

Document Citation

Title	Paris vu par...
Author(s)	
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	press kit
Language	French
Pagination	
No. of Pages	31
Subjects	Rohmer, Éric (1920-2010), Nancy, Meurthe-et-Moselle, Lorrain, France Godard, Jean Luc (1930), Paris, France Douchet, Jean Rouch, Jean (1917), Paris, France Chabrol, Claude (1930), Paris, France Pollet, Jean-Daniel
Film Subjects	Paris vu par... (Six in Paris), Pollet, Jean-Daniel, 1965

PARIS VU PAR...

claude chabrol

jean douchet

jean-luc godard

jean-daniel pollet

eric rohmer

jean rouch

LES FILMS DU LOSANGE
Barbet Schroeder

présentent :

PARIS
VU PAR...

claude	chabrol
jean	douchet
jean-luc	godard
jean-daniel	pollet
eric	rohmer
jean	rouch

LES FILMS DU LOSANGE
30, rue de Bourgogne
PARIS, 7^e . SOL. 93-65

attaché de presse :
Victor KERDONCUFF
POR. 59-24

LES FILMS DU LOSANGE,

fondés au début de 1964, sont plus qu'une simple Société de Production. Ils se veulent un mouvement esthétique lié à certaines conceptions économiques. L'ambition de PARIS VU PAR... est d'en être le manifeste.

D'abord les metteurs en scène : ils nous semblent appartenir à la fraction la plus vivante du cinéma français actuel. C'est donc d'eux, et de quelques autres, que nous nous proposons de produire les films.

Il en est comme pour les maisons d'édition ou les galeries de peinture : ce qui importe, c'est de choisir une ligne et de s'y tenir. Nous sommes certains qu'à la longue le public suivra - une partie du moins - celle qui nous intéresse.

Ce n'est pas le règne d'une "avant-garde" stérile que nous voulons instaurer (imitée du théâtre ou de la peinture, coupée de la réalité actuelle), mais celui des auteurs.

Tout cinéma moderne est un cinéma d'auteurs, Mais le cinéma vraiment moderne, celui de demain, que nous entrevoyons et voudrions aider à percer, ne sera pas le fait de ces auteurs incapables de montrer la réalité actuelle et à venir, de se dégager du reflet de leurs obsessions, de raconter une histoire.

Les auteurs qui nous intéressent, au contraire, créent des personnages, font entrer la vie dans leurs films, racontent une histoire.

Ce qui semble se dégager de PARIS VU PAR..., c'est une nouvelle esthétique du réalisme. Il y a dans tous ces sketches, malgré l'originalité profonde de chaque metteur en scène, une volonté commune : restituer des milieux, des classes sociales, des personnages, sans les charger de significations partisans, voir les choses au-delà des partis pris.

Et peut-être est-ce de cette absence de volonté de signification qu'est né l'humour propre au film. Y sont simultanément présentes les deux faces du réel : le comique et le tragique.

De ce respect des choses témoigne l'emploi du "son direct" et la couleur, dont nous voudrions, de plus en plus, faire la règle. C'est la technique qui viendra, qui vient déjà au secours de l'économie.

Ainsi le 16 mm (dont la T.V. a fait un format professionnel) permet de réaliser une économie notable sur les frais de tournage (et non pas seulement sur le prix de la pellicule, celle-ci entrant en partie négligeable dans le devis d'un film). Il autorise une plus grande liberté de la caméra et supprime tous les obstacles qui s'opposaient aux prises de vue en décors naturels. Esthétiquement d'ailleurs, les sketches de Godard et de Rouch proposent des formes nouvelles, absolument impensables en 35 mm.

Ce qui importe, c'est de nous forger les moyens de faire des films plus facilement et moins chers. La technique progresse à pas de géant et nous offre un matériel de prise de vues, et surtout de son, de plus en plus petit et perfectionné, des pellicules de plus en plus sensibles qui permettront de tourner des films entiers sans lumière d'appoint. Ce sera "le cinéma comme on respire" dont parle Jean Rouch.

Le 16mm n'est pas une panacée pour tous nos maux, mais peut être l'instrument d'une révolution. Le 16 mm, c'est avant tout un état d'esprit.

Il n'est plus permis de s'en tenir à "la politique du coup de dés". Un film d'auteur de cinquante millions, c'est encore trop cher. Le remède : réduire le prix et augmenter la quantité. Ainsi le succès d'un seul film pourrait en amortir quatre. Et de toute façon, un bon film, si son coût est minime, trouve de plus en plus son public.

Barbet SCHROEDER

claude chabrol

Né le 24 juin 1930 à Paris .

Critique : Les Cahiers du Cinéma , Arts .

Auteur d'un livre sur Hitchcock (co-Rohmer) .

Attaché de presse (Fox) .

Producteur (AJYM) : Le coup du berger , Les jeux de l'Amour , le signe du Lion (Rohmer) , Paris nous appartient , le Farceur , La ligne droite .

c.m.	1961	-	L'AVARICE (Les Sept péchés capitaux)
	1963	-	LES PLUS BELLES ESCROQUERIES (sketch sur la Tour Eiffel)
l.m.	1958	-	LE BEAU SERGE LES COUSINS
	1959	-	A DOUBLE TOUR
	1960	-	LES BONNES FEMMES LES GODELUREAUX
	1961	-	L'OEIL DU MALIN
	1962	-	OPHELIA LANDRU
	1964	-	LE TIGRE AIME LA CHAIR FRAICHE
	1965	-	MARIE-CHANTAL CONTRE LE DR. KAHN

L A M U E T T E

mise en scène et scénario

Claude Chabrol.

photo

Jean Rabier (tous les films de Chabrol, Cléo de 5 à 7, Les Parapluies de Cherbourg, etc...).

acteurs

Stéphane Audran (le signe du Lion, actrice préférée de son mari Claude Chabrol.).

Claude Chabrol.

Gilles Chusseau (pâtes alimentaires à la T.V.).

Dinah Saril (élève au cours d'art dramatique de Chabrol, Le Diable à Quatre.).

RESUME DU SCENARIO

C'est au coeur d'une famille bourgeoise du XVI^e arrondissement que nous fait pénétrer ce sketch.

Monsieur et Madame se disputent éternellement. Ces disputes, dont les thèmes les plus constants sont l'argent et la bonne, pour laquelle Monsieur a des faiblesses, lassent leur jeune fils. Celui-ci désireux de se couper de ce flot d'agressifs lieux communs, découvre, grâce aux boules Quiès, la volupté du silence.

