sujet que Xavier me proposait, c'était trop directement lié...

Et donc je ne voulais pas. En même temps, je me disais peut-être que je dois quand même essayer, mais je me disais cela avec répugnance, et puis après avoir tourné autour, avoir cherché comment m'en éloigner pour mieux m'en approcher, j'ai commencé à prendre des notes, le ver était dans le fruit.

Je prenais des notes et je pensais à un futur film. Mais je me disais pour mieux regarder Israël, il faut aller en Afghanistan, ou ailleurs, à New York, par exemple, mais certainement pas en Israël. Et comme par hasard ces notes, je les ai perdues. Je ne voulais vraiment pas.

Puis, j'ai été donner des cours de cinéma à l'université de Tel-Aviv et j'ai dit à Xavier, écoute, je prends ma caméra avec moi et on verra. Il m'a donné un peu d'argent et l'argent, c'est un contrat, donc un contrat, c'est un travail etc...



Là-bas, à Tel Aviv, j'ai recommencé à lire, à prendre des notes et il est arrivé ce qui est arrivé, non loin d'où j'habitais, à quelques mètres à peine. Alors qu'on était dans une période de trêve déclarée. C'était en mars ou février de l'année dernière, je ne sais plus.

Mais ce n'est pas du tout ce qui a été déterminant, l'attentat à quelques mètres de l'endroit où j'habitais n'a pas été déterminant. Au contraire, presque. J'aurais pu tomber dans la banalité.

Franck Dans la banalité ?

Chantal Oui, Israël, c'est une patate brûlante et c'est très difficile de ne pas dire une banalité de plus.

Il y a cet homme, Eric Marty. Il est libre, on dirait. Enfin, je ne sais pas.

Franck Alors qu'est-ce qui a été déterminant ?

Chantal Ce qui a été déterminant, c'est qu'un jour il y a eu un cadre et donc un plan.

Franck Mais c'est pas que tu avais un plan, c'est que tu avais un film.



Chantal Oui mais je le ne savais pas, pas encore, je me suis dit, je commence par un plan.

Franck Au départ tu es censée faire un film sur Israël, bien que je ne pense pas, à l'arrivée, que ce soit un film sur Israël. C'est le film le plus ouvert qui soit. Tu laisses le spectateur complètement libre. Libre d'interprétation, il me semble.

Chantal J'espère, j'espère. Je n'ai rien voulu, il n'y a rien de volontariste. Je fais sentir juste 2-3 trucs, c'est tout.

Franck Oui sauf qu'il y a cette atmosphère de confinement que tu peux interpréter de plein de manières différentes. C'est difficile de sortir de ce lieu ?

Chantal Pour moi, oui. Comme d'ailleurs de tous les lieux. Ici, comme là-bas.

Donc, je regardais par la fenêtre, fenêtre recouverte de stores en paille très fine, à lamelles très fines, avec de très fins interstices et donc, je voyais à travers, je voyais, on ne me voyait pas, enfin je crois.

Et c'était comme une scène.

Franck Et toi tu te cachais quand même pour voir ce qui se passait à l'extérieur de ta cachette. À un moment en regardant le film, j'ai pensé à Anne Frank derrière son rideau qui regardait, qui essayait de voir, ce qui se passait dans la rue à Amsterdam.

Chantal Non, je ne me cachais pas, j'étais cachée de fait. Mais c'est vrai, j'étais enfermée, je n'avais vraiment pas envie de sortir, comme d'habitude. C'est toujours un acte héroïque pour moi de sortir. Et là encore plus, peut-être aussi à cause de ce film que je devais faire et de ce que je croyais être ailleurs, à l'extérieur. Et comme j'avais une sorte de refus de le faire et qu'au fond, je ne voulais pas le faire, je restais à l'intérieur et quasiment toutes fenêtres, tous stores baissés, sauf, celui de la terrasse. Ce trou de lumière blanche.

Franck Un trou de lumière blanche, mais aussi une mince bande entre les deux stores et tout le travail du spectateur consiste à regarder d'abord et avant tout au travers de cette bande... Comme on dit bande de Gaza...

Chantal A ça, je n'y avais pas pensé, même si bien sûr, j'y pensais par ailleurs. On ne peut pas ne pas y penser. Et moins on en parle, plus on y pense sans doute. Et quelqu'un dit, je crois que c'est Lacan, que *toute image touche au réel et que toute image serait un substitut attrayant du manque.*

Mais si un jour, j'ai commencé à faire le film, c'est qu'un jour, j'ai pris la caméra en main et j'ai vu un cadre. Et la bande, cette bande, je ne l'ai pas créée, elle était là. À cause du vent sans doute. Une des vitres était ouverte et il y avait le vent qui poussait un des stores et créait cette bande de lumière, cet interstice entre les deux stores. Et j'ai laissé faire le vent. Pourquoi pas. Je n'ai pas été interventionniste, ni dedans, ni dehors... J'ai laissé faire. Et cet interstice dans certains plans, il y est, dans d'autres pas, ça dépend.

