

ROBERT
GUÉDIGUIAN
CINÉASTE

Christophe Kantcheff

ROBERT
GUÉDIGUIAN
CINÉASTE



« C'est l'Estaque.
C'est là où nous vivons.
On vit dans un chef-d'œuvre.
En peinture on vaut des millions.
Mais en fait
on est dans le cambouis ».

À l'Attaque !



SOMMAIRE

Un cinéaste de quartier 8

Du cinéma dans la ville 24

Une naissance au cinéma 26

. *Où sont les pairs ?* 34

Une généalogie 36

. *Histoire d'un quartier* 42

Du collectif 46

Entretien avec Gérard Meylan 58

L'Estaque au sens large 64

. *La cimenterie archivée* 74

Nous vieillirons ensemble 76

La forme libère 90

Entretien avec Ariane Ascaride 106

Le Marseille

de Robert Guédiguian 112

Photographies de Jérôme Cabanel

« Quand on a que l'amour... » 144

Le regard sur les dominés 146

De la nudité 152

Violence et passions 160

Roméo et Juliette 172

. *Les silences d'Ariane* 176

Le goût des tubes 180

Le communisme est amour 190

Où sont les pères ? 202

La transmission, pas la rupture 210

En aparté 216

Des êtres responsables 224

Un président et des résistants 228

Entretien avec Jean-Pierre Darroussin 234

Le sens de la fidélité 240

Filmographie 240

Remerciements 240

UN CINÉASTE DE QUARTIER

Robert Guédiguian, « cinéaste de l'Estaque ». L'expression, accolée au nom du réalisateur, est devenue plus que familière : une évidence. Elle pourrait figurer sur sa carte d'identité à la rubrique « signe particulier ». Mais comme toutes les évidences, il est nécessaire de l'interroger, d'examiner ce qu'elle recouvre. « Cinéaste de l'Estaque », la signification est double : d'une part, Robert Guédiguian est issu de ce quartier excentré de Marseille, situé tout au bout des quais portuaires de la ville, au nord-ouest ; d'autre part, l'Estaque est au centre de son cinéma, c'est le lieu où il tourne, il en est devenu le filmeur ou le peintre, après d'illustres prédécesseurs, comme Braque et Cézanne.

Rien de cela n'est faux, même si on mesure les risques de faire correspondre, comme dans une équation sans inconnue, un homme, cinéaste qui plus est, à un bout de territoire. Guédiguian, cinéaste de l'Estaque ? Cinéaste marseillais ? Il y a presque là-dedans une assignation mentale à résidence, une identité posée une fois pour toute, qui enferme et rassure. Avec condescendance, on convient que l'emblème ou le porte-parole, malgré toute la considération que mérite ce rôle, n'a pas la liberté suffisante pour accéder à l'universel. Danger de réduction d'un univers artistique au pittoresque, au même titre que d'autres catégorisations, comme celle qui désigne Robert Guédiguian comme « le cinéaste de la classe ouvrière ».

Et pourtant. Il est possible de reprendre l'expression – « cinéaste de l'Estaque » –, et d'en renverser les significations trop vite admises. Car cette expression-là, à bien la considérer, n'emmène ni sur un chemin étriqué, ni vers un horizon étroit. N'en déplaise aux tenants de la souche et de l'« origine contrôlée », elle ne chante pas les valeurs du terroir, au demeurant toujours introuvables. Elle est au contraire synonyme d'ouverture, de pluralité et de complexité. Ce livre se propose d'en donner quelques indices. Mais s'il en fallait d'ores et déjà une preuve, une seule, la plus simple réside dans le fait même de se revendiquer de l'Estaque. Il s'agit là, incontestablement, de reconnaître

*Robert Guédiguian sur le tournage
de Marius et Jeannette.*



son appartenance à un quartier de Marseille, celui dont on est issu. C'est une première identité, mais elle est loin d'être exclusive. Car le jacobinisme obtus, où il n'est d'autre possible que de se réclamer Français, n'a pas sa place ici. L'être estaquéen est plus proche de la manière d'être Arabe. Être Arabe, c'est se vivre comme une somme d'identités indissociables et complémentaires (le village ou le quartier, la ville, la région, la terre, la religion, le rite, la langue, ses variétés dialectales...), où le local dialogue avec le global, l'individu avec le collectif, le matériel avec le spirituel. Ces quelques mots, tout en dialectique, dressent d'ores et déjà un portrait de Robert Guédiguian et de son cinéma.

Dans *le Voyage en Arménie*, Anna (Ariane Ascaride), cardiologue marseillaise et communiste, une fois celle-ci arrivée dans le pays de son père, Barsam (Marcel Bluwal), est l'objet d'une douce pression afin qu'elle reconnaisse l'évidence de son identité arménienne. Elle-même cède par intermittence à cet appel amical. Elle cherche sur son visage ce qui rappelle la morphologie des femmes de ce pays. Mais Anna reste lucide sur la part arménienne qui est en elle. Son arménité s'ajoute à ses autres identités, sans prendre le pas sur aucune d'entre elles. « *Tu sais que dans une vie, on peut avoir plus d'un pays, plus d'un ami, plus d'une famille* », dit Barsam à Anna.

