

auteurs et réalisateurs en bre tagne

l'arbre présente...

Yves
de Peretti

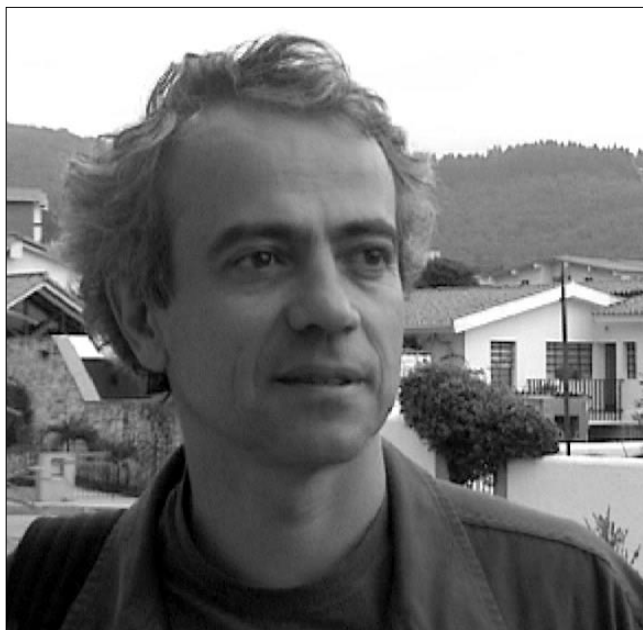
Tabu,
dernier voyage

Derrière chaque film : un désir.
Remonter à la source de ce désir.
Faire le chemin à l'envers en compagnie du réalisateur.

désir
de film

IMAGE

Yves de Peretti



Yves de PERETTI est né à Versailles en 1952. A l'occasion d'études de Lettres Modernes et d'Ethnologie à l'Université de Paris 7, il rédige un mémoire sur l'oeuvre de Murnau. Lauréat d'une Bourse «Villa Médicis Hors-les-Murs» en 1989, il a réalisé de nombreux documentaires. Il est co-fondateur et ancien président de l'association des cinéastes documentaristes (ADDOC).

Filmographie

documentaires

Tu es... je suis... ou l'invention des Jivaros <i>Gédéon programmes/Arte France/RAI</i>	2002
Les Andalouses de Damas à Cordoue <i>Les Films d'ici/IMA/La Cinquième/Paris Première/Canal sur TV</i>	2000
Une fenêtre à Tanger ou le Maroc de Matisse <i>Tanguera Films/IMA/Paris Première</i>	1999
Plus près de la terre <i>Tanguera Films/La Cinquième/2M</i>	1999
Lisbonne existe-t-elle ? <i>Les Films d'ici/Paris Première</i>	1998
Les héritiers de Champollion <i>Palette/Musée du Louvre/Arte France</i>	1997
Pour l'amour du Louvre <i>Les Films d'ici/Musée du Louvre/La Cinquième/Paris Première</i>	1997
Tabou, dernier voyage <i>Solera Films/Films de l'observatoire/RFO/RTBF/NDR/Arte</i>	1996
Blues d'en France <i>Bleu Krystal Media/France 3</i>	1996
Alba Mossa <i>Atmosphère communication/France 3</i>	1993
Louis Scalvis... comme clarinette <i>Atmosphère communication/La Sept Arte</i>	1991
Budapest, l'entre-deux-terres <i>Atmosphère communication/France 3/La Sept</i>	1990
L'ange et le barbare <i>France 3/La Sept</i>	1988

résumé du film

Tabu, dernier voyage

En 1929, fuyant les artifices d'Hollywood et l'emprise des Studios, Friedrich Wilhelm Murnau réalise un vieux rêve d'enfance : partir en bateau dans les mers du Sud pour réaliser un film entièrement en décors naturels, avec des comédiens non-professionnels.

Les difficultés n'ont cessé de jalonner le tournage de ce chef d'œuvre sur lequel semble avoir pesé une malédiction. Murnau aurait violé le «tabou» en tournant sur des lieux sacrés et en construisant sa maison près d'un ancien temple.

La réalité dépassa définitivement la fiction lorsque Murnau mourut mystérieusement dans un accident de voiture en se rendant à la première de son film.

Ce documentaire s'attache à retracer le voyage de Murnau en Polynésie et à éclairer l'histoire de cette malédiction. Tourné pour l'essentiel à Tahiti et à Bora Bora, il est constitué par des témoignages filmés sur place, des extraits de films de Murnau et des éléments d'archives.



