

Film flamme a porté la sauvegarde du long métrage franco-tunisien de Marc Scialom Lettre à la prison. L'association a reçu pour cela le soutien de la Région PACA et du Conseil Général des Bouches du Rhône. C'est aussi le choix du Festival International du Documentaire de Marseille de prolonger par son engagement la réhabilitation du travail de ce réalisateur.

L'existence d'un festival qui accompagne le renouvellement des formes et la recherche d'espaces nouveaux pour le documentaire comme pour la fiction (et toutes les formes intermédiaires de la poésie) est précieuse pour nous. C'était déjà la voie du film de Marc Scialom qui trouve ainsi sa juste place.

Que ce festival se tienne à Marseille, est bien dans l'esprit des réalisateurs qui ont habité la ville comme il est dans l'esprit de cette ville de porter ceux qui partout s'affranchissent des conventions...

Il ne s'agit pas de «faire image» mais d'habiter son temps...

Une table ronde organisée par Film Flamme et le FID se tiendra le vendredi 4 juillet au 61 Canebière à 16h pour une réflexion autour du film en présence de Marc Scialom, Sylvie Neyral, Jean-André Fieschi, Jean-Paul Curnier, Frédéric Valabrègue, Claude Martino.

Inventer le passé comme on invente le futur...

Bien sûr, quand nous avons compris que la quasi totalité des originaux de Lettre à la prison étaient perdus, nous avons eu des doutes... Peut-on gonfler en 35mm une « copie travail » avec ses rayures et ses souffrances ? Un film qui porte vive la trace du travail, de ses doutes, de ses savoirs et de ses ignorances... Et son rejet même, au final, par la dispersion des négatifs, l'absence de copies, de montage négatif ...

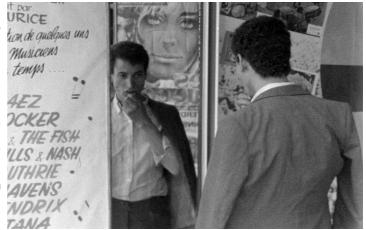
Nous avons décidé d'aller au bout... De montrer ce film comme trace vivante de notre histoire commune, avec ses conflits et ses contradictions. Ce film, en l'état, est l'expression de ce que <u>nous</u> en avons fait. C'est nous, responsables politiques, cinéastes, spectateurs, acteurs culturels, qui avons fait du geste artistique de Marc Scialom ce que vous allez voir aujourd'hui. Nous et le temps troublé qui a passé depuis 69, depuis les premiers tours de caméra...

Ce film est le nôtre. « Le cinéma n'est pas un spectacle, c'est une écriture » écrivait Robert Bresson. Ce film n'est plus qu'écriture, y compris dans sa perte et dans les altérations portées par le destin qui fut le sien.

Notre travail autour du film ne fut que d'accompagner Marc Scialom pour qu'il ne rejette pas à son tour cette résurgence altérée de son rêve. Pour que sa souffrance d'autrefois, qui s'était apaisée avec le temps et que nous remettons à vif, ne l'entraîne pas à espérer un film qui, sous sa forme d'origine, n'existera plus jamais. Il est la lumière d'une étoile disparue... Mais cette étoile est précieuse aux navigateurs que nous sommes. Ce n'est que là, que Marc peut ne pas désespérer.

Il a participé à cette « non restauration » numérique « où l'on peut tout faire », comme on dit toujours en parlant d'informatique, et dans le tout on inclut généralement le rien... Il espérait retrouver les lumières et les noirs de son exil II n'a retrouvé que le reflet dégradé de ses espérances. Elles n'avait-il pas disparu derrière l'idéologique? sourdent pourtant de chaque image, et de ses mouvements de caméra portée, regard et toucher à la fois... du son qui vit sa vie en indépendance de l'image, en monologue intérieur...

