

## Entretien avec Thom Andersen

Robert Daudelin

---

Number 176, February–April 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80960ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

24/30 I/S

### ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Daudelin, R. (2016). Entretien avec Thom Andersen. *24 images*, (176), 26–30.

# Entretien avec Thom Andersen

propos recueillis par Robert Daudelin



Reconversão (2012)

À première vue, *Reconversão*, votre film sur l'architecte portugais Souto de Moura, semble être un cas à part dans votre travail de cinéaste: c'est apparemment le seul de vos films auquel on peut spontanément accoler le terme de « documentaire ».

Peut-être parce que c'est un film de commande! Le seul que j'aie jamais tourné. J'avais plus ou moins deux semaines devant moi et un modeste budget de 10 000 euros pour présenter les réalisations d'un architecte qui a quand même beaucoup construit. Or, dans certains cas, on ne pouvait même pas me dire où se trouvaient ses constructions. Pour l'une des plus célèbres et dont il fallait absolument parler, le producteur a dû faire appel aux flics qui se sont perdus en chemin en essayant de nous emmener à la maison en question; nous y sommes finalement arrivés par nos propres moyens, mais à 19 h, alors que le jour tombait!

*Reconversão* démarre presque comme un documentaire classique: présentation du matériau avec lequel travaille fréquemment l'architecte, le granite, la montagne d'où on l'extrait, son transport vers la fabrique où on le découpe, etc. Puis, il y a soudainement une petite phrase dans le commentaire (« granite becomes more beautiful with age ») qui nous ramène à vos préoccupations habituelles: le temps qui passe, la mémoire qui s'inscrit dans les lieux et les choses, la vie et la survie des ruines... Au point où on peut se demander si, pour vous, le granite n'est pas l'équivalent de la pellicule noir et blanc, voire du cinéma muet.

Pour moi, la démarche est toujours la même. J'ai donc dû lire tout ce qui existait en anglais sur Souto de Moura; heureusement, je suis tombé sur un gros livre avec beaucoup d'extraits de ses écrits. Et c'est à partir de ce que j'ai trouvé dans cet ouvrage que j'ai pu identifier les constructions les plus susceptibles de m'intéresser. Je suis donc allé une première fois au Portugal en janvier 2011 pour commencer la recherche, voir des constructions et rencontrer Souto de Moura.

On ne voit Souto de Moura qu'à la toute fin du film, ce qui est contraire au formatage habituel des films sur l'art...

C'était délibéré: on devait d'abord faire connaissance avec son travail.

Votre intérêt pour l'architecture date de longtemps?

De ma jeunesse, alors que je passais beaucoup de temps à feuilleter les livres de Frank Lloyd Wright. J'adorais ces images et je rêvais de devenir architecte. Mais je ne pouvais pas imaginer comment y parvenir...

Est-ce qu'il n'y a pas un lien entre *Reconversão* et votre film sur Muybridge?

Sans doute, du fait que la caméra prend des images fixes, dès la première œuvre de Souto de Moura que nous filmions: avec la caméra que nous utilisions, nous pouvions passer de plus ou moins un huitième de seconde à une image toutes les trois secondes et, comme nous tournions en numérique, nous pouvions ensuite animer ces images. Et effectivement, nous sommes alors assez près de Muybridge. C'est mon directeur photo, Peter Bo Rappmund, qui a mis au point cette technique qu'il a utilisée depuis dans deux autres films qu'il a lui-même réalisés.

Ce « trucage » force le spectateur à porter son attention sur les lieux et les bâtiments qui prennent alors une tout autre importance et acquièrent une netteté exceptionnelle.

Et bien sûr aussi sur les ruines que Souto de Moura se plaît à intégrer à ses constructions nouvelles, ruines qui marquent le passage du temps.

Avec l'ironie que vous maniez si bien, vous parlez de *Los Angeles Plays Itself* comme de votre chef-d'œuvre...