1996, 35 mm, couleur, 77'

Productions :

Françoise Gazio, Solera films / RFO / RTBF / NDR / Arte / Les Films de l'Observatoire / Les Films de la Passerelle

Distribution :

*Idéale Audience - 6, rue de l'Agent Bailly - 75003 Paris
tel : 01 53 20 14 00*

Qui voit Groix...

par Sylvain BOUTTET

Il reçoit son prix, un thonier à voile encadré, avant de quitter l'île en ferry. Si son film primé ici à Groix, ***Tabu, dernier voyage*** m'a plus passionné par son récit qu'ému, son auteur vient de me toucher en recevant son «dundee»*.

Il parle au public et semble se rappeler d'un coup l'enfant qu'il était alors, au large des îles du Ponant, que son grand-père lui faisait découvrir sur son ketch. Deux hommes à bord. J'ai oublié le nom du voilier : un nom polynésien.

De Peretti dernier voyage ?

Rien qu'un clin d'œil de plus aux hasards qui n'en sont pas et qu'il souligne en repartant tout sourire, amusé sans doute par la façon dont s'est bouclé son passage sur l'île. Comme un gamin.

La veille on s'était retrouvé à quatre dans le jardin d'Emmanuel Audrain. Quatre seulement à cause des projections de cette première édition du Festival du Film Insulaire à Groix, à cause du soleil aussi...

Yves de Peretti parle de cinéma et de son cinéma, du film sur le film, du film dans le film, aussi. Il parle peu de lui. Mais peu importe puisque, visiblement, le cinéma l'habite, le traverse, qu'il vit son film et nous emporte avec lui.

*maquette de bateau offerte pour l'attribution du Prix spécial du Jury, au Festival du Film Insulaire de Groix

Ile de Groix le 30 août 2001...

Yves DE PERETTI

Au moment où je commençais à m'intéresser au cinéma, j'ai suivi par hasard un cours de Jean Douchet¹ sur le cinéaste Wilhelm Friedrich Murnau à Censier. A l'époque, je voulais faire du cinéma. Point à la ligne ! J'avais vu *Nosferatu* au ciné-club du lycée, mais c'est tout. Ce cours a constitué mon initiation au cinéma. Je me suis rendu compte que le cinéma était porteur d'autres choses, qu'un film pouvait être un univers de signes. J'ai donc fait un mémoire sur Murnau qui s'intitulait : «Le tragique dans l'œuvre de Murnau». J'y analysais quatre films : *Faust*, *L'aurore*, *Nosferatu* et *Tabou*. Voilà le point de départ lointain de *Tabou, dernier voyage*. Je connaissais donc bien les films et la vie de Murnau. Il se trouve que j'étais en contact avec RFO (Réseau France Outre-Mer) pour un projet de film sur Mayotte. Cela n'a pas abouti, mais on m'a parlé d'un projet sur Tabou en Polynésie. Comme je connaissais toute l'histoire, j'ai répondu en disant qu'il y avait matière à faire un film et que, bien sûr, j'étais intéressé pour le faire.

On m'a mis en contact avec Dominique Arnaud, qui avait eu cette idée. Il a vécu une quinzaine d'années en Polynésie et à ce moment-là il était en train d'écrire un scénario de fiction sur l'histoire de Murnau en Polynésie. Je suis parti avec lui en Polynésie en repérage. RFO a financé le développement, pour voir s'il y avait réellement la matière pour faire un film.

En 1995, c'est une histoire qui remonte à 65 ans. On ne savait donc pas s'il y avait encore des gens qui avaient connu Murnau.

Finalement Dominique Arnaud a cédé son idée à RFO, et c'est à ce moment-là qu'il y a eu la rencontre avec la productrice Françoise Gazio. Cela a été compliqué car je n'avais pas eu l'idée du film, mais j'en avais un désir fort. Je sentais que cela pouvait être «mon» film et en même temps je me disais qu'il ne fallait pas le faire seul avec RFO, que c'était un film à faire avec la chaîne ARTE. C'est là que la productrice est intervenue.

Dominique Arnaud s'est détaché du projet en vendant ses droits d'auteur. Au départ c'était un projet de 52 minutes pour RFO, puis Françoise Gazio, la productrice, a senti que ce projet pouvait être plus important que ce qu'il était au départ, et elle s'est donné les moyens de le produire. Elle a obtenu d'ARTE d'en faire un «Grand format». Le budget du film a grimpé jusqu'à dépasser 457 000 euros. Je n'ai jamais eu autant d'argent pour faire un film ! Il faut dire qu'avec cette production, tout coûtait cher : un tournage en pellicule

à Tahiti avec en plus des images d'archives !