C'est ainsi qu'un jour, il vaquera à ses occupations sans entendre les gémissements d'agonie de sa mère, tombée dans l'escalier à la suite d'une dispute avec son mari.

les folies bourgeoises

"LA MUETTE" ou la vie de famille dans le XVIème arrondissement, c'est-à-dire quelque chose, sûrement, de tout à fait insupportable, représente le résumé en quinze minutes d'une idée que j'avais depuis longtemps. Non pas que j'aie subi moi-même cette caricature cauchemardesque de la vie familiale. Mais si j'avais vécu à Paris pendant mon enfance (je suis resté dans la Creuse de dix à quinze ans) et si mes parents avaient été moins astucieux et moins compréhensifs, j'aurais sûrement connu ce genre de vie. Et il suffit d'aller chez les gens, dans les grandes maisons bourgeoises, pour en voir, de ces jeunes filles étiolées, de ces jeunes gens boutonneux, et de ces pères lubriques, qui sursautent dès que la bonne passe.

J'ai poussé à l'énormité, mais ce n'est pas si caricatural que ça puisque, dès le départ, les types de la bourgeoisie sont caricaturaux.

La bourgeoisie, c'est une classe, mais c'est aussi un état d'esprit, et la classe résistera moins longtemps que l'état d'esprit. L'état d'esprit grand-bourgeois va certainement résister à tous les régimes sociaux. On peut très bien se figurer (avec un minimum d'imagination) un régime marxiste dans lequel on trouverait des gens à l'esprit fortement bourgeois.

Il finit par se créer une espèce d'hérédité. Il est évident que l'aïeul qui a fondé la fortune de la famille n'était certainement pas bête, il devait même être d'esprit assez ouvert; c'est la génération suivante qui fabrique le bourgeois. Et alors ceux-là, comme ils sont indignes de l'Aïeul (qui incontestablement vivait, jouait, risquait), ils se figent dans certains modes de pensée, croyant ainsi maintenir son prestige. Et alors là, en plus, il y a tout le côté folie sexuelle de la bourgeoisie. Les "folies bourgeoises", on pense que c'est de la rigolade, mais c'est vrai! Cela vient de l'éducation, strictement religieuse, catholique ou protestante, mais surtout catholique, qui les oblige à épouser des femmes moches. Quand elles ne sont pas moches, elles sont idiotes, et alors ils deviennent de gros cochons. Tous les Présidents Directeurs Généraux sont de gros cochons, à quelques exceptions près. Ce sont de gros cochons qui, en plus, ont un côté vieux jeu: c'est pour ça que je me suis fait, dans le film, la raie au milieu.

l'ennui, la bêtise

C'est la bêtise, qui engendre l'ennui, et vice-versa. Disons qu'ils s'emmerdent. Les femmes, alors, couchent avec leur chauffeur, quand il y a un chauffeur; elles font du gringue au coiffeur, enfin elles vont souvent chez le coiffeur; elles sont toujours malades, elles ont toujours des embarras gastriques, etc... Les types, eux, vont courir la fille. Très souvent même, ils partouzent le soir. Et ça, c'est en filigrane du sketch.

Le pire, c'est qu'une fois installés dans leur travail de monstres, ils ne sont pas tellement malheureux. Ainsi, aussitôt que le type peut satisfaire sa petite libido, et gagner de l'argent, et que la femme peut utiliser cet argent pour s'acheter des pommades pour la peau, il n'y a plus aucun problème. Tout va bien. Seulement, ils se disent des choses effroyables. Et comme, la plupart du temps, ils ne se parlent qu'aux repas (c'est pour cela que mon film est construit sur des conversations à table), ces horreurs deviennent encore plus extraordinaires. Simplement parce qu'ils n'ont rien à se dire, leur monstruosité ressort dès qu'ils ouvrent la bouche.

liberté du 16

Grâce au seize millimètres, puisque c'est quand même moins cher que le trente-cinq, et qu'on peut tourner plus vite, je me suis senti très libre et j'ai mis certaines choses qu'il m'aurait été difficile de mettre dans d'autres films. Ainsi j'ai pu, dans la mesure où je m'intéresse beaucoup à la bourgeoisie, cette espèce de secte zombie, aller plus loin dans ce qu'ils disent, dans leurs rapports et dans les réactions du gosse.

Et puis surtout, ce qui était à peu près invraisemblable dans les conditions ordinaires du cinéma, nous avons pu, ma femme et moi, jouer les rôles de la mère et du père. Ce qui nous a permis, par exemple, d'inventer les scènes de ménage au tournage; elles sont ainsi beaucoup plus vraies et beaucoup plus drôles que si je les avais écrites. En outre, je suis très content d'avoir joué le rôle moi-même, car je voulais vraiment que ce soit une caricature et ç'aurait été très difficile de l'obtenir d'un acteur. J'aimais mieux, même si c'était un peu maladroit, que ce soit vraiment monstrueux, que le type soit parfaitement ignoble.

jean douchet

Né le 19 janvier 1929 à Arras (Pas-de-Calais).

Licence de philosophie (Sorbonne) 1951.

S'occupe d'affaires de famille jusqu'en 1958.

Revient à ses premières amours cinématographiques.

Critique : La Gazette du Cinéma, Arts, L'Express, Les Cahiers du Cinéma.

Auteur d'un livre sur Hitchcock (L'Herne) et d'un Minnelli (Seghers), à paraître.

mise en scène et scénario

Jean Douchet

scénario et dialogues

en collaboration avec Georges Keller

photo

Nestor Almendros (agrégé de philosophie, critique spécialiste du cinéma latino américain, réalisateur de courts métrages à New-York, Rome et Cuba, réalisateur à la télévision scolaire : Le jardin public, La gare).

acteurs

Barbara Wilkind

Jean-François Chappey

Jean-Pierre Andréani.

RESUME DU SCENARIO

Un matin, dans un très joli appartement de St-Germain, Jean essaye de se débarrasser de Katherine, jeune Américaine qu'il a "draguée" la veille. Il doit, dit-il, aller à Mexico où son père est ambassadeur, pour ne revenir qu'après trois semaines.

Le lendemain, Katherine qui se rend à l'Académie Julian, se fait aborder par un jeune homme, Raymond. Dans le modèle qui pose, nu, elle reconnaît Jean. La voiture de Raymond est la même que celle de Jean, de même que l'appartement où, se doutant de la vérité, elle s'est laissé conduire. Tout cela avait été prêté par Raymond, qui revient de Mexico, à Jean.