Ce « voyage en Arménie » n'est donc pas pour Anna un retour vers des origines soudain révélatrices et autoritaires, mais un voyage vers ce qui contribue à la constituer au présent, et ce avec quoi elle peut composer, imaginer, inventer. La potentialité d'un enrichissement, pas une vision à angle obtus qui ramène tout, la pensée, les actes à accomplir, à l'aune d'une seule identité et où l'origine revendiquée (d'autant plus haut et fort qu'elle l'est de fraîche date) détermine le reste. Dans *Figures du Palestinien*¹, sous-titré « Identité des origines, identité de devenir », Elias Sanbar, aujourd'hui ambassadeur de la Palestine



Anne-Lise Gau, future Mme Guédiguian, la mère de Robert, dans les années 1940.

auprès de l'Unesco, a magnifiquement exprimé cette conception de l'identité, qui rejoint celle de Robert Guédiguian : « ... *confondue à tort avec la définition des origines, l'identité relève en réalité du devenir, (...) l'inquiétude identitaire n'advient que lorsque, individus ou groupes, nous nous trouvons confrontés à ce qui nous attend. Loin d'être originelles, nos racines sont devant nous.* »

C'est ainsi qu'il convient de lire la biographie de Robert Guédiguian, et plus particulièrement le récit de ses années de jeunesse à l'Estaque, qui innervent encore aujourd'hui son travail de création.

Robert Guédiguian naît le 3 décembre 1953 à l'Estaque, Marseille, Bouches-du-Rhône, quartier populaire, terre d'accueil de populations immigrées, chargée d'une histoire prolétaire faite de luttes syndicales et d'espoirs communistes. Il est le fils d'un couple de Marseillais « typiques ». Lui, Grégoire Guédiguian (qui se fera longtemps appelé Albert) est Arménien ; elle, Anne-Lise Gau, est Allemande. Son père travaille sur les quais, non comme docker, mais au sein de l'aristocratie ouvrière : il est électromécanicien en réparation navale. Sa mère effectue des ménages quand elle ne fait pas, la plupart du temps, son travail de mère au foyer.

Leur rencontre, neuf ans plus tôt, en 1944, tient du roman d'amour et d'aventure. Ils font connaissance à l'hôpital de Neuss, entre Cologne et Düsseldorf, où il travaille au titre du STO alors qu'elle vient rendre visite à un patient. Grande, blonde, habillée toujours avec goût, Anne-Lise a des allures de Marlène Dietrich, tandis que Grégoire a une « *vraie gueule d'Arménoche* », aux dires mêmes de son fils. C'est le coup de foudre. Une fois Grégoire démobilisé, Anne-Lise va le suivre dans un pays qu'elle ne connaît pas, dont elle ignore la langue. Les voilà mariés à l'Estaque. La sagesse et la raison ont dominé l'existence



Anne-Lise et Grégoire Guédiguian le jour de leur mariage, le 8 mai 1946.

d'Anne-Lise. Sauf cet épisode, qui n'est pas des moindres. Elle a 20 ans, lui 24, ils ne possèdent rien, mais sont sûrs de leur amour.

Avec ces deux-là pour parents, Robert Guédiguian, ainsi que sa jeune sœur, Marie-Christine, est d'emblée projeté dans le monde et dans l'Histoire. Son ascendance recoupe les tragédies du xx^e siècle. Comme il le dit lui-même, il est « *issu d'un côté d'un peuple génocidé, de l'autre d'un peuple génocidaire* ». Mais les souvenirs forts qu'il garde de certains membres de sa famille auxquels il a été lié ne relèvent pas tous, loin de là, de la transmission de la mémoire de ces terribles événements. D'autant que du côté arménien, le silence sur le sujet était total. Ce sont surtout des situations du quotidien, mais qui imprègnent le jeune garçon.

Les grands-parents maternels de Robert Guédiguian habitaient un village près de Cologne, Grefrath. Son grand-père, ouvrier, travaillait dans une fabrique de bougies. Catholiques pratiquants, leur foi explique en grande partie pourquoi ils se sont montrés réfractaires au nazisme. La maison de ses grands-parents était l'une des rares à rester portes et fenêtres closes les jours de défilé hitlérien. Le cinéaste ne les a pas connus, mais a passé, à partir de l'âge de 13 ans, des vacances en Allemagne avec ses oncles, ceux qui avaient survécu à la guerre. L'un d'eux, Johann, qui fut déporté en Sibérie et que son père ne reconnut pas le jour de son retour tant il était amaigri, était maçon. Après son travail, il s'occupait des animaux de la ferme familiale. Quand il était à ses côtés, le jeune Robert donnait lui aussi à manger aux vaches et aux cochons. L'oncle emmenait son neveu dans toutes les manifestations locales, au club de tir, aux fêtes de la bière...

Heinrich, le frère aîné, le seul à avoir fait des études et qui, de ce fait, était devenu directeur régional de l'équivalent de la Caisse d'épargne, recevait Robert Guédiguian dans son salon, pour des discussions (en allemand, bien



Anne-Lise et Grégoire Guédiguian dans les rues de Marseille, dans les années 1950.

sûr) qui tenaient à la fois du rite et d'une marque de vive considération. Pour l'occasion, l'oncle sortait une bouteille de vin (ce qui était très chic pour les Allemands à cette époque), les verres en cristal et, dès que l'âge du garçon l'a permis, le cigare. « *Nous faisons le tour de la question* », résume le cinéaste à propos de ces tête-à-tête valorisants pour l'adolescent.