Au départ j'avais quelque chose qui n'était pas une matière audiovisuelle, mais qui portait sur l'histoire du cinéma. C'est ce qui m'a amené à beaucoup jouer sur le symbolique, notamment dans la référence au film de Murnau.

Ariel NATHAN

Est-ce que, travaillant sur les interdits comme Murnau, tu as connu le même type d'angoisses que lui ?

Yves DE PERETTI

Quand tu fais des films, tu sens de quelle manière ta propre vie est liée au destin de certains films. Certains projets viennent à un moment où il y a comme une résonance entre le film et l'expérience que ce projet peut t'apporter.

Tabou, dernier voyage tombait à un moment de ma vie où j'avais déjà fait plusieurs films, notamment avec ARTE et France 3 et pourtant je n'arrivais plus à monter mes projets. J'avais fait plusieurs développements, mon ordinateur était plein de scénarios, mais il y avait comme un blocage.

Ce projet est arrivé, j'ai senti qu'il était fait pour moi, que c'était mon film ; mon environnement et la productrice aussi l'ont compris. Dans ce genre de situation on sait que le film va se faire, quoi qu'il arrive.

Ariel NATHAN

Est-ce que le fait de faire ce film 65 ans après celui de Murnau comptait dans l'urgence de tourner, pour retrouver les témoins par exemple ?

Yves DE PERETTI

Oui, parce que l'on avait conscience que les témoins avaient au moins 80 ans !

Pour revenir sur la question de la transgression et du tabou, cela fait partie du jeu. On sent les risques ou pas. Je sentais que la transgression c'était Murnau qui l'avait faite et pas moi, je pouvais donc foncer !

Ariel NATHAN

D'ailleurs dans le film, tu découvres que les tabous ont été levés.

Yves DE PERETTI

Oui, et pourtant la productrice avait pris une grosse assurance pour limiter les risques, en cas de pépin ! En fait, beaucoup d'histoires sur le tournage

¹ Ancien rédacteur des Cahiers du Cinéma et pédagogue notoire du cinéma.

étaient liées à une légende véhiculée, après la mort de Murnau, par Lotte Eisner, sa biographe, dont le livre reste une référence. Elle a renforcé l'idée de transgression, peut-être pour donner envie d'aller voir ce qui se passait réellement...

Ce que j'ai appris par Dominique Arnaud d'abord, puis par mes lectures, c'est qu'il y a en Polynésie quelque chose de très fort par rapport à cette question du tabou, par rapport à ce que l'on appelle ici en Bretagne les «intersignes», c'est-à-dire le rapport à l'irrationnel, au destin, aux forces de la nuit. Il y a encore des terrains «tabou» en Polynésie, c'est-à-dire des lieux où tous les projets de construction ont échoué. J'ai filmé dans un terrain que je croyais, dans un premier temps, être l'emplacement de la maison de Murnau, et ce terrain, de mémoire de Polynésien, n'avait vu aboutir aucun projet de construction. Le mythe touristique-folklorique de la vahiné et de la danse a caché l'essentiel de la relation très profonde des Polynésiens à leur tradition orale, même si c'est une tradition orale qui a été bouleversée par la religion chrétienne.

Ariel NATHAN

J'en reviens à cette mémoire des témoignages, c'est un aspect important de ton film, c'est le récit : «mon père m'a dit que...» qui revient plusieurs fois. Cette mémoire orale rythme le film. Pour moi, ton film est autant un film sur Murnau qu'un film sur cette tradition orale, un film sur le cinéma aussi. Il n'y a qu'un film à l'arrivée, mais on sent que la pelote de fil était à développer dans plusieurs directions, avec, j'imagine, de grandes difficultés, puisque tu avais un matériel d'une richesse extraordinaire : l'accès aux archives de Murnau, les films, les carnets, plus la place du re-tournage, c'est-à-dire des prises de vues au présent. On peut se demander quelle va être la place de ce matériau retourné aujourd'hui (voix, musiques) par rapport au matériau de point de départ que constitue le film et les carnets de Murnau.