Lorsqu'elle veut revoir Jean, celui-ci passe devant elle, sans la regarder, une fille à son bras.

Saint-Germain

Mon idée, en réalisant ce sketch, était celle-ci : comment sont, de jour les gens que nous voyons, la nuit, à Saint-Germain des Prés ? J'ai voulu montrer le quartier et ses habitants pendant la journée, une fois leurs masques enlevés.

La nuit, Saint-Germain paraît naturel, le jour il paraît faux, peinturluré, maquillé. C'est pour cela que mon film se passe entièrement de jour, en référence continuelle avec le monde de la nuit.

Saint-Germain, pour moi, ne vit plus que sur son apparence, sa beauté extérieure, son "charme". Tout ce qu'il y a de moins simple, de moins naturel dans le monde vient s'y donner l'illusion d'une vie villageoise. C'est un mensonge qui permet, à ceux qui viennent s'y réfugier, de vivre dans le mensonge.

Et le documentaire, qui précède l'action, est construit sur cette idée. Visuellement les travellings et la couleur nous entraînent dans un monde où plus rien n'est spontané; où le moindre charme est mis sciemment en valeur; où le beau (qui n'est plus le produit d'une réalité nécessaire mais celui de l'artifice) cesse d'être beau pour n'être que joli.

Ce film est, pour moi, une sorte de tentative de démaquillage. Finalement, qu'est-ce que démaquiller au cinéma, sinon montrer qu'il y a maquillage : que la beauté excessive des couleurs cache, en fait, une duperie fondamentale, dont les personnages sont les premières victimes.

les personnages

Le personnage central est une Américaine puritaine. Elle cherche à masquer son désir d'un garçon derrière certaines notions bourgeoises. Son désir brut, physique de Jean, relatif à sa seule beauté, lui semble tirer moins à conséquence du fait qu'il a une situation sociale bien définie, une belle voiture, un bel appartement.

Et pourtant, dès qu'on voit Jean, on doit sentir qu'il n'a pas l'aisance de la richesse. Toutes ses réactions sont empruntées (comme la voiture et l'appartement). Mais il est quand même plus vrai que le second garçon. Son mensonge est beaucoup moins réussi, et il a quelque chose d'assez pitoyable quand il laisse l'appartement libre pour l'arrivée de l'autre. D'où ce côté un peu timide, un peu faux dans le jeu. Le second, lui, est parfaitement ignoble : il est installé dans une illusion parfaite, qu'il exprime de façon ostentatoire. Sa sexualité même n'est plus qu'un élément du mensonge. Il provoque une impression assez pénible pour qui l'observe; c'est dans ce sens que j'ai dirigé l'acteur que j'avais choisi.

Ma préoccupation première en écrivant ce scénario (avec Georges Keller) était l'idée de cette fille qui essaie de mettre en scène les autres par rapport à son propre désir, par refus de l'amour. Mais les autres ne peuvent que lui échapper, puisqu'ils ne peuvent s'insurger contre sa mise en scène (cette volonté de les définir comme elle l'entend) qu'en lui opposant leurs propres mises en scène. Or, pour moi, toute mise en scène, à commencer par la mienne, est le fruit d'un mensonge.

A la fin, toutes les mises en scène s'écroulent, par l'action de la fille qui, en traquant la vérité des autres (l'enquête) finit par percevoir la sienne propre.

Il y a dans le film le problème des garçons, qui est complètement sous-jacent. Saint-Germain des Prés est un lieu où se rencontrent toutes les possibilités sexuelles. Quels sont les rapports de ces deux garçons ? Peut-être sont-ils copains, mais cela semble étrange, étant donné leur différenciation sociale. A moins que (je n'en sais rien, mais je le suppose), le second garçon ne soit pas, lui non plus, fils d'ambassadeur. Je pense qu'il est peut-être le petit protégé de l'ambassadeur, qui lui a laissé son appartement et sa voiture. Et lui-même, lorsqu'il va rejoindre l'ambassadeur, il laisse l'appartement et la voiture à son copain, soit par amitié de gigolos (ce qui se voit souvent à Saint-Germain), soit par une affection plus tendre, lui permettant ainsi de jouer son rôle quand il ne se trouve pas à Paris. Maintenant il est possible qu'il soit vraiment le fils de l'ambassadeur; cela laisserait alors supposer qu'il y ait eu des rapports entre ces deux garçons - seule justification à leurs relations qui jetterait donc un jour nouveau sur leurs rapports respectifs avec la fille.

Le 16 m'a permis de m'attacher totalement au mouvement même de ces personnages, pour les suivre dans leurs moindres réactions et traquer leurs intentions dans leurs regards ou leurs paroles.

Ainsi, à partir du décor dans lequel ils évoluaient, j'ai pu totalement me soumettre à leurs déplacements.

jean-luc godard

Né le 3 décembre 1930 à Paris.

Critique : Gazette du Cinéma, Les Cahiers du Cinéma, Arts.

Attaché de presse (Fox).

Montage de documentaires pour la salle Pleyel.

Producteur : Quadrille (Rivette) 16 m/m.

Sonate à Kreutzer (Rohmer) 16 m/m.

c.m.	1954	-	OPERATION BETON
	1955	-	UNE FEMME COQUETTE (16 m/m)
	1957	-	TOUS LES GARCONS S'APPELLENT PATRICK
	1958	-	CHARLOTTE ET SON JULES HISTOIRE D'EAU (co-Truffaut)
	1961	-	LA PARESSE (Les sept péchés capitaux)
	1962	-	IL NUOVO MONDO (Rogopag)
	1963	-	LE GRAND ESCROC (Les plus belles escroqueries)
l.m.	1959	-	A BOUT DE SOUFFLE
	1960	-	LE PETIT SOLDAT
	1961	-	UNE FEMME EST UNE FEMME
	1962	-	VIVRE SA VIE LES CARABINIERS
	1963	-	LE MEPRIS
	1964	-	BANDE A PART UNE FEMME MARIEE
	1965	-	ALPHAVILLE PIERROT LE FOU

MONTPARNASSE & LEVALLOIS

"organisation" et scénario

Jean-Luc Godard.

filmé par

Albert Maysles (le meilleur opérateur américain de "cinéma-direct", a longtemps travaillé avec Richard Leacock. Il possède maintenant sa propre firme à New-York. Pour la réalisation de "Montparnasse-Levallois", il a apporté à Paris son équipement spécial, qu'il a lui-même mis au point.).

ingénieur du son

René Levert (ingénieur du son de Ruspoli, "cinéma-direct", a fait depuis, le son de tous les Godard).

acteurs

Johanna Shimkus (mannequin, d'origine canadienne, joue dans "De l'Amour").