Je suis en train d'écrire un livre qui portera le même titre et qui développe en quelque sorte le discours du film. Tout remonte à mon premier visionnement de *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997); j'ai pris des notes et aujourd'hui avec le recul, j'ai le sentiment que tout le film, mon film, s'est alors imposé à mon esprit: ça été comme le « flash » de départ, sans que j'en sois vraiment conscient, comme ça arrive souvent d'ailleurs. J'avais déjà en tête plusieurs films que je connaissais bien et qui, selon moi, avaient leur place dans mon projet. Mais à l'époque, je n'avais pas vraiment l'intention de développer la recherche sur ce terrain. Pourtant, quelque chose s'est produit... Ainsi, la maison du proxénète dans *L.A. Confidential*, telle qu'elle nous est présentée dans le film, est comme le signifiant du crime et de la décadence. Du coup, je me suis mis à penser à toutes ces

formidables maisons modernes que nous avons à Los Angeles et que l'on peut voir dans les films, et j'ai décidé alors de regarder d'autres films qui pouvaient avoir un intérêt dans cette perspective. Évidemment, quand vous vous embarquez dans une telle aventure, vous ne pouvez plus vous arrêter. Vous commencez par voir tous les films dont on vous a parlé, puis d'autres... Et, une fois le film terminé, j'en ai trouvé plus d'un encore que j'aurais bien aimé inclure – notamment *Dusty and Sweets McGhee* de Floyd Mutrux: c'est un film assez méconnu, mi-fiction, mi-documentaire, sur un groupe de jeunes drogués à Los Angeles, leur quotidien, leurs équipées pour trouver la drogue.

**Ce qui fascine justement, c'est que votre film, qui se propose de faire un portrait de Los Angeles, est presque exclusivement composé d'extraits de films de fiction. Si on fait exception du passage où vous «corrigez» *Chinatown* en utilisant des actualités et des articles de journaux, le film utilise essentiellement des images empruntées à des fictions auxquelles vient s'ajouter votre propre tournage de certains lieux emblématiques, le Bradbury Building par exemple. Ce qui vous a amené à déclarer un jour: «Perhaps we can appreciate fiction films for their documentary revelations». Ne serait-ce pas là un bon résumé de votre projet?**

J'essaie effectivement de voir ce qui nous est dit «derrière» les histoires que ces films nous racontent. Godard, bien avant moi, a sans doute été le premier à valoriser la qualité documentaire de la fiction: Marina Vlady dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* et, encore davantage, Anna Karina dans la scène du café de *Vivre sa vie*, ce long plan où elle regarde la caméra, puis regarde autour d'elle. Et *King Lear* est aussi exemplaire pour moi à cet égard. Et il faudrait aussi analyser *Film socialisme* à partir de ce point de vue. Et également parler de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

**Dans *Los Angeles Plays Itself*, le narrateur est l'un des personnages du film. Et le texte de la narration est un très beau texte, très fort. Il nous porte d'un chapitre à l'autre avec une certaine autorité, mais aussi de façon très convaincante.**

Le commentaire est à la première personne. Ce n'est pas ma voix; mais c'est effectivement moi qui m'adresse au spectateur, qui lui propose une lecture de ces images. Je crois que j'ai

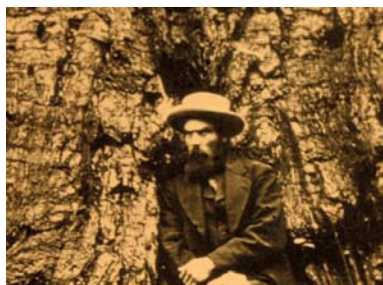


*Los Angeles Plays Itself* (2003-2013)

trouvé l'inspiration pour cette approche dans *Seul contre tous* de Gaspar Noé, qui serait un film inintéressant si ce n'était justement de ce commentaire à la première personne. Le héros du film est un être détestable, mais il dit souvent des choses vraies et nous finissons par comprendre d'où viennent son racisme et son homophobie. Et cette voix off transforme complètement le film. Du coup, je me suis intéressé à l'idée du narrateur non fiable et je me suis dit que je pouvais faire un film en utilisant un commentaire surajouté, hyperbolique; ce qui me permettait une plus grande liberté vis-à-vis de la narration. En d'autres termes, je pouvais dire n'importe quoi! À la fin, je suis tout de même revenu à mes convictions, en exagérant un peu, en simplifiant un peu, ici ou là. Mais il n'y a rien dans ce commentaire avec quoi je ne suis pas d'accord.

**L'usage que vous faites des extraits de *Dragnet* est particulièrement intéressant.**

Pour moi, *Dragnet* est un documentaire sur un monde alternatif! Et tout fonctionne avec une grande logique pour créer ce monde. Dans les émissions en noir et blanc des années 1950, il y a quelques personnages qui sont latino-américains, mais ils disparaissent dans les émissions des années 1960; il n'y a pas de personnages noirs, sauf dans une émission de ces mêmes années qui est presque didactique: Jack Webb est l'invité d'une émission de télé où il défend la police face à un animateur gauchiste et au public qui soutient l'animateur; un participant est un militant du «Black Widow Party» et c'est lui qui pose les questions à Jack Webb. J'aime beaucoup aussi la scène où le sergent Friday (Jack Webb), à l'invitation du père d'un jeune couple qui fume de la marijuana, s'adresse à eux en citant la Bible; or la citation est fautive, elle n'est pas dans la Bible!