Yves DE PERETTI

Cette idée de tisser et de tirer plusieurs fils en même temps, je me la pose depuis longtemps. C'est presque une constante de mes films. Il s'agit pour moi de fonctionner comme un peintre qui superpose des couches successives de peinture. Il s'agissait de faire un film sur Murnau, mais cela

passait par une découverte de la Polynésie et une réflexion sur ma relation au cinéma.

Dans le projet initial, le film résultait de la superposition de mon propre voyage par rapport à celui de Murnau et je voulais faire en quelque sorte des champs/contre-champs entre mes images et les documents d'archives.

Philippe NIEL

Tu utilises parfois ces champs/contre-champs de façon systématique, par exemple dans la descente au caveau : on voit le caveau où est enterré Murnau et juste après on voit des images de *Nosferatu*.

Yves DE PERETTI

Cela a fonctionné comme des réminiscences qui ont surgi au moment du repérage. J'ai été surpris par la correspondance. Je savais aussi que *Tabu*

était une sorte de remake de *Nosferatu*. L'autre élément qui était pour moi très fort, c'est qu'il y a une relation entre les films de Murnau et son propre destin. Je me suis dit : De quoi est-ce que je dispose pour raconter la vie de Murnau ? J'ai ses films, et ses films sont un peu son histoire, je vais donc m'en servir comme matériau pour raconter sa vie.

Ariel NATHAN

Cela aurait pu donner un film de cinéphile sur l'œuvre de Murnau, alors que l'on a affaire à un film très accessible pour quelqu'un qui ne le connaîtrait

pas. Cela donne envie d'aller voir ses films, ce qui est une grande qualité ! C'est ton regard qui apparaît dès le début. C'est une enquête non pas de cinéphile, mais d'amoureux du cinéma.

Yves DE PERETTI

Je voulais éviter de faire un film d'archiviste du cinéma. Moi-même je subissais le choc de la Polynésie en faisant ce film, j'étais sur les traces de quelqu'un qui lui-même avait été sur les traces de Melville, de Stevenson... On est toujours sur les traces de quelqu'un en Polynésie ! Je devais suivre ces traces mais aussi faire mon propre parcours. Ce que j'ai compris de manière intuitive la première fois où je suis allé là-bas. C'est ainsi que presque toutes les pistes du premier repérage se sont révélées fausses. J'étais allé par exemple à Bora Bora, mais je n'y avais rien trouvé, alors que les quatre femmes qui sont au centre du film y étaient.

Quand tu fais des films,
tu sens de quelle
manière ta propre vie
est liée au destin de
certains films. Il y a des
projets qui viennent à un
moment où il y a comme
une résonance entre le
film et l'expérience que
ce projet peut t'apporter
à toi-même.

Il fallait donc que je fasse moi-même le parcours et que j'aie un peu de «mana» pour que cela produise du cinéma, une aventure.

Sylvain BOUTTET

Est-ce que tu t'es personnellement découvert à travers cette sorte de voyage initiatique ? Est-ce que tu en es revenu profondément bouleversé ou rassuré ?

Yves DE PERETTI

En le revoyant aujourd'hui, je me dis que c'est un film qui marque ma propre évolution. Les premiers films que j'ai fait portaient beaucoup sur des créateurs, notamment des peintres et des musiciens. *Tabu, dernier voyage* représente pour moi la façon de comprendre comment, à partir de la matière qu'il a laissée, un artiste a travaillé. Et il s'agit également de comprendre le rapport entre la biographie et l'œuvre. Il y avait pour moi ce trajet-là et, en même temps, le rapport à l'autre, la recherche de l'autre.

J'ai toujours fait des films sur des cultures que je ne connaissais pas. La question de l'exotisme telle qu'elle a été perçue et analysée par Victor Segalen m'a toujours intéressée et questionnée.

Le tournage a été exceptionnellement heureux, même si on a vécu une manifestation du «tabou» : à un moment donné, la caméra est tombée

sans que l'on comprenne pourquoi. C'était aux îles Marquises. La caméra était sur un trépied, et tout à coup, elle a basculé. L'assistant a tendu la main pour la rattraper, mais elle est partie de l'autre côté !

On a eu très peur pour les plans de danse marquisienne qu'on devait tourner à ce moment-là. On ne savait pas si les images seraient bonnes. Ensuite, l'assistant caméra a fait des tests toute la nuit, il a fallu se faire envoyer un autre corps de caméra, car on avait un problème de mise au point à cause d'une lentille qui avait bougé. Et puis tout est redevenu normal au bout de 48 heures, lorsque l'on a quitté les Marquises. Cela s'est passé dans un ancien temple polynésien, un lieu où il y avait encore du «mana».