Philippe Hiquily (sculpteur, oeuvres au Musée d'Art Moderne, Paris, au Museum of Modern Art, New-York, ainsi que dans de nombreuses collections particulières en France et à l'étranger).

Serge Davri (acteur français : Tirez sur le Pianiste, Les Pieds Nickelés, etc...)

RESUME DU SCENARIO

Godard donne vie, dans ce sketch, à l'histoire que Jean-Paul Belmondo racontait à Anna Karina dans "Une femme est une femme".

Une jeune fille, Monica, envoie un pneumatique à chacun de ses deux amants pour leur confirmer un rendez-vous. Pensant avoir interverti les enveloppes, elle se précipite chez Ivan, sculpteur à Montparnasse, son amant le plus proche, pour le persuader, avant que le pneu n'arrive, que c'est lui qu'elle aime vraiment. Lorsqu'elle lui révèle sa trahison, Ivan l'éjecte violemment de sa vie et de son atelier.

Elle se rend ensuite chez Roger, carrossier à Levallois, son amant de banlieue, pour le persuader, alors que le pneu est sûrement arrivé, que c'est lui qu'elle aime vraiment. Et c'est lorsqu'elle lui révèle sa trahison que Roger, comme Ivan auparavant, la met à la porte, car Monica ne s'était pas trompée d'enveloppe.

l'histoire

Dans "Une Femme est une Femme", Belmondo racontait cette histoire comme un fait divers qu'il avait lu dans un journal. En fait, la trame, que j'ai transformée, était celle d'une nouvelle de jeunesse de Giraudoux.

J'étais content de filmer cette histoire, ça donne de la réalité à "Une Femme est une Femme". C'est l'esprit de "Bande à part", c'est ce côté Queneau de l'existence, des personnages qui vivent comme ça et qui parlent en "son direct". C'est fait sur l'acteur. Ce qui est intéressant, c'est cette espèce de fluidité, c'est d'arriver à sentir l'existence comme une matière; ce ne sont pas les gens qui sont importants, c'est l'air qui est entre eux.

Même quand ils sont en gros plan, la vie d'à côté existe. La camera est sur eux, le film n'est pas centré sur eux. J'ai fait un film de quartier, d'époque. C'est Montparnasse. Ça correspond pour moi à une idée de Montparnasse, à une idée que j'ai de la peinture et des gens; enfin une idée à la Henry Miller.

C'est une comédie, traitée comme un fait divers. Pourtant, il n'y a pas de volonté comique au départ.

le tournage

On a tourné le film en trois ou quatre plans, et puis on a un peu morcelé les prises. Rouch a filmé son sketch en un seul plan. Pour lui, c'était nécessaire : c'est totalement fait sur la durée. Les secondes s'ajoutent aux secondes. Quand il y en a énormément, on finit par être impressionné.

Mon film, c'est différent, c'est plutôt le côté : l'existence est un fleuve. Il n'y a pas du tout d'idée de montage, c'est un tournage, un événement tourné.

Ce qui m'intéressait dans le scénario, c'est qu'un carrossier de voiture travaille de la même façon qu'un sculpteur moderne, qu'il ait les mêmes outils. Tous les trucs qu'on prend pour de la carrosserie chez le carrossier, chez le sculpteur on les prend pour de la sculpture. Du même coup, je relie les deux quartiers.

J'ai écrit un texte et j'ai dit : "Voilà ce qui se passe. Voici le sens de ce qui se passe." Moi j'avais le sens, les acteurs ont donné le signe, et Maysles a fait la signification. Les trois étapes de la sémantique.

J'avais un événement, je l'ai décrit, j'ai demandé à des gens de le rejouer, de le revivre comme bon leur plaisait, étant donné qu'ils avaient une certaine action, un certain dialogue, et un certain décor à occuper. Ils l'ont occupé comme ils voulaient, et ensuite Albert Maysles s'est comporté comme un reporter d'actualités, comme s'il était devant un fait réel en ne l'influençant absolument pas. J'ai essayé d'organiser l'événement le mieux possible, et non pas de le régler comme une mise en scène de théâtre.

Maysles, l'action-film

Je me suis bien entendu avec Maysles, parce que c'est un peintre, dans sa manière de voir. Il regarde dans l'objectif et il bouge par rapport à ce qui bouge dans le cadre. Ses mouvements déplacent les lignes.

Là où moi, j'aurais eu envie de bouger la camera, il bougeait. Et par la suite, il m'a dit que quand il avait envie que ça bouge dans le cadre, les acteurs bougeaient. Je ferai un jour un plus grand film avec lui, où tout sera organisé suivant ce principe. Maysles serait vaguement au courant de l'histoire, et moi, j'irais répéter avec les acteurs, des trajets et des actions. A telle heure, quelqu'un sort du Claridge, remonte les Champs-Élysées, ou va au Quartier Latin. Maysles est là. Il sait ce qu'il peut se permettre de ne pas tourner, et ce qu'il est primordial de ne pas rater. Si c'est un assassinat, il faut qu'il appuie sur le bouton au moment où se produit cet assassinat. C'est une cérémonie que je prémédite. Le résultat n'est pas différent de ce que j'aurais obtenu moi-même. Il n'y a pas de raison de ne pas agir comme cela, puisque c'est plus rapide, plus juste, et plus élégant.

C'est comme un chef de gouvernement. La politique, ça n'est pas lui qui la fait, ce sont ses ministres. Finalement, ça correspond quand même à son idée, grosso modo.

le son

Dans les films du début du parlant, on ne comprenait pas tout le dialogue, les gens trouvaient ça merveilleux. Ils écoutaient le son. Maintenant, les gens croient toujours que si on dit un mot, ça doit avoir une signification précise, et que si on l'a perdu, c'est la catastrophe. C'est une idée fausse du cinéma. Dans "Carmen" à l'Opéra, on ne sait pas du tout ce que les gens disent, et personne n'est fâché. Cette même "Carmen", au cinéma, les gens diraient "je n'y ai rien compris".