Quant au frère cadet, Heinz, il racontait comment, à l'âge de 14 ans, il avait été enrôlé par les SS pour construire des blockhaus, et ce qu'il devait à la chance : il avait échappé, à quelques jours près, au tatouage obligatoire des jeunesses hitlériennes, une marque qui, après la guerre, a valu une mort expéditive à ceux qui la portaient. Ces témoignages, et ce qu'il sait de l'attitude de sa famille, ont conforté Robert Guédiguian dans l'idée, chère à Missak Manouchian (cf. *l'Armée du crime*), qu'il ne faut pas confondre le peuple allemand et les nazis. Ce que le jeune Guédiguian faisait comprendre de manière persuasive dans la cour d'école quand un de ses petits camarades s'aventurait à le traiter de « *sale boche* ».

Les grands-parents paternels, Sarkis et Anna, habitaient au centre-ville de Marseille. Pas le bout du monde quand on habite à l'Estaque, mais le père du cinéaste n'était pas enclin à voir régulièrement sa famille. Puis le grand-père a quitté sa femme (à 70 ans !) pour rentrer dans un séminaire et renouer ainsi avec sa vocation première : il était venu en France, avant le génocide, pour faire des études de prêtre. La grand-mère du cinéaste, quant à elle, avait pu fuir les massacres de 1915, mais n'en a jamais parlé.

Le frère du grand-père, Théodore Guédiguian – le grand oncle, par conséquent, du cinéaste –, arrivé lui aussi en France avant 1915 pour devenir ingénieur des Mines, s'était mis, pendant le génocide, au service de la préfecture des Bouches-du-Rhône qui accueillait les Arméniens en exil et leur octroyait des



Grégoire et Anne-Lise Guédiguian aux côtés de Jean-Pierre Darroussin dans *La Ville est tranquille*.

papiers. Théodore a singulièrement marqué le futur cinéaste. L'homme, vivant seul, polyglotte, disposant d'une gouvernante, avait en effet quelque chose d'un dandy. « *On aurait dit Oscar Wilde !* », se souvient Robert Guédiguian, qui pense, par exemple, avoir hérité de lui son goût... pour les belles chaussures ! Le personnage ne passait pas inaperçu quand il se rendait à l'Estaque.

C'est le même Théodore Guédiguian qui, en 1980, alors que le premier film de son petit-neveu, *Dernier été*, vient d'être présenté à Cannes, lui téléphone après avoir lu des articles dans la presse. Au bout du fil, il est en larmes, parce que le cinéaste a gardé son patronyme. Auparavant, Henri Verneuil (dont le véritable nom est Achod Malakian) ou Charles Aznavour (Aznavourian) avaient cru nécessaire de changer le leur, ce que le grand-oncle avait interprété comme une obligation pour les artistes arméniens...

Un seul de ses grands-oncles lui a parlé du génocide : Manouk Alexandrian, un frère de sa grand-mère, qui, comme elle, y a survécu avant d'être envoyé à Marseille. Manouk, alors enfant, avait pu s'évader d'une colonne de déportés qui se dirigeaient vers la mort. Il fut recueilli, avec d'autres petits Arméniens en fuite, par des Bédouins qui, arrivés à Beyrouth, confièrent les orphelins à la Croix rouge.

Après avoir travaillé sur le port comme mécanicien aux côtés de son neveu Grégoire, Manouk Alexandrian est devenu ferrailleur. Son entreprise, à Aubagne, était installée dans une pinède où, enfant, Robert Guédiguian a passé des vacances. De ces jours d'été, reste gravée en lui une image qui ressemble fort à celle du gamin devant l'immense table de paysans, au début du film de Bertolucci, *1900*. C'est la pause du midi. Manouk et ses cinq fils, qui tous alors lui donnent un coup de main (deux d'entre eux deviendront plus tard polytechniciens), rentrent à la maison pour le déjeuner. Alors que dehors le soleil cogne, les persiennes ont



Scène du début du *Voyage en Arménie* où Anna (Ariane Ascaride) se rend chez son père à l'Estaque. Cette maison est celle où grandi Robert Guédiguian.

été tirées. Quelques filets de lumière éclairent la scène. Dans la pénombre, six colosses trapus, au poil noir abondant, luisants de sueur, se sont mis à manger. Le gamin est entouré par ces hommes qui l'impressionnent. « *Pour moi, c'étaient des Titans* », rapporte, des années plus tard, le cinéaste, qui percevait de la même manière son père, ses collègues, et tous les ouvriers et dockers qui travaillaient sur le port. L'expression « force de travail » est dans ce cas on ne peut plus juste, mais cette puissance des corps n'excluait pas (ou, a contrario, l'incluait-elle ?) les accidents. Le père de Robert Guédiguian, au long de sa carrière, a compté une trentaine d'accidents du travail : doigts cassés, mains sanguinolentes, blessures crâniennes, fragilisation de la colonne vertébrale, éventrations...