Ses exigences de cinéaste aujourd'hui sont intactes : se remettre devant une table de montage lui fait venir des pensées vives, clés de son écriture... Il dit par exemple : « le montage me permet de me contredire moi-même, de contredire l'évidence qu'il y a dans les images tournées ». Si nous lui en avions laissé la liberté, il aurait repris ses images et ses sons et il aurait fait donne, il revendique le cinéma comme poétique appartenant à tous... un film de quelques minutes... Comme il avait « repris » à l'époque son premier film pour l'intégrer dans le nouveau, jugeant que le premier n'était que de « l'eau de rose. »



On parle de mai 68, un certain président prétendait en finir avec « ça » : le rejet de *Lettre à la prison* en est déjà une mise en lambeaux... Mais ces lambeaux de peau sur un squelette sont plus vivants et plus porteurs de présent que toutes les archives télévisuelles de la même période! Ce film nous lègue une première question...

En 1970, la modernité pouvait-elle venir de Tunis ? Ou plutôt : pouvionsnous accepter de voir alors ce qui aujourd'hui est l'évidence?

Et le politique d'alors est-il celui d'aujourd'hui? Ou plutôt, le politique

... Pour le présent

Mais pour nous aujourd'hui, étranger au formalisme et à l'idéologisation, Lettre à la prison est un film qui n'a rien à renier. Et sans doute était-il, au contraire, un film politique des exilés. Au-delà de la générosité parfois intéressée des cinéastes militants, il prend la parole sans qu'on la lui

Il entend dans le son un chant qui n'est pas que parole, il prend au-delà de la parole ce qui appartient à tous... Le langage commun à venir. Le cinéma comme langage commun... Plus proche de Deligny que de Marker... Plus proche de Pasolini théoricien que de Pasolini cinéaste... Marc Scialom affirmait là une confiance totale dans le son et l'image. Avant le récit.



Pour nous aujourd'hui, ce film rejoint la cohorte des films « qui ne sont pas du cinéma » en leur temps mais que nous revendiquons comme le passé cinématographique le plus pertinent de notre présent.

Le geste qui fut celui de Marc Scialom est un geste ouvert, moderne, léger, dynamique, qui prend aussi racine dans cette culture méditerranéenne qui est la nôtre. Et dans la riche histoire de l'immigration. Dans la richesse des pays pauvres.

Marc était un autodidacte... et la gueule enfarinée il a prétendu « faire du cinéma » en toute liberté comme on écrit un poème avec une pointe Bic et un bloc de papier... C'était un crime de lèse-majesté.

Et aujourd'hui ça l'est encore. Voilà pourquoi ce geste nous intéresse.

La mémoire, dit-on... Mais quelle mémoire ?

Au nom de la mémoire, c'est souvent l'oubli et le détournement de la mémoire qui sont à l'œuvre. Surtout quand il s'agit de mémoire populaire : on a « offert » au peuple la vidéo pour lui confisquer sa mémoire. Ce qui sera sauvé ce ne seront pas les archives des familles, les films militants, les expériences de jeunes cinéastes, la mémoire des quartiers, les cinémas marginaux : ce seront les archives du pouvoir.

Chloé Scialom a voulu savoir un jour ce qu'il y avait dans les boîtes de métal que son père prétendait jeter lors d'un déménagement. Lui, avait choisi d'interrompre le cycle de la mémoire; elle, a profité de son passage au Polygone étoilé pour aller chercher sur la table de montage ces signes du passé qu'on lui refusait.

D'une certaine façon Marc pensait que ce passé ne méritait pas d'être transmis. Le rejet qu'il avait vécu en était une cause importante sans doute, mais au-delà se pose la question de la dynamique sociale de la mémoire.

Il est important (peut-être unique) que la Région PACA et le Conseil Général venu de la marge pour tirer « in extremis » de l'oubli où il allait disparaître, le travail refusé de Marc Scialom...