Franck Pendant presque tout le début du film, elle y est, elle se voit beaucoup cette bande ce qui crée une espèce de géométrie de l'espace...

Chantal Une tension.

Franck C'est très architecturé, comme forme géométrique.

Chantal Mais je crois que c'est ce qui m'a attirée la première fois la caméra à la main... Un cadre dans lequel quelque chose peut se passer.

Franck Voilà.

Chantal Et donc je n'avais quasiment rien à faire, je n'avais qu'à laisser faire et c'est la même chose à la mer, je ne bouge pas et les gens viennent se placer dans mon cadre. Je traite la mer de la même manière que l'appartement, comme une scène, et c'est ça à la fois ce qui crée, une distance et le fait aussi qu'on peut regarder. Parce que je crois que s'il n'y avait pas de distance, on ne pourrait pas regarder. Ni voir.

Franck Ça crée une distance mais aussi une fascination pour cette géométrie. On regarde ce cadre comme on regarderait un grand tableau de Mondrian, par exemple et où à l'intérieur de ces toutes petites cases qui se répètent de plan en plan, il se passe des choses minuscules et très précises et où des personnages apparaissent et font des gestes de la vie quotidienne, des gestes on ne peut plus banals, mais dont on n'arrive pas à se détacher.

Chantal Oui, j'étais fascinée par cet homme sur son balcon.

Franck Toi et le spectateur qui finit par s'y intéresser énormément. Comme dans *Jeanne Dielman* où l'on s'intéresse à des choses d'apparences totalement banales et en réalité on en parle encore des années et des années après. Sans doute à cause de ta manière de cadrer, et de ce cadre que tu installes dans un certain temps, une certaine durée, plutôt.

Chantal Oui, la durée, c'est la résistance et la possibilité d'un regard. J'attends et le spectateur avec moi, j'espère. J'étais juste là au bon endroit pour que cela se passe. Ça tu le sens quand tu es au bon endroit, à la juste place, tu le sais. Je sens où je dois mettre la caméra, je ne réfléchis pas, j'y vais d'instinct à cette place-là.

Franck Les personnages sont perdus dans le cadre et pourtant on les fixe obstinément et l'on arrive à se passionner. Cet homme avec ses plantes. C'est incroyable, il bouge comme une espèce de fauve dans une cage.



Chantal Oui sans doute que c'est à cause de lui dans le cadre que j'ai fait ce film. Il était dans le cadre du premier plan.

Et il fait fonctionner l'imaginaire, en tout cas le mien. Je pensais, il est comme ces hommes qui ont créé Israël. Ou le contraire. Je me suis dit qu'il devait être là depuis avant 48, ou après. Je me suis dit des tas de choses. Je me suis dit qu'il avait dû dépenser une énergie extraordinaire et que tout d'un coup, il se retrouvait coincé, sans plus rien d'héroïque à accomplir dans un appartement et qu'il reportait son énergie sur ses plantes et ça aussi c'est héroïque. Peut-être encore plus. J'ai toujours été admirative devant les gens qui jour après jour mettaient un pied devant l'autre, tu vois, après tout ça... et même sans tout ça.

Et qu'ils refont encore ces gestes. Comment ça se fait que ces gens qui sont sortis des camps, par exemple, sont arrivés à refaire encore ces gestes. Je trouve ça inouï.

Franck Arroser leurs plantes.

Chantal À arroser leurs plantes par exemple. Ou autre chose.

Franck C'est ton film qui se rapproche le plus de l'œuvre de Becket, tu tends vers le rien et en même temps, c'est un rien qui parle infiniment aux spectateurs, tu t'en es rendue compte ?

Chantal Non, je ne connais pas assez Becket malheureusement. Mais en tant que spectatrice, je ne m'intéresse jamais aux gros événements, c'est ce qui a de plus prévisible.

C'est là aussi que tu te sens le plus manipulé en tant que spectateur, et tu sens un côté volontariste.

Alors que ce film, bien sûr, il est construit, on l'a construit, Claire Atherton et moi, petit à petit, au montage. Je ne vais pas dire qu'il n'y a pas de volonté dans ce film, mais où ce premier plan tourné allait-il nous mener ? Je ne savais vraiment pas.