Robert Guédiguian est né et a vécu ses premières années dans un appartement situé au-dessus du bar du Centre², sis à l'Estaque-Gare. Un logement de 30 mètres carrés, avec deux chambres et une pièce à tout faire : cuisine, salle à manger... Un seau pour WC et, seul petit « luxe » : un balcon. Alors qu'il a une dizaine d'années, sa mère obtient une réponse favorable à une demande d'appartement dans une HLM. Mais il faut changer de quartier. Robert refuse, s'insurge contre cette décision. Il ne veut pas partir de l'Estaque, même si c'est à dix minutes par le train. Or, au même moment, un des professeurs du garçon, alors en sixième, signale aux parents que celui-ci n'a pas l'air en forme. M. et Mme Guédiguian craignent que ce soit à cause de la perspective du déménagement et font immédiatement machine arrière. La scolarité de Robert est sacrée, au point d'accepter de perdre de l'argent en ne déménageant plus. Quelque temps plus tard, une petite maison d'ouvrier se libère. Grâce à une vieille amie de l'Estaque qui leur prête l'argent sans intérêt, le couple peut l'acheter (c'est la maison de Barsam, le père d'Anna, dans *le Voyage en Arménie*). Cette histoire



Gérard Meylan et Robert Guédiguian en vacances en Corrèze en 1966.

de déménagement avorté dépasse la dimension de l'anecdote. Elle dit l'attention, l'écoute, l'amour de parents pour un enfant. Lequel, lorsqu'il a commencé à faire du cinéma, avait comme première idée en tête celle de rendre au centuple ce qu'il devait à ses parents. Quant à ses résultats à l'école, ils ont toujours été excellents, même quand il n'avait pas l'air en forme...

Pour quelles raisons Robert Guédiguian ne voulait-il pas quitter l'Estaque ?

Un caprice ? Plus sûrement, une très forte amitié.

La scène se passe un an auparavant. Le jour de la rentrée scolaire 1963, à l'école de l'Estaque-Gare. Robert entre dans la salle de classe, regarde où il peut s'asseoir, repère, au premier rang, une place libre à côté d'un garçon qu'il connaît depuis toujours sans l'avoir jamais vraiment approché. Celui-ci s'appelle Gérard Meylan. Il s'est assis devant son père, l'instituteur. Gérard voit approcher le garçon plutôt chétif qu'est alors Robert Guédiguian – les séquelles de la toxicose contractée lorsqu'il était bébé –, avec ses lunettes, ses vêtements impeccables, sa peau claire et ses cheveux blonds, qui le distinguent nettement des descendants d'Espagnols, Italiens et autres Gitans peuplant la salle de classe. C'est de ce jour de rentrée en cours moyen deuxième année que date l'amitié entre Robert Guédiguian et Gérard Meylan.

Chez Gérard, Robert retrouve son père, Albin Meylan, l'instituteur, également directeur de l'école, conseiller municipal et leader communiste de ces quartiers – une rue de Marseille porte aujourd'hui son nom. Le gamin est fasciné par les discussions sur la marche du monde que mène cet homme d'une culture rayonnante avec l'oncle de Gérard, Diego Navarro, membre du bureau confédéral de la CGT. « Pour moi, c'était l'Olympe : j'étais dans le secret des dieux, Marx et Engels étaient descendus à l'Estaque ! »³.



Photo de classe du CM2 de l'école de l'Estaque-gare en 1963. Robert Guédiguian est à l'extrême gauche, Gérard Meylan est le 7^e en partant de la gauche, au 3^e rang.

Avec Mai 68 vient le temps de l'engagement pour Robert et Gérard, âgés respectivement de 14 et 15 ans. Ils prennent leur carte au Parti communiste français, et créent à l'Estaque et au lycée Victor-Hugo, en centre-ville, où ils sont alors scolarisés en troisième, un cercle des jeunes communistes. Les citoyens de l'Estaque votaient à l'époque très massivement en faveur du Parti (jusqu'à 85%), et beaucoup y étaient adhérents. Les deux compères sont donc sur un terrain propice...

Pour recruter, le duo se rend dans les bars fréquentés par les jeunes. « On était attractifs, se souvient Gérard Meylan en plaisantant à moitié, on jouait au babyfoot, on buvait des pastis, et on parlait politique ». En outre, le cercle était mixte – décision qui n'a pas plu à tout le monde dans le parti. C'est à cette période qu'ils rencontrent Malek Hamzaoui, avec lequel ils forment rapidement un trio d'amis indestructible. Le cercle des jeunes communistes de l'Estaque devient le plus important des Bouches-du-Rhône. Une de ses caractéristiques, à l'image de la cellule du parti : son esprit d'indépendance, marqué au sceau de l'anarcho-syndicalisme qui règne sur les quais. D'où la désobéissance à certaines injonctions venant de Paris ou des instances centrales.