Lettre à la prison est le film d'un cinéaste italo-tuniso-français de culture juive parlant par la voix et le corps d'un Algérien musulman... Car il fut un temps où ces catégories n'étaient pas ce qu'elles sont aujourd'hui. Il ne nous semble pas rien de mettre à jour ce moment de notre imaginaire séducteur ou homme dévasté par la rupture.

une période de famine : « Laissez le papier aux vivants »..

C'est ce que nous avons fait avec le film de Marc Scialom... Rendre l'histoire aux vivants car elle est à réécrire cette histoire, qui a fait la part trop belle au cinéma industriel de la et du capital(e)...

De nouvelles exigences... De nouvelles responsabilités...

Lorsque Marc Scialom, dont nous avons mis les sentiments à vif après avoir voulu ressortir son film, s'est mis à penser qu'il lui restait encore quelques années à vivre de cinéma, il a écrit un nouveau projet, un scénario... Il a fait comme tous les jeunes cinéastes, il l'a déposé dans une commission pour obtenir une « aide à l'écriture »...

. L'aide lui a été refusée. J'ai interrogé un ami de la profession, membre de la commission. Il s'est étonné que je m'intéresse à ce dossier. « Ce n'est pas du cinéma, c'est nul »...

Alors voilà, On peut avec le temps remettre en cause les choix du passé avec une certtaine facilité... Être du côté des justes avec le recul de l'histoire...

Mais comment remettre en cause nos pratiques du jour qui conduisent au même résultat, sans l'excuse de la découverte et de la sincérité?

Jean-François Neplaz

(cinéaste, co-fondateur de Film flamme, a mené la réhabilitation du travail de Marc Scialom)





Un chien dans la valise

Lettre à la prison est un monologue en forme de tourbillon où tout reviendrait pour s'épuiser. D'une prison à résonance, qui serait la solitude de l'immigré, un détenu envoie à son frère une diffraction de paroles. En des Bouches du Rhône aient donné ce signe fort d'accompagner un geste réalité, c'est le contraire. Ne viens pas, dit le détenu, ne viens pas marcher dans mon crâne. Lui, l'enfermé, le prétendu criminel, serait le centre, le vide dans la roue libre du ressassement. Son frère parti à sa recherche et qui ne le retrouve pas, sinon en lui-même, parle à sa place. Il invente le détenu dans sa propre voix, ses gestes. Il tient tous les rôles dans la prison de la violence. Il habite toutes les suppositions: victime et bourreau,

Maïakovski avait écrit à l'occasion d'une réédition d'œuvres classiques dans Lettre à la prison circule autour d'un silence bâillonné où il faudrait désigner le coupable. Un frère adresse à son double des questions qui le déplacent, l'amènent à bouger d'une rive à l'autre de la Méditerranée, et surtout dans le temps à travers un complexe d'histoires. Il y a des gens sans territoire ni appartenance qui ont un chien dans la valise. Le film montre des Maghrébins à la tête empoisonnée par l'image qu'on s'en fait sur l'autre rive. Tourner en rond entre deux pôles. A l'époque du film, on voyait ceux d'en face dans leur version laïque. Dans les années soixante-dix, c'étaient des travailleurs. Travail d'arabe quand on se sait berbère. On ne comprenait rien à leur solitude. Il y a des gens qu'on désigne comme arabes alors qu'ils sont apatrides, agnostiques. Un Tunisien quitte son pays natal pour éprouver et partager un crime qui s'appelle la violence faite à l'étranger, au travailleur, au colonisé et à la femme. Un travailleur immigré décide de ne pas travailler, de laisser tomber la pioche qui est l'arme du crime. Son origine serait le désir envenimé de l'autre, un autre qu'on possèderait en lui trouant la tête. Tuer ce qui là-dedans connaît un désir autre. Les guerres d'indépendance ont étendu un brouillard de sang. Un frère tourne dans la machine à laver d'une culpabilité rejouée sur tous les modes du fantasme. Le caméléon fume. Des enfants jettent une tête de cheval. Ils ont perdu la leur.