Franck Cet homme et cette femme, on a l'impression qu'ils sont situés à des étages supérieurs par rapport à où tu te situes.

Chantal Leur appartement est quasiment en face du mien, leur terrasse est au-dessus.



Franck Et à d'autres moments tu filmes en contre-plongée, on a la sensation que c'est bien plus écrasé. J'ai eu une sorte de sentiment carcéral.

Chantal Parce qu'il y a des lignes, des lignes du store devant eux.

Franck Oui des lignes qui me font penser au mot mirador, je ne pourrais pas dire pourquoi. On est au-dessus d'eux, on les regarde comme si on était sur un mirador.

Chantal Moi, je n'y pensais pas à ça. Je pensais plutôt à *Jeanne Dielman*. Je regardais cette femme qui fume et qui répétait tous les jours exactement les mêmes gestes. C'était ça qui me fascinait, donc je ne pensais pas à un univers carcéral. Enfin, *Jeanne Dielman*, elle a son propre univers carcéral, c'est seulement quand j'ai découvert le film sur grand écran que tout d'un coup, j'ai pensé, j'ai vu des lignes verticales qui évoquaient des barreaux de prison.

Franck Alors qu'à la mer, tout s'horizontalise.

Chantal Oui, il fallait ouvrir. Mais cette notion d'exil transparait encore, et à nouveau. Souvent les gens sont de dos et regardent. Qu'est ce qu'ils regardent de l'autre côté ?

Certains ont l'air de russes habillés comme pour l'hiver. Ils pourraient être à Odessa.

Certains bien sûr, les coureurs, ressemblent à des coureurs de Santa Monica. Mais la vieille dame de dos, au bord de l'eau, qu'est ce qu'elle regarde ?

Franck À la fin du film, on entend cette phrase, c'est difficile de sortir de prison, intérieure, extérieure...

Chantal Oui, surtout, intérieure, pour moi, c'est surtout de cela que je parle. C'est moi qui me suis créé une prison de cet appartement. Une prison que je traîne partout avec moi.

Franck Au début du film tu dis *je ne me sens pas appartenir, je me sens déconnectée*.

Chantal Ici à Paris, comme là-bas d'ailleurs. J'arrive là, je m'enferme et je me sens encore plus mal qu'à Paris.





Franck Drôle de sentiment. Je change complètement de thème. Quand on regarde le film, on a un sentiment d'épaisseur qui tient au dispositif comme si il y avait 3 couches d'épaisseur, 3 couches d'image et de son.

Il y a la première couche, la plus proche du spectateur qui est l'appartement. La deuxième qu'on ne voit pas pendant très longtemps, mais qu'on entend qui est la rue et la troisième qui est l'immeuble d'en face qu'on voit mais dont on n'entend rien.

Il y a à chaque fois, trois plans, trois couches mais dont l'un est aveugle ce qui donne le sentiment qu'il y a trois histoires qui se déroulent parallèlement.

Chantal Et le son intérieur où l'on entend, sent quelqu'un vivre.

Franck On se demande où l'on est, qui on est, ce qu'on fait là, ce qui se passe tout d'un coup. On comprend assez vite qu'on est en Israël, on réfléchit alors à notre position de spectateur dans l'appartement, dans cet endroit à Tel Aviv. On est là, comme dans une sorte de bunker et on réfléchit à cette situation très particulière.

Chantal C'est vrai que j'étais comme dans un bunker mais ici aussi, cela m'arrive souvent. Et si il n'y avait pas des proches qui me font sortir du bunker, de ma prison plutôt, je ne sortais pas, pas plus que là-bas.

Franck On a envie de te demander pourquoi.

Chantal Je suis un enfant de la deuxième génération. Ceci explique cela.

Ma mère sans le savoir, sans le vouloir, m'a passé quelque chose.

Elle l'a vraiment vécu et moi je l'ai absorbé. Elle est en moi son histoire. Peut-être plus qu'en elle maintenant. Elle, c'est du réel.

Elle est réellement sortie des camps, abîmée bien sûr, mais avec un vrai désir de vivre pourtant.

Moi je les transporte en moi, avec moi où que j'aïlle, et donc, là, là-bas, en Israël aussi. Et malheureusement pas avec son merveilleux désir de vivre.

Quand je dis comment avoir une vie, comment se faire une vie à l'air non raréfié ? Ça commence par avoir du pain, du beurre, du papier toilette. Tu vois c'est compliqué parce que ça touche à des trucs tellement personnels que c'est presque indicible et ce qui reste à la surface, ce qui remonte, c'est les quelques pauvres mots que je dis dans le film.