Ariel NATHAN

Dans ton film, on ressent bien cette contradiction dans les motivations de Murnau. Il a quitté les studios d'Hollywood, pour retourner à la nature, retrouver l'expression de l'homme «vrai» ; et en même temps il se comporte comme défiant les propres lois de la nature et de la société.

Est-ce que tu vois cela comme étant l'expression de l'orgueil de l'homme occidental ?

Yves DE PERETTI

Murnau avait dit à ses techniciens en Allemagne : «*Tout ce que vous faites ici avec les moyens du studio, je le ferai un jour dans un décor naturel*». Il y avait chez lui ce désir d'arriver à un cinéma dépouillé de l'artifice. Il avait cette ambition de cinéma pur, de cinéma dégagé de toute théâtralité, d'un cinéma que l'on pourrait appeler aujourd'hui documentaire, même si cette ambition peut être partagée de la même façon par des réalisateurs de fiction.

On retrouve cette ambition par exemple dans *Loïen*, le dernier film d'André Téchiné, et chez beaucoup de réalisateurs français de fiction en particulier.

Murnau était quelqu'un qui était mal dans sa peau. C'était sans doute lié à son homosexualité, mais également à certains traits de son caractère. Son nom d'origine était «Plumpe» ce qui signifie quelque chose comme «lourd» en allemand, un nom qui convient mieux à un paysan qu'à l'artiste aristocratique qu'il était. Il avait

fait des études d'Histoire de l'Art et de philosophie, il parlait très bien le Français, et c'était un grand connaisseur de la peinture. Autant Flaherty était drôle, bon vivant, autant Murnau était froid, réservé, «prussien».

Ariel NATHAN

Dans ton film, tu évoques les rapports entre Flaherty et Murnau au moment où ce dernier rompt avec la société de production américaine et décide de mettre de l'argent dans son film, et ensuite, que s'est-il passé ?

Yves DE PERETTI

A ce moment-là, Flaherty a déjà fait *Nanouk* et *Moana*. En fait il est déjà allé à Tahiti pour un autre projet, une fiction adaptée d'un roman célèbre de l'époque : «Ombres blanches». Il a commencé à travailler sur ce projet avec la MGM.

Le tournage de ce film a été exceptionnellement heureux, même si on a vécu une manifestation du «tabou» : à un moment donné, la caméra est tombée sans que l'on comprenne pourquoi. La caméra était sur un trépied, et tout à coup, elle a basculé.

Le projet démarre, mais la MGM estime que Flaherty est un peu trop «amateur», et lui adjoint un co-réalisateur qui va bientôt le mettre à l'écart. Flaherty en a éprouvé une grande frustration.

Murnau était un admirateur de Flaherty, à cause de son rapport à la nature, de l'aisance qu'il avait avec les gens. Et Flaherty avait envie de ce que Murnau pouvait lui apporter : cette rigueur, cette aisance avec le plan, cette capacité à diriger des acteurs. Flaherty était une sorte de bricoleur qui tournait beaucoup, qui trouvait ses films au montage, qui n'avait pas un réel sens de l'image. Il cherchait, tâtonnait et finissait par «trouver», alors que Murnau était un visionnaire. Ce n'était pas quelqu'un qui improvisait... D'ailleurs, après avoir travaillé avec Murnau, Flaherty fera **L'homme d'Aran**, en 1933, qui est à mon avis son film où l'on sent le plus l'influence de Murnau. Cette relation entre la fiction et le documentaire était aussi quelque chose qui m'intéressait dans le projet du film.

Je ne me perçois pas comme un pur documentariste, au sens du «cinéma direct», pour moi il y a toujours une part de mise en scène. Cela m'intéressait donc de réfléchir à cette question. Voilà dans quel contexte j'ai réalisé **Tabu, dernier voyage**.

Sylvain BOUTTET

Ce que tu dis là est très cadré, très discursif. Mais est-ce que par moments tu t'es laissé embarquer par des témoignages ?

Ariel NATHAN

Pour aller dans le même sens, je me suis dit que tu avais du être fasciné par le personnage de l'Allemand qui a été l'amant d'Anna Chevalier.

Yves DE PERETTI

J'ai écrit un texte dans la revue «Trafic» sur Anna Chevalier. Le destin de cette femme mériterait un film ! C'est un vrai personnage de cinéma. Elle a vécu quelque temps avec Henri, cet Allemand qui parle tahitien et que j'ai introduit dans le film, car il avait un très bon contact avec les Tahitiens.