Dans le même temps, Robert Guédiguian, mesurant ce qu'il appelle son « inculture », se lance à corps perdu dans la lecture des classiques, Karl Marx en tête. De fil en aiguille, il découvre une cohorte d'écrivains qu'il lit de façon systématique, ne lâchant pas un auteur avant d'avoir lu son œuvre tout entière : Brecht, Pasolini, Gramsci, Roger Vaillant, Aragon... « Je ne vois pas pourquoi ni comment j'en serais là aujourd'hui sans le Parti communiste, a-t-il expliqué en 2008 à Isabelle Danel. J'ai fait des études pour m'armer, parce que les idées servent non seulement à comprendre le monde et à le transformer, mais aussi à se battre à travers le langage et tous les modes d'expression possibles et imaginables. »⁴

Albin Meylan, le père de Gérard, en 1972.



Double page suivante
Tract confectionné en 1976
par la cellule du Parti communiste
de l'Estaque.
Le texte est signé par Diego Navarro,
l'oncle de Gérard Meylan.

Pour que Marseille ait une municipalité d'UNION de la GAUCHE.

nous proposons:

Composition proportionnelle
des listes
sur les bases des
législatives de 1973.

Listes
Communes

Solidarité des
ELUS dans la
gestion reposant
sur le PROGRAMME
COMMUN.

Nous sommes prêts
dans le cadre d'un
accord national à
ouvrir les bureaux des
Mairies Communistes
à des Socialistes

de
la gauche

nous sommes
d'accord sur
l'appartenance
du 1^{er} adjoint
au même parti
que le
MAIRE.

toutes
Communes.

dans
les

La proposition de liste unique, dès le 1^{er} tour, aux prochaines municipales faite par le P.C.F. au P.S. n'est pas une question tactique. Elle découle du système électoral qui veut que dans les villes de plus de 30.000 habitants les listes ne sont pas modifiables entre les 2 tours.

Il est regrettable que malgré notre insistance le congrès du Parti Socialiste n'ait pas répondu clairement à notre demande.

Les partis de gauche se sont mis d'accord pour gouverner ensemble le pays sur la base du Programme Commun - N'est il pas normal de gérer ensemble une municipalité ?

Dans notre ville une municipalité socialiste-communiste taxerait davantage les grandes sociétés capitalistes comme les "Tuileries" - "UGINE KHULMAN" - "Lafarge" - "Pennaroya", etc, etc...

Cela permettrait :

- d'alléger les impôts locaux
- de faire plus de réalisation dans les quartiers populaires
- de faciliter la lutte contre ce gouvernement réactionnaire qui impose lourdement les collectivités locales au bénéfice des grandes sociétés capitalistes.

La Liste Unique serait bénéfique pour la population laborieuse de nos quartiers

C'est pourquoi le P.C.F. continuera avec patience et persévérance à agir pour l'obtenir.

Diego NAVARRO

La fête de l'Estaque:

UN GRAND SUCCÈS
POUR LES COMMUNISTES



Les 3 jours de fête organisée par les sections du P.C.F. de l'Estaque et de Scm ont eu un succès considérable.

Des milliers de participants, 64 adhésions. S'il en était besoin, cette fête, placée sous le signe de la lutte pour vivre mieux dans nos quartiers, a montré, une fois de plus, l'influence et l'audience de notre parti.

Elle montre les possibilités immenses pour la lutte unie contre le Pouvoir giscardien au service des gros capitalistes.

Le XXII^e congrès du P.C.F. a tracé la voie pour les changements réels en faveur de l'immense majorité de notre peuple, pour un Socialisme aux couleurs de la France, un Socialisme dans la LIBERTÉ.

Dans les semaines qui viennent, les Communistes de l'Estaque, renforcés par la venue de dizaines de militants nouveaux, vont poursuivre et développer le débat avec la population!

Pour la Liberté, contre la vie chère et le chômage, les Communistes vont continuer à expliquer, à convaincre, à UNIR.

l'Estaque-gare



JOURNAL EDITE PAR LA CELLULE JEAN LABRO
DU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS
ESTACHE-GARE EN CHATEAU BOVIS

juin 76

On a peut-être aujourd'hui quelque difficulté à concevoir ce que fut ce creuset, ce « mouvement d'éducation populaire » incarné par le Parti communiste, qui brassait large. Son horizon intellectuel dépassait amplement l'aire stricte du parti ; les classes sociales se mêlaient au sein des cellules. C'est en tout cas ce qu'a vécu Robert Guédiguian, ce qui l'a stimulé et constitué.

Le cinéma ? À cette époque, l'idée d'en faire un jour ne l'effleure pas, même s'il devient assez vite cinéphile. Formation théorique et apprentissage esthétique vont de pair pour le futur réalisateur. Au début, les films lui arrivent au hasard des circonstances. C'est à la télévision, acquise très tôt par ses parents, en 1963, qu'il voit *Toni*, de Jean Renoir. Aux yeux du cinéaste, le film reste encore aujourd'hui une référence capitale pour lui avoir révélé la possibilité de raconter une histoire de prolétaires au cinéma, qui plus est située chez lui, à Marseille, plus précisément sous le pont de Caronte, construit par Jean Eiffel à l'entrée de l'étang de Berre. Robert Guédiguian en fera l'un de ses décors dans *Dieu vomit les tièdes*.