*Eadweard Muybridge, Zoopraxograph* (1975)

**La rivière est un personnage important de *Los Angeles Plays Itself*.**

J'aurais aimé que la rivière soit même davantage présente dans le film. C'est une rivière intéressante, avec une histoire peu commune. Son lit est à sec mais, quand il pleut, elle se transforme en une eau enragée. Au XIX<sup>e</sup> siècle, son cours a été altéré de façon importante : chaque fois qu'il pleuvait beaucoup,



*Red Hollywood* (1996-2014)

la rivière inondait son voisinage ; chaque pluie devenait un désastre naturel. Après un de ces désastres particulièrement dévastateur, on a décidé, vers 1930, de harnacher la rivière avec une chape de béton. Des gens étaient contre le projet et insistaient pour dire que ce n'était pas la solution. De nos jours, il y a un peu d'eau qui s'écoule de façon régulière d'un réservoir de la San Fernando Valley ; ce qui est complètement artificiel. Plus récemment, comme il y a un peu de verdure et quelques animaux, certains ont mis de l'avant l'idée de transformer les abords de la rivière en une sorte de lieu sauvage... ce qui est, bien sûr, tout à fait saugrenu. Le problème, c'est que la ville a toujours tourné le dos à la rivière : rien ne lui fait face ; ce qu'on voit de la rivière, c'est toujours l'arrière des choses. Tout le monde semble détester cette rivière. Pourtant, certains cinéastes la trouvent « sublime ». Ils l'aiment comme elle est actuellement. C'est ce qui transparait dans certains films, mais pas dans l'imaginaire populaire. Il y a en fait peu d'écrits qui célèbrent la rivière ; il y a par contre des cinéastes qui ont été sensibles à son côté sublime et qui ont su en faire bon usage, et des tas de films s'en sont servis comme décor. Dana Plays a fait un très beau court métrage (*River Madness*, 2000) en utilisant des extraits de films montrant cette rivière.

***Red Hollywood*, qui est antérieur à *Los Angeles Plays Itself*, a été fait en collaboration avec le théoricien Noël Burch et le film constitue une sorte de relecture de l'histoire des « Hollywood Ten ».**

Un carton au début du film dit : « *It would be an injustice to those who were blacklisted to say they did nothing to deserve it* ». Ce carton résume le projet. Le choix des témoins interviewés (Paul Jarrico, Abraham Polonsky, Alfred Levitt, Ring Lardner Jr.), comme le choix des 53 extraits de films, réalisés ou scénarisés par les « Hollywood Ten », voulaient effectivement proposer une relecture de cette période si particulière de l'histoire du cinéma américain. Au moment d'entreprendre le film, je crois que j'avais lu tout ce qui avait été écrit sur la question. J'avais même écrit une sorte d'essai historiographique sur l'ensemble des livres consacrés aux « Hollywood Ten » et à la fameuse liste noire. Je connaissais un certain nombre de films, mais pas des tonnes. Quand Noël a décidé de s'impliquer, on a commencé à regarder systématiquement tous les films – une centaine – qui avaient un lien avec le projet. Comme nous travaillions à Los Angeles, il nous a été possible de mettre la main sur un certain nombre de scénarios, histoire de comprendre comment un film prenait forme et aussi évaluer comment évoluait un projet selon l'apport des différents intervenants. On a découvert ainsi que le scénario original de Dalton Trumbo pour *A Man with the Shovel* (finalement sorti sous le titre *Accent on Love*) a été réécrit trois ou quatre fois, au point de devenir totalement anodin, comme dirait Noël.

**Les entretiens sont également très précieuses.**

Polonsky était formidable. C'est lui qui a sauvé le film ! Jarrico est très bon aussi : il explique très bien les choses. Nous avons par contre été injustes vis-à-vis de Ring Lardner Jr. : au



*The Thoughts That Once We Had* (2015)

moment où nous l'avons interviewé, notre conception du film était fort différente ; nous voulions nous pencher davantage sur l'histoire de cette époque, donner plus d'importance au contexte général. Nous l'avons interviewé avec cette préoccupation en tête. C'est pourquoi Lardner était davantage présent dans la première version du film – celle que j'ai terminée en 1988, à partir des idées de Noël.