Au cinéma, il y a du son et de l'image. Quand il y a un type qui passe derrière une maison dans un film, personne ne dit : "Hé, mais là, je ne vois plus !" Quand il y a sur l'écran un type qui parle, et un autobus qui passe, ils disent : "On n'entend plus rien !". Et pourtant, si on voulait faire entendre quelque chose, c'est pas tellement difficile à obtenir.

jean-daniel pollet

Né le 20 Juin 1936 à Paris .

Deux films privés (16 m/m) .

Série de films T.V. .

Série de films industriels .

c.m. 1957 - POURVU QU'ON AIT L'IVRESSE (Prix du court-sujet, Cannes).

1961 - GALA

1963 - MEDITERRANEE (40 mn.).

1964 - BASAE (10 mn.) (commentaire : Alexandre Astruc).

l.m. 1959/1960 LA LIGNE DE MIRE

1965 - UNE BALLE AU COEUR (avec Françoise Hardy, Samy Frey. Tournage en Grèce).

Projet fin 1965 - LE HORLA d'après Maupassant (moyen métrage 35 mm couleurs).

R U E S^t D E N I S

mise en scène et scénario

Jean-Daniel Pollet.

photo

Alain Levent (assistant-opérateur : le signe du Lion, opérateur : Le vampire de Düsseldorf, le voleur du Tibidabo, la Dame de Pique, Une balle au coeur).

acteurs

Micheline Dax (Les Branquignols, Rue de l'Estrapade de Jacques Becker, Cabaret, nombreux films comiques. Théâtre : Quand épousez-vous ma femme ?).

Claude Melki (Pourvu qu'on ait l'ivresse, Gala et autres films de Jean-Daniel Pollet).

RESUME DU SCENARIO

Léon, plongeur dans un restaurant, qui fait le coin de la rue Saint-Denis et de la rue d'Ajaccio, habite depuis quelques jours au sixième étage d'un vieil immeuble, rue du faubourg Saint-Denis.

Et comme les prostituées font le trottoir entre son lieu de travail et son domicile, il décide, un soir, d'en emmener une chez lui.

2

C'est alors que le film commence, dans la chambre de Léon...

la mutation du Réalisme

J'ai écrit le sujet de "Rue Saint-Denis" après "Pourvu qu'on ait l'ivresse", en pensant au même acteur, Claude Melki. Les personnages qui, au départ, ne sont pas transposés, en sont très réalistes. Je ne peux plus, maintenant, imaginer des personnages principaux de cette sorte. J'ai essayé de dépasser le réalisme en mettant, au montage, une musique qui fait "décoller" complètement le film, vers quelque chose qui n'est pas non plus tout à fait le fantastique, ni le poétique. Le choix du décor, avec ses murs aux quatre couleurs, était aussi une manière d'échapper à un réalisme direct.

Chronologiquement, ce film aurait dû se situer avant "Méditerranée", qui était un saut dans l'Imaginaire. Cependant, "Rue Saint-Denis" en porte sans doute la trace : il m'était devenu impossible d'accepter le réalisme brut.

A cause de "La ligne de mire" (en particulier), et de l'état actuel du cinéma français (en général), je suis absolument obligé, vis-à-vis des producteurs, de raconter une histoire traditionnelle, classique. Et pour "Une balle au coeur" se pose le même problème que pour "Rue Saint-Denis" : arriver à imposer, à partir d'une histoire qui ne me préoccupe pas, un certain nombre de choses qui me tournent dans la tête naturellement. Des choses qui, finalement, ont trait à l'importance des décors, des objets, à un rythme un peu particulier que je voudrais donner aux séquences.

Il m'est arrivé de rêver complètement un film (dont j'ai écrit le scénario en me réveillant). On ne rêve pas des personnages, mais des objets, des moments, le temps, l'espace, la durée; tout cela, dans un rêve, a plus d'importance que la psychologie. Cette succession d'états raconte l'intérieur de soi-même beaucoup mieux qu'on ne pourrait le faire en racontant l'histoire d'un autre. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de me mettre, de me glisser dans la peau des personnages, mais de les faire vivre dans un certain climat.

D'ailleurs, dans le film que je ferai, dès que je le pourrai, ("New York-Basae", itinéraire d'un personnage à travers l'Amérique, l'Europe et la Grèce), je ne prendrai que ce que je voudrai des endroits, des moments, des personnages. Afin de réaliser une sorte de long poème sur des gens, des paysages, des moments, des musiques, qui soit un documentaire sur tous ces pays et sur moi-même - fait en un an, comme on écrit.

C'est vers ce cinéma que je voudrais aller, en faisant parallèlement des films comme "Une balle au coeur", plus composé, moins expérimental. Car j'ai appris que le plus important était de ne pas s'arrêter de tourner.

Je pense qu'un film naît du rapprochement des personnages, et non de leur évolution. Car je crois que, en fait, on ne change pas; on retombe toujours, on se relève toujours au même endroit. On est fidèle aux choses qu'on a rêvées à quinze ans, qui ressurgissent, toujours les mêmes. Il existe certainement des cas où se produisent des bouleversements profonds. Mais ce qui m'intéresse, ce ne sont pas ces états de crise, c'est la permanence de l'être d'un personnage. Je suis pour un cinéma dramatique et tragique. Mais le drame, je ne crois pas que ce soit une situation exceptionnelle (que, par exemple, on se trouve dans une situation critique); ce serait plutôt que les choses existent et qu'on ne les comprenne pas.

"La 317ème Section", de Pierre Schoendorffer, est un film qui a réussi cette mutation du réalisme à autre chose; né d'une expérience, de détails vrais, vécus, comme dans tout grand film, les choses n'y sont pourtant jamais montrées pour elles-mêmes, mais pour ce qu'elles représentent, ou pourraient représenter. C'est un film sur LA mort, et non pas sur DES morts.

De même, je m'intéresse, non à l'objet ou à la situation elle-même, mais à quelque chose, je ne sais pas exactement quoi, qui se trouve derrière.

eric rohmer

Né le 4 avril 1920 à Nancy.

Critique : Revue du Cinéma, Les Temps Modernes, La Parisienne, Arts.

Rédacteur en chef : La Gazette du Cinéma, Les Cahiers du Cinéma.

Auteur d'un livre sur Hitchcock (co-Chabrol).