Quelques années plus tard, grâce à un ami correcteur au quotidien communiste *la Marseillaise*, Robert Guédiguian peut chiper des exonérés dans le bureau du journaliste responsable de la culture. C'est cinéma permanent et gratuit ! Il fréquente assidûment le cinéma le Breteuil, qui propose des programmations par cycles d'auteur. Ce n'est pas un film isolé, mais une œuvre qui est donnée à voir. Ce qui convient parfaitement à la cinéphilie, et plus largement à l'esprit d'un Guédiguian à la recherche de la cohérence et du sens global.

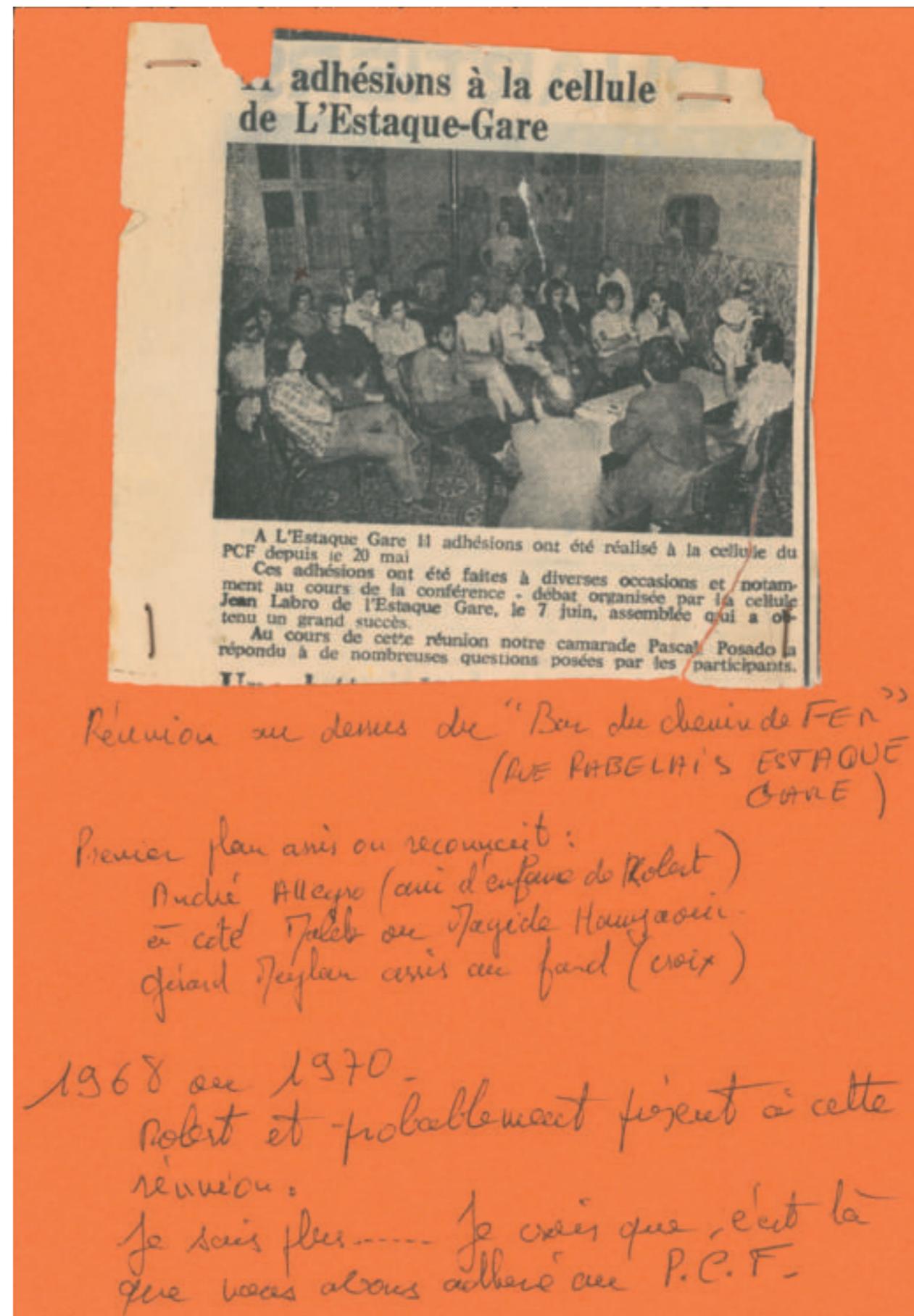
Robert Guédiguian quitte l'Estaque en 1975. Avec le projet, que ses études en sciences économiques puis en sociologie à l'Université d'Aix-en-Provence ont encore renforcé, de devenir un « *intellectuel communiste* », c'est-à-dire

À GRAVER



Charles Blavette et Jenny Hélià, dans *Toni*, de Jean Renoir (1935).

Coupage de presse sur une réunion de nouveaux adhérents au PCF à la cellule de l'Estaque-gare, avec des notes postérieures explicatives de Gérard Meylan.



un intellectuel relié au collectif. Mais, en 1977, le Parti communiste rompt les négociations sur le Programme commun, destiné à être appliqué en cas d'arrivée au pouvoir de la gauche. Robert Guédiguian, en total désaccord avec cette décision, est déstabilisé. D'autant qu'il devient impossible, à l'intérieur du Parti, de débattre de façon contradictoire. La mort dans l'âme, celui qui ne se départira jamais du rêve communiste, est poussé vers la sortie. Une question, dès lors, va se poser à lui, inhérente à quiconque ayant été formé par des années de militantisme : où continuer à parler ?