#### Burch vivait alors aux États-Unis?

Je l'ai rencontré quand il enseignait à Los Angeles, entre 1980 et 1982, je crois. Puis, il a été professeur à l'université de Californie, à Santa Barbara, en 86-87 ; c'est à cette époque qu'on a commencé à travailler ensemble et notre collaboration s'est sans doute poursuivie en 87-88. Mais, le film n'arrivait pas à trouver sa forme. On a donc décidé d'en faire une sorte de brouillon, à partir de ce que nous avons rassemblé en 1985. On a fait ça très vite, au cours de l'été 88, à la lumière de nos discussions. Puis, j'ai repris le film et l'ai remonté tout seul en 2013, en tenant compte des avis formulés par Noël, mais il n'a pas aimé le résultat – il est comme ça, Noël ! Une première version de 118 minutes est sortie en 1996 ; Noël trouvait cette version trop longue et insistait pour qu'on la raccourcisse. J'ai enlevé quatre minutes (entre autres choses, l'extrait de *Hell's Highway*), mais allongé la chanson de la fin. J'ai pensé faire beaucoup plus court, mais cela n'avait aucun sens. D'ailleurs, quand j'ai signalé à Noël mon intention, il m'a dit qu'il vaudrait mieux une version plus longue, que le film serait plus intéressant ainsi... Mais ceci étant dit, nous partagions le même but : revisiter et corriger l'histoire de cette période, et on travaillait très bien ensemble. Nous avions des discussions très intenses, voire musclées, et Noël est quelqu'un qui n'aime pas beaucoup être perdant dans une discussion : il s'entête. Il paraît que je suis aussi comme ça ! On n'arrivait jamais à s'entendre, mais quand on reprenait le travail le lendemain, Noël disait qu'il était de mon avis depuis le début... Tout compte fait, c'était des jours heureux. Mais je ne sais toujours pas s'il aime le film.

#### Avez-vous eu des problèmes à obtenir les droits sur tous ces extraits ?

Je n'ai jamais réellement négocié de droits. C'est une question de « fair use », tel que la loi américaine du droit d'auteur le définit. J'ai consulté un avocat spécialisé en propriété intellectuelle, Michael Donaldson, qui travaille fréquemment avec des cinéastes indépendants aux États-Unis et dont les avis font autorité auprès des compagnies d'assurances qui acceptent de vous couvrir en cas de poursuite. De plus, je me considérais couvert par l'université de Stanford où il y a un groupe de recherche sur la question du « fair use ». Le seul extrait qui risquait de poser problème était celui de *Chinatown* qui fait 7 minutes. Mais, si vous avez beaucoup de choses à dire à propos d'un film, il est normal qu'on vous permette d'en montrer un peu plus pour illustrer correctement votre propos. De façon générale, il faut tenir compte du contexte de production du film, et c'est le cas avec *Chinatown* où je fais un commentaire spécifique sur les images retenues. Si on accepte que le « fair use » s'applique pour un extrait d'une minute, pourquoi pas pour un extrait de sept minutes... ?



*Olivia's Place* (1966)

L'autre film faisant usage d'extraits de film est *The Thoughts That Once We Had*, qui puise ses références dans le livre de Gilles Deleuze «L'image-mouvement». Mais cette fois, il n'y a aucun commentaire. Le film peut être perçu comme un questionnement sur l'histoire du cinéma. Peut-être pose-t-il même la question: «Existe-t-il une histoire du cinéma?»