> Film à la continuité maintenue malgré sa fragmentation, son éclatement en bouchon de carafe. Continuité des corps tressés par le désir et le crime à travers les deux rives. Empathie dans le tissage des voix et des plans. La rue est le lieu des élections, des rejets. Elle est contiguë au monologue, une suite d'appels. Marseille joue son rôle de sas, toupie de bétonnière. Le mélange se fait par bribes. Montage des attractions et à distance. Avec tout au long, un fracas propre au cinéma surréaliste. Le chien andalou vomit sur la banquette. Les voix off, les dialogues post-synchronisés, sont posés à peine de guingois, juste à côté de la plaque. Ce décalage laisse respirer les images, leur donne un temps de latence où elles peuvent jouer leur partition autrement que sous la dictée. L'obsession du crime n'étouffe pas les étonnements de l'errance, la surprise des rencontres. Il y a partout des espaces dans les images. Les regards prennent le large, les attitudes et les mines s'éloignent de ce que la voix annonce. Les images rigolent seules. Leur disponibilité ou leur improvisation offre un contrepoint, un allègement au cauchemar. L'œil du frère s'échappe sur le cornet à glaces d'une fille. Il compte les jambes qui passent. Les robes à fleurs. Il lit des étiquettes. Emploi du temps vacant. Rester dans cette fête où des enfants s'insultent en se battant. Regarder la bouche ourlée de confiture de la fillette.

Marc Scialom

Entretien avec Claude Martino

(critique, scénariste)

Quel est le cinéma qui vous a marqué?

A bout de souffle, quand je l'ai vu, je suis allé le revoir trois fois. Parce que ça me paraissait fondamental du point du vue du découpage et du montage. Et, dans un autre ordre d'idée, Le Cuirassé Potemkine, mais un peu pour les mêmes raisons, parce que c'étaient des plans courts, heurtés, l'intensité la plus forte étant à l'endroit de la collure. C'était là que ça se J'avais l'impression que le cinéma c'était ça. Le cinéma, ce n'était pas ce qui se passe à l'intérieur d'un plan, mais ce qui se passe au moment où deux plans s'entrechoquent et se succèdent, c'était ça qui m'intéressait.

Est-ce-que vous aviez un bagage, une culture ciné matographique ?

Une culture cinématographique un peu comme tout le monde. A ce moment en tout cas, rien de plus. Un peu plus tard, j'avais préparé et réussi le concours de l'IDHEC, puis j'avais laissé tomber car je recevais des lettres de ma mère qui me disait "Ton père à du sucre dans le sang parce que tu veux faire du cinéma". J'étais jeune et idiot et j'ai laissé tomber. D'autant plus que j'avais rencontré Jean Renoir qui présentait Le fleuve au cinéma Le Rennes, rue de Rennes, et qui m'avait dit "Si vous voulez faire du cinéma, laissez tomber l'IDHEC, prenez une caméra et tournez". Ce qui était un très mauvais conseil à mon sens. Et je l'ai suivi.

Vous l'avez suivi tout de suite?

A peu près. (...) Lettre à la prison, quand je l'ai tourné, étant donné les difficultés que je venais de connaître, car cela avait toujours été très difficile, je m'étais dit je vais le tourner avec mon propre fric, parce que le scénario n'avait intéressé personne. J'ai montré le film et cela n'a intéressé personne. Et cela a dormi dans un placard pendant près de 40 ans.

(...)Quand je le tournais, je me disais : ça ne restera pas ce que c'est. Je me disais : on fera mieux la prochaine fois, quand on aura du fric.

Et mieux cela aurait été quoi ?