Or, en 1974, à l'université, il rencontre la femme de sa vie : Ariane Ascaride. C'est par elle que le cinéma va venir à sa rencontre. Robert Guédiguian l'accompagne à Paris l'année suivante – il se sont mariés entretemps – où elle a été admise au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. C'est ainsi que de nouvelles amitiés naissent. Le futur réalisateur se lie avec les camarades de promotion d'Ariane, Jean-Pierre Darroussin, Pierre Banderet, Patrick Bonnel, Alain Lenglet... qui deviendront ses comédiens. Un jour, une proposition lui est faite par un cinéaste, René Féret, avec lequel Ariane Ascaride s'apprête à tourner *la Communion solennelle*. Issu d'une famille ouvrière du Nord, il est alors l'auteur d'un premier film, *Histoire de Paul* (1975). Il faut croire que René Féret a été séduit par le jeune homme puisqu'il lui propose d'écrire un scénario avec lui. Ce sont les tout débuts de Robert Guédiguian dans le cinéma. Voici que se présente une nouvelle tribune. Bientôt, il passera lui-même à la mise en scène.



Gérard Meylan et Robert Guédiguian en Corrèze, en 1978.



ASCARIDE Ariane
24 ans, 1,55 m
23, rue Clavel - 75019 PARIS
Tel. : 208.12.80

PROFESSEURS
Pierre VIAL
Antoine VITEZ
Marcel BLUWAL

STAGES
Yutaka WADA
Louis-Jacques RONDELEUX

TRAVAUX EFFECTUES A L'INTERIEUR DU CONSERVATOIRE
Homme pour homme (B. BRECHT)
Christian PEYTHEU
Fragments pour une tragédie Amér-Indienne (L.-A. POMMERET)
Carles WITTING
Le Petit Mahagonny (B. BRECHT)
Marcel BLUWAL
Mise en scène de "La vie tumultueuse d'Anna Labormaz, dite Séverine" en collaboration de Concert à la Corte (F.-X. KRÖTZ)

A L'EXTERIEUR DU CONSERVATOIRE
Théâtre
Fables du Moyen-Age
Dernier bal
mise en scène collective
Aventures, Spectacle à Domicile (Étienne L. CALVINO)
P. ASCARIDE
Cinéma
La Communion Solennelle
R. FÉRET
À venir
Ch. DRILLAUD
Renner à Marseille
R. ALJO
Une soirée et des hommes
L. CHEVALIER
Cinq hommes, d'Antoine VITEZ
M. KOLÉVA




DARROUSSIN Jean-Pierre
25 ans, 1,80 m
7, rue Cassinelli - 75014 PARIS
Tel. : 202.27.10

PROFESSEURS
Jean-Pierre MIQUEL
Marcel BLUWAL
Antoine VITEZ

TRAVAUX EFFECTUES A L'INTERIEUR DU CONSERVATOIRE
Homme pour homme (B. BRECHT)
Christian PEYTHEU
Les Joueurs (GODOL)
Marcel BLUWAL
Le Petit Mahagonny (B. BRECHT)
Marcel BLUWAL
Grand Théâtre (F. DELAY - J. ROUBAUD)
mise en scène collective

A L'EXTERIEUR DU CONSERVATOIRE
Théâtre
Les four Bosthommes (E. CAPENDU)
L.-L. MARTIN-BARBAZ
L'Assis (MOLÈRE)
L.-L. MARTIN-BARBAZ




BANDERET Pierre
24 ans, 1,78 m
5, avenue Ouhou - 94 SAINT MAUR
Tel. : 374.80.28

PROFESSEURS
Jean-Pierre MIQUEL
Marcel BLUWAL
Antoine VITEZ

TRAVAUX EFFECTUES A L'INTERIEUR DU CONSERVATOIRE
Homme pour homme (B. BRECHT)
Christian PEYTHEU
Don Juan (MOLÈRE)
Michel ALBERTINI
Le Petit Mahagonny (B. BRECHT)
Marcel BLUWAL
Le Premier communiste (K. VALENTIN)
Charles NELSON
La Dernière Bande (BECKETT)
Jean-Pierre DARROUSSIN




BONNEL Patrick
26 ans, 1,77 m
61, rue de Valmy - 75010 PARIS
Tel. : 25.76.35

PROFESSEURS
Jean-Pierre MIQUEL
Marcel BLUWAL
Louis-Jacques RONDELEUX

TRAVAUX EFFECTUES A L'INTERIEUR DU CONSERVATOIRE
Homme pour homme (B. BRECHT)
Christian PEYTHEU
Les Joueurs (GODOL)
Marcel BLUWAL
Le Petit Mahagonny (B. BRECHT)
Marcel BLUWAL
Grand Théâtre (F. DELAY - J. ROUBAUD)
mise en scène collective