Mais ce n'est que la partie émergée de l'iceberg.

Franck Oui, c'est très personnel.

Chantal Tu vois, mais bon, j'espère que les quelques mots que je dis évoquent quand même...

Franck Quand tu parles de ta propre histoire, de ta famille, il n'y a aucune référence explicite aux camps, il y a des références à la guerre, à la démarche de ton grand-père qui un moment a envisagé d'aller vivre en Palestine, mais les camps sont peu évoqués.

Chantal Non, je ne les évoque pas ou que par allusions. C'est tout et ça suffit. Le seul moment où je les évoque, c'est quand je dis *on aurait été bien inspirés*, (de venir en Palestine) *on serait encore peut-être tous là*.

Franck Tu penses ça ?

Chantal Ah, bien sûr que je le pense. Les juifs qui ont fait leur Alya, ils ont sauvé leur peau, pour beaucoup d'entre eux. C'était encore mieux bien sûr d'aller en Amérique, pour certains. La vie était plus facile et tous n'étaient pas sionistes, loin de là. Et pour beaucoup, c'était l'Amérique, la terre promise.

Franck C'est où là-bas ? Là-bas, c'est Israël ?

Chantal C'est là-bas par rapport à ici, à Paris, en Europe. Oui, là-bas, c'est Israël.

Franck Quand on regarde le film, on peut se demander si là-bas, c'est pas ailleurs.

Chantal Non là-bas, c'est là-bas. Là-bas, un Israël imaginaire. On dit toujours tu vas là-bas, ou tu n'y vas pas. Il n'y a pas d'entre deux, j'imagine. Enfin si peut-être... « le livre », le centre.

Franck On en vient à douter parfois en regardant le film. Si ce là-bas, c'est pas leur là-bas, le là-bas d'où on vient.

Chantal C'est pour cela que je pose la question du pourquoi du suicide de la mère d'Amos Oz et aussi de celui de ma tante. Normalement Israël doit être la fin de l'exil, et la réparation et pourtant, ça ne l'est pas toujours. Même dans l'imaginaire. Je ne crois pas que ça le soit. Et on meurt, on se suicide aussi en Israël. Il n'y a pas de paradis.

Franck Il n'y a pas de paradis. Mais chacun a son là-bas.

Chantal Oui. Chacun. Chacun son ailleurs, enfin, j'imagine.

Franck C'est un film sur le cinéma ?

Chantal Oui, au fond, oui. Et ça laisse une place au spectateur, le spectateur est avec moi, à côté de moi dans l'appartement.

Franck L'appartement devient la salle de cinéma ?

Chantal Exactement et inversement.

Franck Et chacun ressort avec son propre film, sa propre réflexion, son propre là-bas. Tout le monde a son là-bas et une manière de regarder la mer. Qu'est-ce qu'il y a derrière l'horizon ? Chacun se le demande, non ?

Chantal Oui. Chacun a son paradis perdu.

Franck Tu laisses le spectateur pratiquement seul face à ce plan, ce store, cette fenêtre, ces gens et tu les laisses en liberté, dans leur intégrité.

Chantal J'espère...

Franck Cette liberté instaure ainsi un rapport tout autre au cinéma. Et c'est pas une installation pourtant, c'est bien du cinéma et d'ailleurs très vite, on pense à *Fenêtre sur Cour*.

Chantal Oui, bien sûr on peut y penser, mais c'est tout le contraire. Dans *Fenêtre sur Cour* tu aurais eu le contre-champ, James Stewart qui aurait été l'intermédiaire entre le spectateur et son regard, qui l'aurait amené à chercher le meurtre avec lui, s'il n'allait pas le chercher avec ses jumelles, il ne l'aurait pas trouvé. Ici, il n'y a pas de jumelles. Ici, c'est le spectateur qui est le contre-champ, alors on échappe à l'idolâtrie. Sans doute aussi au pousse à jouer qu'est le cinéma. Un cinéma sans meurtre, sans scène primitive.

Paris, janvier 2006.





Fiche technique

Ecriture, réalisation	Chantal Akerman
Image	Chantal Akerman et Robert Fenz
Montage	Claire Atherton
Mixage	Thomas Gauder
Production	AMIP, Xavier Carniaux, PARADISE FILMS, Marilyn Watelet, CHEMAH I.S, Le Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains

Avec l'aide du Centre du Cinéma et de l'Audio-visuel de la Communauté française de Belgique et des télédiffuseurs wallons.

Ce film est soutenu par le Groupement National des Cinémas de Recherche.