Cela fait partie de ma manière de filmer : introduire des éléments «impurs», hétérogènes, pour voir ce que cela donne. Il y avait aussi un autre personnage que je voulais mettre dans mon film, la petite-nièce d'Anna Chevalier, qui s'appelle justement Reiri et qui lui ressemble. Mais elle a eu peur et s'est défilée.

Je tenais absolument à être le narrateur, à faire moi-même la voix du commentaire. Cela a fait l'objet d'une grande bagarre avec la production. Dans la salle de montage à côté de la mienne, il y

avait Hervé Le Roux qui montait son film **Reprise**. On se voyait beaucoup, et sa monteuse vantait la qualité de ma diction !

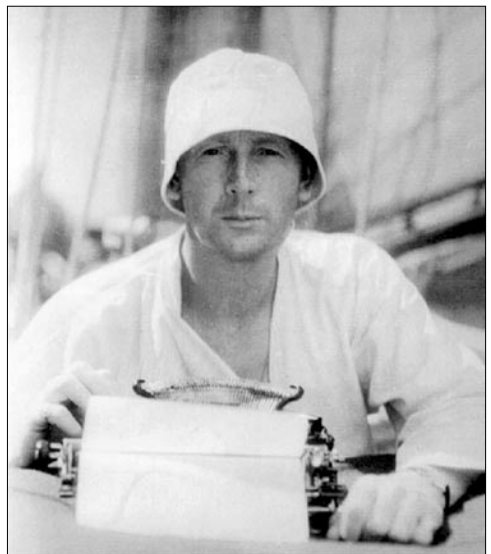
Mais la production du film m'a imposé de prendre un comédien professionnel. J'ai choisi Charles Berling, qui n'était pas aussi connu qu'il l'est aujourd'hui.

Le coût élevé du film faisait que la production pesait sur ce type de décision.

Pour la voix de Murnau, je voulais un comédien allemand parlant français. L'idée de prendre Rudigler Vogler, l'acteur fétiche de Wenders, me plaisait parce que dans **Lisboa Story** il jouait un personnage d'ingénieur du son qui allait rejoindre un metteur en scène du nom de Friedrich M. Il y avait donc un clin d'œil au cinéma.

Le film a été tourné en super 16 et gonflé en 35 mm. Je disposais de 60 boîtes de pellicules pour tourner, ce qui était confortable. Je savais que beaucoup d'images seraient soit métaphoriques, soit symboliques, c'est-à-dire peu gourmandes en pellicule. Ce qui en demande beaucoup, ce sont les entretiens, mais il n'y en a pas énormément, ce n'est pas du cinéma direct.

Par contre, dans la manière de se laisser «embarquer» par les circonstances, j'ai un grand souvenir du tournage à Motu Tapu, avec le fils de Matahi, qui est en train de fabriquer un panier. Au moment où le jour commençait à tomber, on est parti rapidement avec lui sur un rocher, avec seulement l'opérateur, l'assistant et une caméra Debie du même modèle que celle de Murnau, que j'avais apportée spécialement de Paris. Nous avons



Friedrich Wilhelm Murnau

commencé à faire des plans, puis l'ingénieur du son et le reste de l'équipe ont réussi à nous rejoindre, je ne sais comment. Ensuite, on s'est aperçu qu'il n'y avait qu'une seule pirogue pour 6 ou 8 personnes et comme la nuit tombait, on n'avait plus le temps de faire plusieurs traversées du lagon. On est tous repartis dans la même pirogue, dans le plus grand silence, personne n'osant parler de peur de déséquilibrer l'embarcation et de mettre à l'eau film et caméra... J'ai rarement eu le sentiment de communiquer autant avec une équipe.

Ariel NATHAN

Dans cette séquence il y a le statut de l'«indigène» témoin, qui a la mémoire et la raconte à la polynésienne... Par ailleurs on sent bien la relation d'une équipe de tournage, ces hommes blancs avec leur caméra...

Yves DE PERETTI

L'idée était de prendre quelqu'un qui part à la pêche à la langouste. Or, il se trouve que c'est le fils de Matahi, et qu'il fait le même métier que son père. Il y a bien continuité, contrairement à Reri qui vivait, elle, à Tahiti.



Ariel NATHAN

On sent là que tu as trouvé cette continuité, qui est pour toi celle du «bon sauvage» resté sur son île... C'est comme si, par la grâce de ce plan du départ à la pêche, on se retrouvait à l'époque de Murnau, d'autant plus que tu décris les conditions de tournage.