Directeur des Films du Losange.

c.m.	1949/1950	JOURNAL D'UN SCELERAT (16 m/m) avec Paul Gégauff.
	1951/1961	PRESENTATION, OU CHARLOTTE ET SON STEACK interprété par Jean-Luc Godard.
	1954	- BERENICE (16 m/m).
	1956	- LA SONATE A KREUTZER (16 m/m) 50 mn. avec Jean-Claude Brialy.
	1958	- VERONIQUE ET SON CANCRE
	1964/1965	FILMS POUR LA TELEVISION SCOLAIRE: Métamorphoses du paysage industriel - Les cabinets de physique au XVIII ^e siècle - La quête du Graal - Edgard Poë - Les contemplations - Les caractères.
	1965	- CARL DREYER (T.V. Cinéastes de notre temps).
	1964	- NADJA A PARIS (16 m/m) 13 mn. (Une production Les Films du Losange).

l.m.	1952	- LES PETITES FILLES MODELES.
	1959	- LE SIGNE DU LION avec Jess Hahn, Michèle Girardon.
	1962/1967	SIX CONTES MORAUX (production : Les Films du Losange) :
		1. La Boulangère de Monceau (16 m/m) 26 mn. avec Michèle Girardon, Barbet Schroeder.
		2. La Carrière de Suzanne (16 m/m) 60 mn.
		3. Conte Moral - 1 h 30.

Projet : fin 1965 -

PLACE DE L'ETOILE

scénario et mise en scène

Eric Rohmer.

photo

Alain Levent et Nestor Almendros.

acteurs

Jean-Michel Rouzière (acteur de théâtre : La Cuisine des Anges, La Petite Hutte, Le Client du Matin. Metteur en scène de théâtre avec Jean Mercure et Roger Lehmann. Directeur du théâtre du Palais-Royal).

Marcel Gallon (montmartrois, champion de France de boxe, catégorie poids-plume, cascadeur : Notre-Dame de Paris, Fantômas).

RESUME DU SCENARIO

Jean-Marc, vendeur dans une chemiserie de l'avenue Victor-Hugo, prend tous les jours le métro jusqu'à l'Etoile pour se rendre à son travail.

Un matin, énervé par une dame qui, dans le métro, lui a marché sur le pied, il heurte un passant sur la Place de l'Etoile. Une altercation s'ensuit, puis une bagarre, au cours de laquelle le passant s'effondre, victime d'un coup de parapluie.

Jean-Marc le croit mort et s'enfuit jusqu'à son lieu de travail. Il n'ose plus retourner à l'Etoile (prenant son métro à Victor-Hugo ou contournant la place par les rues périphériques, lorsqu'une course devrait l'obliger à la traverser) jusqu'au jour où, dans le métro, il rencontre "sa victime" aux prises avec d'autres voyageurs.

l'Etoile et Jean-Marc

Le sujet du film est déduit de la structure géographique de la Place de l'Etoile.

Qu'est-ce qu'il y a sur cette place ? Des automobilistes et des piétons. J'ai choisi le piéton. Il est dans sa nature de marcher : il fallait donc lui faire accomplir un certain trajet. J'ai supposé que mon personnage sortait par la bouche du métro de l'avenue de Wagram et que son lieu de travail se trouvait de l'autre côté de la place.

Que peut-on faire faire à quelqu'un ? Marcher, bien sûr. Mais on peut aussi le faire courir. Cette course, il fallait la justifier. Quand on court, surtout dans la rue, c'est qu'on est très pressé. Mais aucun Parisien n'est pressé au point de courir quatre cents mètres à la suite. Mon personnage devait avoir peur de quelque chose. C'est ce qui m'a donné l'idée de la bagarre avec l'individu sur le pied duquel il marche. Maintenant, pourquoi marche-t-il sur le pied de cet individu ? Il n'y a pas besoin de donner d'explication : c'est une chose qui arrive à tout le monde. Mais pour la rendre intéressante, et pour justifier la réaction violente de ce garçon (qui est particulièrement serviable, poli, par habitude professionnelle), j'ai imaginé la scène du métro.

La Place de l'Etoile est de conception médiévale plutôt que romaine : il y a un donjon (l'Arc de Triomphe), un chemin de ronde et un fossé. Les rues de Presbourg et de Tilsitt tracent un grand cercle autour d'elle, évoquent les artères qui ont pris place sur des fortifications comblées. Elles sont comme un détour, qui plaît à l'imagination. Cette notion de "détour" est une chose très importante dans l'architecture urbaine. L'homme aime à se réserver la possibilité d'aller à un endroit de deux manières différentes. Il faut que sa rêverie puisse cheminer.

L'esthétique de ce qu'on appelle "les grands ensembles" me paraît conçue en dépit, non pas de l'harmonie extérieure, mais de la rêverie la plus nécessaire à l'homme. C'est une conception bonne pour une devanture d'épicerie (où l'on voit des piles de conserves plus ou moins artistement disposées). Quand vous habitez quelque part, vous éprouvez le besoin d'être à la fois protégé du monde et ouvert à lui. Et l'urbanisme classique obtenait cette ouverture et cette protection (que l'on pense à Paris ou à Venise). Maintenant on n'a plus l'air de vouloir s'occuper de ça. Et, peu à peu, on détruit Paris. C'est pourquoi je crois que mon film traite le sujet et que, lorsqu'on parle de Paris, le problème le plus important est de comprendre sa beauté, et de la faire comprendre. Mon film est un film engagé.

la couleur

La couleur joue un rôle précis dans l'histoire : les feux de signalisation, que l'on voit à plusieurs reprises, ont dicté la tonalité du film. Ca n'a pas été difficile, étant donné que la dominante de l'Ektachrome est plutôt verdâtre : le rouge, en regard, prend de la valeur. De plus, j'ai eu la chance que le tournage ait coïncidé avec la visite du Président de la République italienne (dont le drapeau, comme on sait, est vert et rouge).

La couleur, pour moi, est un moyen, soit d'obtenir un plus grand sentiment de la matière des objets (mais dans ce film la matière n'est pas l'élément important), soit d'accroître la lisibilité de l'image. Quand je dis que Paris en couleurs est mieux que Paris en noir et blanc, ce n'est pas qu'il soit plus joli, c'est qu'on y voit plus de choses. Or, dans ce film, qui, par son sujet même, est un film de SIGNAUX, il est très important que de petites taches colorées établissent des repères. En noir et blanc, on perdrait beaucoup de l'intérêt dramatique.

le son et la vérité

J'ai décidé depuis quelque temps de faire tous mes films sans musique. La seule musique qu'on entende ici, c'est la musique militaire à l'Arc de Triomphe, de la musique réelle.