Le livre de Deleuze m'a beaucoup inspiré. J'ai donné un cours pendant plusieurs années sur les ouvrages consacrés au cinéma, un cours qui s'adressait à des cinéastes et, si ça n'avait été de ce cours et de la rencontre avec le livre de Deleuze, ce film n'existerait pas. Mais je n'ai jamais eu l'intention, ou la prétention, d'expliquer les propositions de Deleuze: les textes tirés du livre apparaissent dans le film comme autant de «slogans». Le livre, comme le dit Deleuze lui-même, «n'est pas une histoire du cinéma, mais un essai de classification des images et des signes tels qu'ils apparaissent au cinéma». En d'autres mots, c'est une histoire des «formes». C'est vrai que j'utilise certaines de ses idées pour créer une histoire du cinéma, une histoire personnelle du cinéma. Et je serais tenté d'ajouter que, peut-être, l'histoire du cinéma n'existe pas, mais qu'il existe plusieurs histoires. L'histoire du cinéma est construite par chaque spectateur; et ce film, c'est la mienne. C'est une histoire singulière, mais toutes les autres le sont également. C'est une histoire fragmentaire, bien sûr. Grâce à Deleuze, j'ai découvert certains films, j'en ai redécouvert d'autres, ou j'ai compris que je pouvais les regarder différemment – je pense notamment à la longue section consacrée à la comédie. L'idée d'«image-affection» a été aussi pour moi une vraie découverte en ce que cette image, telle que définie par Deleuze, n'est pas la même chose que le gros plan. De fait, il y a très peu de réalisateurs capables de créer des «images-affection» et ces images leur confèrent une place à part. Griffith, Eisenstein, Stroheim, Sternberg, Godard et, plus récemment, Pedro Costa sont grands à cause de cette capacité qu'ils ont à créer ce type d'images. L'abstraction lyrique est un autre lieu que Deleuze explore et que le film essaie d'illustrer.

Il ne faudrait pas oublier *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer*, réalisé en 1975, sans doute le film le plus complet et le plus documenté qui n'a jamais été fait sur ce grand photographe...



Get Out of the Car (2010)

Je suis toujours surpris que, malgré son côté didactique, ce film soit si populaire. Encore une fois, ma curiosité m'avait amené à lire un tas de trucs sur Muybridge et j'en étais venu à imaginer faire un film sur lui. Or mon père, qui était professeur à UCLA, m'a signalé que l'un de ses collègues travaillait depuis 20 ans à un livre sur Muybridge. Je suis allé voir le professeur en question qui m'a donné accès à sa recherche et, du coup, le projet est devenu possible.

#### Le nom de Claude Jutra apparaît au générique du film...

J'ai été étudiant à UCLA pendant un court moment et Claude Jutra m'a enseigné. Lui et James Blue étaient les professeurs les plus populaires du département: leur contrat n'a toutefois pas été renouvelé! Claude, à qui j'avais parlé de mon intérêt pour Muybridge et de mon idée de faire un film sur lui, m'a incité à foncer; il m'a même accompagné dans mes recherches à l'université de Stanford. Je garde un très bon souvenir de lui et j'ai été très touché de tomber sur un petit parc qui porte son nom en me promenant dans Montréal, lors de ma visite précédente.

#### Vous avez déjà mentionné votre intérêt pour les documentaires de Krzysztof Kieslowski.

Je crois en effet que ce sont des films très forts. Je les ai découverts, plus ou moins à la même époque que *Le Décalogue*, à l'occasion d'une rétrospective. Et j'en utilise certains dans le cadre de mes cours, notamment *Du point de vue d'un veilleur de nuit*. J'ai beaucoup aimé son livre «Le cinéma et moi» dans lequel il parle de la nécessité de «créer des descriptions», une idée que je lui ai empruntée et qui m'est chère.

#### Vous avez écrit de nombreux articles, certains sont de véritables essais; vous poursuivez des travaux de recherche. À quel moment décidez-vous qu'il y a matière à faire un film?

Contrairement aux films, mes textes les plus longs ont tous été des commandes. Le texte sur Warhol a été écrit à l'occasion d'une rétrospective. À d'autres occasions, ces textes correspondent à l'inspiration du moment: j'ai vu *The Clock*, l'installation de Christian Marclay, et j'ai eu le goût d'écrire quelque chose, d'en faire un commentaire. Les films sont davantage des projets de longue haleine qui se développent dans le temps. Dans le cas de *Red Hollywood* par exemple, c'est un projet que j'ai traîné longtemps; j'avais écrit un article sur le sujet qui m'a amené au film. Avec *Muybridge*, comme je vous l'ai déjà expliqué, c'est un peu la même histoire: j'avais publié un article dans «Film Comment» qui est devenu en quelque sorte le scénario du film, ce que je pressentais déjà en écrivant l'article. Ce sont évidemment des activités distinctes. Mais ces films ne sont pas pour autant des cours! En aucun cas, ils ne sont basés sur des cours que j'ai donnés.

#### Vous avez écrit un jour: «There's always something new in documentary films».

Ce n'est pas de moi! Je cite Robert Frank, dans son film *Home Improvements*, un film que j'aime beaucoup. <sup>24</sup>

Entretien réalisé lors des Rencontres internationales du documentaire de Montréal, en novembre 2015.