Cette idée de mettre en scène la même caméra que Murnau, j'imagine que tu l'avais écrite avant, comme un objet permettant de se relier au sujet du film. Et pourtant, elle arrive assez tard, dans le film, elle se dévoile complètement à la fin, mais en même temps, la première fois qu'on la voit, on se demande ce qui se passe...

Yves DE PERETTI

Il y a plusieurs objets de ce type, dans le film. Le phonographe, par exemple, c'est parce que lorsque la maison de Murnau a brûlé, un phonographe qui appartenait à Murnau s'est mis en marche. Ce sont pour moi comme des «grigris» avec lesquels j'essaye de convoquer l'âme des morts.

Philippe NIEL

Ces objets que tu convoques constituent pour moi le matériau de ton film, la preuve que l'on n'est pas dans une démarche universitaire d'érudition. En même temps, tu évites le mode de narration

de l'enquête.

Yves DE PERETTI

Oui, mais c'est d'abord parce que tous les témoins essentiels avaient disparu. La seule qui savait comment s'était déroulé le tournage de *Tabu* est cette vieille dame, Alice. Elle m'a dit des choses émouvantes mais difficiles à utiliser directement. Je m'en suis donc plus servi comme matière de récit.

Je parlais de quelques traces pour faire ce film. Ce qui a joué, à Bora-Bora, ce sont les photos. J'en avais beaucoup, surtout à ma seconde visite. A la Mairie, on a rencontré le secrétaire de Mairie qui était lui-même le fils d'une femme qui avait joué dans le film. Son frère était un policier du village (un «mutoi») il a donc été voir tout le monde, avec l'idée de retrouver tous les personnages encore vivants qui étaient sur les photos.

Ce qui me fascinait était de savoir comment - en faisant un film complètement fictionnel et, pour reprendre l'expression de Rohmer : «le plus faux des documentaires» - Murnau a réussi à faire un film qui est tout à fait juste par rapport à la

Polynésie. C'est, de l'avis des Polynésiens eux-mêmes, une Polynésie idéale, mythifiée, alors même qu'il s'agit d'une transposition de l'histoire de Tritan et Yseult, qui n'a jamais existée dans la tradition Polynésienne.

Pour moi, il s'agit de «rejouer», de reconstituer pour ces gens qui n'ont pas accès aux livres, une sorte de mémoire orale qui soit leur propre histoire, même si elle est en partie légendaire. Deleuze parle, à propos du cinéaste québécois Pierre Perrault, du «flagrant délit de légèrer». C'est cela qui fait la beauté du documentaire, et non pas sa vérité journalistique ou policière, si tant est qu'elle puisse exister !

La beauté du film, c'est comment les gens s'approprient leur histoire. Faire un film sur *Tabu* en Polynésie, c'est faire un film sur un monument incontestable. L'important n'est pas tant la vérité ou la connaissance de cinéphile qui va en sortir, mais c'est comment l'imaginaire des Polynésiens résonne avec cette histoire.

Ariel NATHAN

Es-tu tenté par la fiction ?

Yves DE PERETTI

Non, plutôt par l'imaginaire du documentaire.

Dans un film que je prépare sur la tradition orale en Polynésie, je me suis aperçu qu'il s'agit d'une tradition complètement réinventée après l'arrivée des missionnaires. C'est donc la production synchrétique que cela a produit et l'usage qu'ils en font aujourd'hui, qui est passionnante et formera, je l'espère, la matière du film.

Philippe NIEL

On rejoint là le Flaherty de *L'homme d'Aran...*

Yves DE PERETTI

C'est une tradition féconde du cinéma documentaire qui permet de poser cette question : comment peut-on établir une relation, entrer en contact avec les autres ?

Ce qui crée un film c'est la relation que tu établis avec des gens. Tu ne fais que filmer non pas leur vie, mais ta relation avec eux.

Sylvain BOUTTET

De quoi as-tu besoin lorsque tu filmes ? Tu as le désir d'entrer en relation avec d'autres, mais encore...

Yves DE PERETTI

Il me semble que «l'outil-cinéma» m'aide à rencontrer des gens et à parler avec eux. Des deux projets sur lesquels je travaille en ce moment, l'un porte sur la Polynésie et l'autre sur l'Amazonie. Ils me confrontent donc tous les deux à une altérité tout à fait radicale. Il s'agit pour moi de filmer ce qui me motive à aller à la recherche de cette altérité-là.