Je déteste la musique utilisée comme remplissage, par peur du silence, et surtout dans les comédies. La musique tue le comique.

Le sentiment d'insolite ne peut être donné que par l'exacte ambiance sonore du lieu où se passe la scène. Je pense, sur ce point, qu'il faut préférer la vérité particulière à la vérité générale, ou du moins que la seconde ne peut être atteinte qu'APRES et PAR la première. C'est pourquoi le son, même quand il n'est pas synchrone, a été pris Place de l'Etoile. Et puis, ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est qu'on s'instruit en le pratiquant. Si je connais ce que je vais montrer, je m'ennuie. Il y a plus de sept mille ans qu'on sait tout sur tout, en général. C'est le particulier qui fait la force du cinéma et sa raison d'être.

jean rouch

Né le 31 mai 1917 à Paris .

Ingénieur civil des Ponts et Chaussées .

Maître de Recherches au C.N.R.S., détaché au Musée de l'Homme .

Secrétaire général du Comité du Film Ethnographique .

Nombreuses missions d'études (Niger, Mali, Ghana, Côte d'Ivoire).

Livres : "Le Petit Dan", "Migrations au Ghana", récits de voyages,
thèse sur l'histoire, la religion et la magie des Songhay .

c.m.		Très nombreux films ethnologiques en Afrique, en 16 m/m.
	1964	- LES VEUVES DE QUINZE ANS (sketch), son seul film en 35 m/m.

l.m.		Tous originellement en 16, gonflés en 35.
------	--	---

LES FILS DE L'EAU.
JAGUAR.

	1956	- MOI, UN NOIR.
	1959	- LA PYRAMIDE HUMAINE.
	1961	- CHRONIQUE D'UN ETE (co-Edgar Morin).
	1962	- LA PUNITION.

GARE DU NORD

mise en scène et scénario

Jean Rouch.

opérateur

Etienne Becker (fils de Jacques Becker, l'un des rares opérateurs européens capable d'égaliser les prouesses physiques des Canadiens et des Américains dans le domaine du cinéma direct).

ingénieur du son

Bernard Ortion.

acteurs

Nadine Ballot (joue dans la plupart des films de Rouch).

Barbet Schroeder (né le 26 août 1940 à Téhéran, Iran. Critique : Les Cahiers du Cinéma, l'Air de Paris. Assistant et acteur : Godard, Rohmer).

Gilles Quéant (écrivain. Acteur : "Vivre sa vie" de Godard, "Les veuves de quinze ans").

RESUME DU SCENARIO

Un matin, au petit déjeuner, une dispute éclate dans un jeune ménage petit bourgeois.

Odile fait le compte de ses rêves avortés, puis formule ses griefs, pendant que son mari mange. Elle lui déclare qu'il manque d'esprit d'aventure, de mystère; qu'en fin de compte c'est un minable. Le ton monte des deux côtés et finalement, Odile, en assurant qu'elle ne reviendra pas, claque la porte de l'appartement.

Alors qu'elle traverse la rue, au sortir de l'immeuble, une voiture l'évite de justesse. L'automobiliste, qui l'accompagne un peu pour s'excuser, lui révèle que, lassé de tout, il a décidé de se suicider, mais qu'il y renoncera, si elle accepte de le suivre. L'inconnu offre ce dont elle rêvait : les voyages, le mystère, l'Aventure.

Odile hésite, ne sachant s'il plaisante ou s'il est sérieux. Ils sont alors parvenus à proximité du parapet du pont de la gare. Il renouvelle son ultimatum. Odile refuse. L'inconnu, alors, se précipite sur les voies.

le tournage

En fait j'ai été conduit à l'idée de "Gare du Nord" par certains des problèmes du cinéma-vérité. En particulier celui du délayage : les gens ne parvenaient à dire quelque chose de très important qu'après dix à quinze minutes d'hésitations, de refus. Mais, paradoxalement, en isolant cette chose essentielle de son contexte, en coupant les bafouillements qui la précédaient, elle devenait beaucoup moins importante, beaucoup moins SIGNIFICATIVE que lorsqu'elle naissait peu à peu de cette espèce de bavardage.

C'est pourquoi à ce moment-là, pensant en outre qu'il devait être possible d'appliquer les méthodes du cinéma-vérité aux films de fiction, j'avais décidé, pour éviter le délayage, de tourner "La Punition" en un ou deux jours. Finalement, il y avait encore sept heures et demie de heu, heu, heu... pour une demi-heure de choses essentielles.

J'ai alors senti le besoin de dépasser ce problème, dans "Gare du Nord" en écrivant un dialogue avec les interprètes et en tournant le film dans son temps réel, qu'on limitait à vingt minutes. L'improvisation ne joue plus alors, au niveau des dialogues ou des situations, mais elle est complète au niveau du réalisateur, des techniciens, et du jeu des acteurs.

Et là le problème technique était énorme, le risque était total puisque, malgré toutes les précautions, il suffisait d'un passant qui reste dans le champ, d'une défaillance des acteurs, du son ou de l'image (etc...) pour que l'histoire soit rompue. Tout était perpétuellement remis en question.

Ainsi, par exemple, lors d'une prise, un fil s'est décroché et il n'y a plus eu de son. Nous avons alors arrêté pour recommencer (il y a eu huit ou neuf prises), parce que nous jouions le jeu complet : on pensait qu'il fallait faire le film en son direct et qu'il n'était pas question de faire la moindre post-synchronisation si quelque chose ne marchait pas.

le quartier, l'histoire

L'histoire elle-même était inspirée par un des paysages les plus dramatiques que je connaisse à Paris : ce pont, rue Lafayette, au-dessus des rails de la Gare de l'Est, tout à côté de la Gare du Nord.

J'aurais pu choisir un quartier que j'aimais beaucoup, comme le Parc Montsouris par exemple, mais ç'aurait été comme "Le Paysan de Paris" d'Aragon, un film plein de souvenirs. Alors que la Gare du Nord et ce pont représentaient pour moi beaucoup de souvenirs réels et une série de souvenirs imaginaires.

De l'autre côté du quartier de la Gare du Nord, on découvre des étages élevés, un paysage merveilleux, la Butte Montmartre, la Tour Eiffel, tout Paris.