Il me semble que j'aurais été fidèle au scénario tel que je l'avais écrit. J'aurais largement développé l'aspect politique de la chose. Parce que dans le film, tout est onirique et psychologique. C'est d'ailleurs ce qui m'a été reproché par des amis de Marker. Marker ne m'a rien dit. Je lui ai montré le film, je lui ai demandé : qu'est-ce-que tu en penses ? Il ne m'a pas répondu. Et des copains de Marker m'ont dit "pas politique". En particulier, j'aurais donné plus d'importance à ce frère auquel Tahar écrit, et qui lui répond. Car ce frère, on l'aurait vu quand il était à Marseille avant d'aller à Paris, et on l'aurait vu avoir une dimension autre, politique précisément. Alors c'est là que je voudrais vous dire quelque chose. Dans le film tel qu'il est, à un certain moment, dans cette lettre imaginaire que Tahar veut écrire à son frère et qu'il projette de lui écrire tout au long du film, il lui dit : "j'ai peur de connaître une chose que tu connais." Et à la fin du film, lorsque le frère est censé lui répondre par une autre lettre, il lui dit "ne viens pas me voir tant que tu es innocent." Alors il me semble que ces deux choses-là se répondent. Cette chose que tu connais, et qui fait que, si moi je ne la connais pas, je suis innocent, c'est quoi? Dans mon esprit à moi, c'est la

véritable raison pour laquelle lorsqu'un Tunisien qui vient en France, en très peu de temps il devient un autre. C'est le thème du film. Pourquoi on devient un autre? C'est pour des raisons politiques, et non pas seulement psychologiques. Derrière cet univers psychologiste, il y a autre chose, il y a des réalités politiques, qui n'apparaissent pas dans le film. Et c'est ça sans doute que j'aurais développé.

Est-ce-que vous aviez tout tourné?

D'une part je n'ai pas tout tourné car il y avait des choses intournables, trop difficiles, du fait du peu de fric que j'avais. D'autre part, il y a des choses que j'ai tournées et qui se sont retrouvées surexposées et que j'ai jetées à la poubelle. Et finalement, j'ai fait avec les restes. Je me suis retrouvé avec des rushes que je n'ai pas vus pendant un an. Parce qu'après avoir tourné, étant donné que je n'avais pas de fric, je ne pouvais les développer. J'ai attendu une année, j'ai fait des économies.

Les comédiens, c'était leur première expérience à l'époque ?

Oui, bien sûr. Alors, Tahar, moi je pense qu'il est mort. Il est retourné en Algérie peu de temps après ce tournage, ça a coïncidé avec l'époque à laquelle il y avait des massacres dans les villages. On était très copains et il m'avait dit : "Dès que je suis là-bas je t'écris, je te donne mon adresse, tu viendras me voir, on mangera le couscous ensemble." Il ne m'a jamais écrit, et je n'ai plus eu de nouvelles du tout. Ce qui me paraît impossible. Alors je me dis qu'il est mort. Ça c'est Tahar. Il y a deux femmes dans le film, dont l'une, celle qui relève ses cheveux, est la mère de Chloé. L'autre, la jeune fille qu'on voit au bord de la mer, c'est Martine Biérent, qui avait joué dans le film précédent, *En silence*, qui n'existe plus.

Est-ce-que finalement, le fait que le film ait été tourné à Marseille et en Tunisie, c'est-à-dire loin du pôle de création de l'intelligentsia, n'est pas aussi nuisible à l'époque pour un cinéaste autodidacte?

Je ne crois pas, je ne le pense pas du tout. Quand je m'interroge sur les raisons pour lesquelles cela n'a pas été reçu, je me dis probablement d'une part que les critiques faites indirectement par Marker à travers ses copains étaient sans doute justifiées, car le film ne s'inscrivait pas dans un cinéma militant qui existait fortement, surtout après 68. D'autre part, ce n'était pas un film "pittoresque", qui pouvait intéresser l'autre bord. Cela ne s'inscrivait nulle part. L'aspect onirique pouvait gêner aussi. C'était Jean Rouch qui m'avait dit : film surréaliste. Pour moi ce n'était pas surréaliste. Enfin, lui l'avait vu comme ça. Je crois que ça ne devait pas plaire, ça non plus. Je crois que le film n'avait aucun créneau qui lui corresponde.