Ariel NATHAN

Pour revenir à Flaherty et à ce que tu dis sur la mise en scène dans le documentaire, est-ce que tu penses que tu vas travailler de plus en plus là-dessus, dans ta relation avec les gens ? Cette relation avec les gens, on peut dire que c'est, soit l'école du cinéma direct...

Yves DE PERETTI

Autant je ne viens pas du «cinéma direct» - je ne me sens pas dans la lignée des ateliers Varan, par exemple - autant je cherche à dépouiller de plus en plus les artifices, pour arriver à filmer la "relation" dans l'état le plus simple possible, c'est-à-dire dévoiler la mise en scène.

Dans le projet que je mène depuis 2 ans en Amazonie, il s'agit de notre relation avec la tribu des «Shuars» qui a été très souvent filmée, car il s'agit en fait des «Jivaros»¹. Ils doivent leur notoriété au fait qu'ils réduisaient les têtes de leurs ennemis. Dans un premier temps j'ai regardé tous les films qui ont été fait sur le sujet, pour compren-

dre tous les artifices qui ont été utilisés pour filmer ces fameuses réductions de têtes. Il s'agit pour moi de comprendre pourquoi nous avons besoin de filmer cela, et de voir ce que eux-mêmes ont à dire ou à faire aujourd'hui de cette pratique.

La fois dernière, j'avais apporté une deuxième caméra qu'ils utilisaient et la prochaine fois, je vais leur en laisser une, dans le but de répondre à cette question : pour moi, cinéaste occidental, qu'est-ce qu'une relation qui est médiatisée par le cinéma ? Est-ce que j'ai besoin de les payer, ou quel prix dois-je payer pour qu'ils se mettent devant moi et que je les filme ? D'autre part, comment cela peut-il interférer avec un processus de transformation d'une culture qui s'adapte à la modernité et qui a le sentiment qu'elle risque d'y perdre elle aussi quelque chose ? Voilà le dialogue que j'essaie de construire actuellement en Amazonie.

Je ne suis pas ethnologue, je n'ai pas de cadre intellectuel pour la réflexion, je fais seulement des expériences.

Ariel NATHAN

Cela ouvre un autre débat qui est que nous sommes les héritiers du cinéma de nos parents. Nous sommes amenés à revisiter le cinéma pour acquérir nos marques.

Yves DE PERETTI

Pour des personnes qui en sont à des phases de tradition orale, où l'écriture n'est pas quelque chose de spontané, la transmission orale est menacée, c'est le cas en Polynésie.

Ce qui m'a frappé dans tous les films dits «ethnologiques» sur les Jivaros, c'est qu'ils reflètent la pensée du moment. Ils renseignent plus sur la relation de l'homme blanc avec ces Indiens, que sur les Indiens eux-mêmes.

Sylvain BOUTTET

De la même manière qu'un documentaire renseigne souvent plus sur le réalisateur...

Ariel NATHAN

Ou sur le producteur !

La place du «désir de film», la place du «je» est importante dans la tradition du documentaire français. *Tabu, dernier voyage* réalisé par un documentariste anglo-saxon aurait été beaucoup plus rationnel, historique, aurait sans doute comporté un commentaire...

Yves de Peretti sourit...

¹Le film évoqué ici a depuis été réalisé en 2002

livrets parus :

Charles Najman

La mémoire est-elle soluble dans l'eau ?

Jean-Michel Carré

Beaucoup, passionnément, à la folie

Robert Bozzi

Les gens des baraques

Henri-François Imbert

***Sur la plage de Belfast
Doulaye, une saison des pluies***

Cesar Paes

Saudade do futuro

Christophe de Ponfilly

Massoud, l'Afghan

Rithy Panh

La terre des âmes errantes

2003

Cet atelier s'adresse d'abord aux professionnels du cinéma et de l'audiovisuel de Bretagne et d'ailleurs...

Cette 7^e édition de «désir de film» a été rendue possible grâce à la collaboration du Festival du film insulaire de Groix, Films en Bretagne - union des professionnels, Comptoir du Doc et de la Direction régionale Jeunesse et Sports de Bretagne.

retranscription philippe niel pour jeunesse et sport

publication arbre

maquette cécile pélian pour films en Bretagne -
union des professionnels

adresse 50 bis, rue Jules le Grand-56000 Lorient

contacts 02 97 84 00 10

arbre@films-en-bretagne.com