J'ai pris comme point de départ justement le fait qu'une jeune femme habitant ce quartier voit avec terreur un immeuble en construction qui va boucher la seule chose qui soit belle, la vue de Paris. L'histoire est assez convenue puisque, dans un temps très, très court, on verra cette jeune femme se disputer avec son mari sur ce prétexte : "Nous habitons une maison dont le seul avantage était la vue, et la vue est en train de disparaître." Quant aux arguments dont elle se sert dans cette querelle, ce sont ceux, très minces, d'une petite bourgeoise qui n'est qu'une employée de bureau et voudrait être autre chose. C'est plutôt invraisemblable que, quelques minutes plus tard, elle rencontre sur ce pont un étranger à ce quartier qui lui répète les arguments mêmes dont elle se servait contre son mari. Mais représenter cette rencontre (qui était pour moi le thème du film, rencontre absolument insolite au sens où l'entendent les surréalistes) fait que, tout d'un coup, d'une manière complètement fortuite, on retrouve ces paysages dont on a rêvé, on se croit dans un lieu que l'on a déjà imaginé, parce que, simplement, quelqu'un emploie une série de formules déjà entendues. Là, la situation se renversait puisque cette jeune femme, au sortir d'une dispute avec son mari, refusait de suivre un inconnu qui lui proposait justement ce qu'elle reprochait à son mari de ne pas lui offrir. Il n'y avait donc pas d'issue, et elle représentait pour moi la cause absolument inconsciente d'un drame, qui, je crois, existe continuellement, cet acte fortuit de quelqu'un qui, sans s'en rendre compte, par maladresse et avec la meilleure foi du monde, entraîne des catastrophes.

la vérité et la fiction

Le cinéma, c'est l'Aventure, mais la difficulté, c'est que, cette aventure, il faut continuellement la maîtriser. Ainsi le reproche que je pourrais faire aux films que nous avons faits, ces films dits de cinéma-vérité, c'est que nous pensions qu'il fallait nous laisser guider par elle. Ce qui, effectivement, nous menait au thème de la Rencontre. Mais toutes les rencontres ne sont pas intéressantes, il y en a même très peu qui le sont. Il fallait, alors, faire le point : cette rencontre, ce thème, je crois qu'on peut le traiter en racontant une histoire, mais une histoire racontée avec des images et avec des morceaux de vie.

Quant au tournage en un seul plan, ou en deux plans (puisque l'on a tourné "Gare du Nord" en deux plans), c'est simplement, je crois, une performance, mais qui est justifiée dans un moment de ce genre. Car ce qui me semblait capital, étant donné que la fin du film était très dramatique (un suicide), c'est que, en tournant le film dans un temps réel, non pas de l'action réelle, mais de l'action filmée, le spectateur ne pourrait faire autrement que déboucher sur le drame final. Même s'il n'y croit pas, il y a tout d'un coup le fait que l'issue ne peut être que celle-là. Que le poids du temps a rendu cette issue fatale, et qu'ainsi le spectateur en est un peu complice.

Ce plan, simplement, c'est le temps réel avant le drame. Ces quelques minutes de vérité où un homme est en face de son destin. Ainsi il y a dans "Paris 1900" un moment très émouvant : celui où l'homme qui avait inventé un faux parachute se mettait au premier étage de la Tour Eiffel et devait sauter devant une camera; puis, tout d'un coup, il avait peur, il hésitait à sauter, mais la camera est là. Il hésite,

il hésite, et puis, à un moment donné, il saute et il se tue. A ce moment, c'est terrible, on prend conscience de la camera, qui est en même temps un stimulant atroce : ce type qui a eu peur de cette espèce de public qui n'était pas là, que représentait la camera qui continuait à tourner.

J'ai toujours été impressionné par cette histoire, car effectivement je crois qu'il y a de ces minutes de vérité qui, pour moi, sont le moment où des gens se confient, et où ce qu'ils se disent (à cause de l'autre, qui en devient témoin) détermine leurs actes. Et ce moment, dans "Gare du Nord", c'est la scène de ménage. Suivie par la descente de l'ascenseur qui, pour moi, est quelque chose de terrible, de très dramatique, préfigurant le suicide. Et c'est là le pouvoir fascinant de ce genre de cinéma (finalement entièrement subordonné à l'événement, qu'il soit réel ou recréé) de permettre à des gens de jouer un drame réel, d'être entraînés dans un drame réel.

l'acteur

Dans ce cinéma en liberté, il est certain que le problème de l'acteur amateur est énorme.

Nadine, qui jouait aussi dans "La Punition", joue ici d'une façon tout à fait différente. Parce que dans "La Punition", elle était absolument libre de faire ce qu'elle voulait, et de ce fait était libre aussi de ne rien faire, elle était libre de décrocher. Tandis que là, elle ne le pouvait pas, parce qu'elle était tenue par cette aventure du tournage. Et sur un rôle horriblement difficile, dont les répliques étaient apprises, avec une série de positions essentielles, elle est absolument naturelle, comme dans la vie, et à un moment donné d'une façon qui est extrêmement dramatique.

Ainsi je crois que Quéant a moins bien joué que les autres (il me pardonnera si je dis cela) parce qu'il est un acteur professionnel, qu'il réagit à une série de trucs intellectuels. Des acteurs non-professionnels se trouvaient placés par les conditions mêmes de tournage hors de leur personnalité propre : il fallait qu'ils soient quelqu'un d'autre, et très rapidement disparaissaient tous les petits gestes cabotins.

Si on se sert d'un acteur non-professionnel, en lui faisant jouer un rôle trop proche du sien, la plupart du temps on tombe dans le patronage. La seule façon de s'en sortir (c'est ce que j'ai essayé de faire dans tous mes films), c'est de faire en sorte qu'ils se sentent concernés par l'aventure du film. Il faut qu'il y ait, dans le film lui-même, une aventure qui les intéresse. Et je crois que cette méthode employée dans "Gare du Nord" pourrait être encore poussée plus loin.

ONT COLLABORE A CE FILM :

Producteur Associé :

PATRICK BAUCHAU

Assistants à la Production :

**Pierre-Richard Bré
Pierre Cottrell**

Montage :

JACQUELINE RAYNAL

Assistants :

**Pascal Aubier
Fred de Graaff
Stéphane Tchalgadjeff
José Varéla**

FIN

**Ce dossier, composé à partir d'entretiens,
a été réalisé par Pierre-Richard B R E.**