La première confrontation avec vos images, 35 ans après. (...) Ce sont les images qui vous ont remis en mémoire le processus du film?

Le film s'est surtout fait au montage. Le tournage a été ce qu'il a pu. Mais le montage a été réfléchi, longtemps, lentement. J'ai mis une année à le monter, mais une année en travaillant uniquement la nuit. Comme je n'avais pas de pognon, et que ma femme de l'époque, Simone, était monteuse, elle me filait les clés de ses salles de montage. Et j'y allais la nuit, en douce, sans que personne ne le sache, pour monter à l'œil sur des Atlas.

J'ai commencé par présenter le scénario à divers producteurs. Qui m'ont dit : "Qu'est-ce-que vous voulez qu'on fasse avec ça ?" Voyant que ça traînait, et que je n'arrivais à rien du tout, je me suis dit : je le tourne. J'avais quand même un

tout petit peu de pognon, j'essayais de gratter les fonds de tiroirs. J'ai tourné. Je le tourne, mais évidement ce ne sera pas le film. Ce sera une manière un peu plus imagée de présenter le scénario. J'avais envoyé deux fois de suite au CNC le scénario après l'avoir retouché. Une deuxième tentative désespérée. La réponse a été négative une seconde fois. Je me suis dit : basta ! Une grande croix sur le cinéma ! Je n'avais pas de quoi bouffer, j'étais dans une merde noire. Et je me suis reconverti à l'enseignement. Donc, j'ai mis le film au placard, et mes projets cinématographiques au placard également. Plus qu'au placard : jetés à la poubelle. Et j'ai attendu 35 ans. Et là aussi j'ouvre une parenthèse : je ne voudrais pas encore attendre 35 ans pour accomplir le film que je suis en train de tourner. Et je suis arrivé à un point où maintenant il me faut du fric. Je suis en train de faire un long-métrage sur les relations entre les juifs et les musulmans à Marseille. Le film est entièrement tourné, il est monté à 50 %. Au point où j'en suis il me faut du pognon. Pour payer le montage, car je ne peux pas continuer à faire travailler les gens sans les payer, et pour le mixage. Je referme ma parenthèse.

Ça fait sens par rapport à votre expérience passée ? Vous dites qu'on a stagné, dans la faisabilité des films ?

Le cinéma est une industrie, comme dit l'autre. Je ne sais pas travailler dans le cadre de cette industrie. J'espère savoir un petit peu faire des films, mais tout l'aspect "public relation", je suis nul. Demander du fric, je ne sais pas. Trouver des gens qui ont du fric, pour leur dire donnez m'en, je ne sais pas dire ça. Donc je crois que c'est là que ça a foiré à chaque fois. Si le film Exils a pu être tourné en 35 mm, ce qui était somptueux, c'est parce que Marker m'avait aiguillé vers Argos films. Mais moi j'aurai été voir Argos films avec mon scénario, ils m'auraient répondu merde, je suppose. (...) Le film que je tourne actuellement est un mixte de fiction et de documentaire.Et c'est vrai que je suis beaucoup plus à l'aise dans

le documentaire que dans la fiction. Dans la fiction, je n'aime pas que les choses m'échappent, dans le documentaire si ça m'échappe c'est très bien. Je ne demande que ca.



En silence

1957 - 16mm – 35' Histoire d'amour à Djerba. Production Secrétariat Tunisien à l'Information.

Exils

1966 - 35mm – 18' D'après La Divine Comédie de Dante. Co-production Argos films et le Service de Recherche de l'O.R.T.F. Lion d'argent à la Biennale de Venise en 1972.

La parole perdue

1969 - 16mm - 8'
Animation peinte par
Michel Uzani.
Production Armorial