STAGE
Serge MOATI

A L'EXTERIEUR DU CONSERVATOIRE
Théâtre
Roy Biss (V. HUGO)
J.-P. BOUVIER
Jesse (B. FRANGIN)
Télévision
25, rue de la Lune
F. CHATIL




LENGLET Alain
24 ans, 1,78 m
1, rue du Niger - 75012 PARIS
Tel. : 345.76.22

PROFESSEURS
Pierre VIAL
Marcel BLUWAL
Pierre DEBAUCHE

TRAVAUX EFFECTUES A L'INTERIEUR DU CONSERVATOIRE
Homme pour homme (B. BRECHT)
Christian PEYTHEU
Le Prince travesti (MARIVAUX)
Bernard LANNÉAU
Le Maître (S. CHEDID)
Jean-Denis LAVAL
Le Petit Mahagonny (B. BRECHT)
Marcel BLUWAL

A L'EXTERIEUR DU CONSERVATOIRE
Fances (MOLÈRE) - Université U.S.A.
P. SCHMIDT
La fou d'Éros (ARAGON)
G. JACQUET
Télévision
Le verre d'eau (SORBE)
R. ROULEAU
Baptiste & Filis
H. COLPI
Cinéma
Tendre poulet
Ph. DE BROCA
Les pays des 36 000 volumes
(après A. MALPICO)
Y. HIRSCHFELD



Extrait du carnet délivré à Ariane Ascaride et ses camarades de promotion à la fin de leurs études au Conservatoire, en 1979.

DU CINÉMA DANS LA VILLE

Du documentaire à la fiction, de l'histoire à la fable, Marseille, ville ouverte, se déploie à travers le cinéma de Robert Guédiguian. Un Marseille réel, que le cinéaste utilise comme décor depuis ses débuts, dont il enregistre les modifications. Et un Marseille inventé, recomposé. Celui de Marius et Jeannette.

UNE NAISSANCE, AU CINÉMA

Par définition, l'image inaugurale d'un premier film est une naissance. Une naissance au cinéma. Chez Robert Guédiguian, celle-ci est montrée, littéralement. Le premier plan de *Dernier été*, coréalisé avec Frank Le Wita, commence dans la pénombre. Bert en sort, dans son bleu de travail, un casque de protection sur le visage et son fer à souder à la main. Ainsi, le personnage s'extrait de l'obscurité, autrement dit du néant, pour faire son entrée dans le cinéma en travailleur. Enlevant son masque, il acquiert un visage. Celui de Gérard Meylan. Bert s'incarne. Il est un grand jeune homme aux cheveux longs. Beau et fier. Il allume sa cigarette comme Gary Cooper sa pipe dans *les Trois lanciers du Bengale*, avec la même classe, la même décontraction. Le film commence à peine qu'on sait déjà une chose essentielle sur le personnage principal : Bert est un seigneur. *A working class hero*. *Dernier été* est tourné en 1980. L'année de l'assassinat de John Lennon. Le film partage avec le musicien un constat : « *the dream is over* » (« le rêve est terminé », ainsi Lennon conclut-il son premier album post-Beatles). Il faudra partir bientôt. Se séparer de l'Estaque.

Ce premier plan est suivi d'une ascension. Bert quitte le fond de la cale sèche pour rejoindre la surface. La caméra le filme d'en bas. Il monte l'escalier taillé dans le mur de pierre, regagnant l'air pur, marchant vers le bleu du ciel. La musique des *Quatre saisons* d'Antonio Vivaldi ajoute une touche de majestueuse allégresse à cette montée non vers les cieux, mais vers les hommes – et parmi eux, en premier lieu, les collègues de Bert, qui se changent en attendant de recevoir leur paie. La scène n'a rien de mystique. Elle a plutôt valeur d'icône. Elle donne à voir un homme qui s'extrait du ventre du port, des entrailles du labeur, pour rejoindre la lumière. Après l'affirmation du premier plan, celle de l'identité de travailleur,

**LE FILM COMMENCE À PEINE QU'ON
SAIT DÉJÀ UNE CHOSE ESSENTIELLE SUR
LE PERSONNAGE PRINCIPAL : BERT EST
UN SEIGNEUR. A WORKING CLASS HERO.**



c'est l'ascension vers la possibilité d'un nouvel horizon. Elle se prolonge par un acte d'émancipation : Bert a travaillé pendant 15 jours, cela lui suffit, il reprend sa liberté.

Bert est un diminutif qui – cela n'échappe à personne – pourrait être celui de Robert. Gérard Meylan, son plus vieil ami, devenu son comédien, est l'alter ego de Robert Guédiguian. Mais en ce qui concerne le personnage, l'équation n'est pas parfaite. « Bert » n'est pas tout à fait « Robert » (d'ailleurs, le prénom du personnage, prononcé une seule fois en tout et pour tout, est Gilbert). Si le cinéaste se projette dans le corps de Meylan et dans le personnage de Bert, ce dernier garde une dimension fictionnelle. Il cristallise d'autres personnes que Robert Guédiguian a côtoyées. D'autres personnages aussi, venus d'œuvres qui habitent le cinéaste. Celle de Pier Paolo Pasolini en particulier. L'esprit d'*Accattone* souffle en effet sur *Dernier été*.

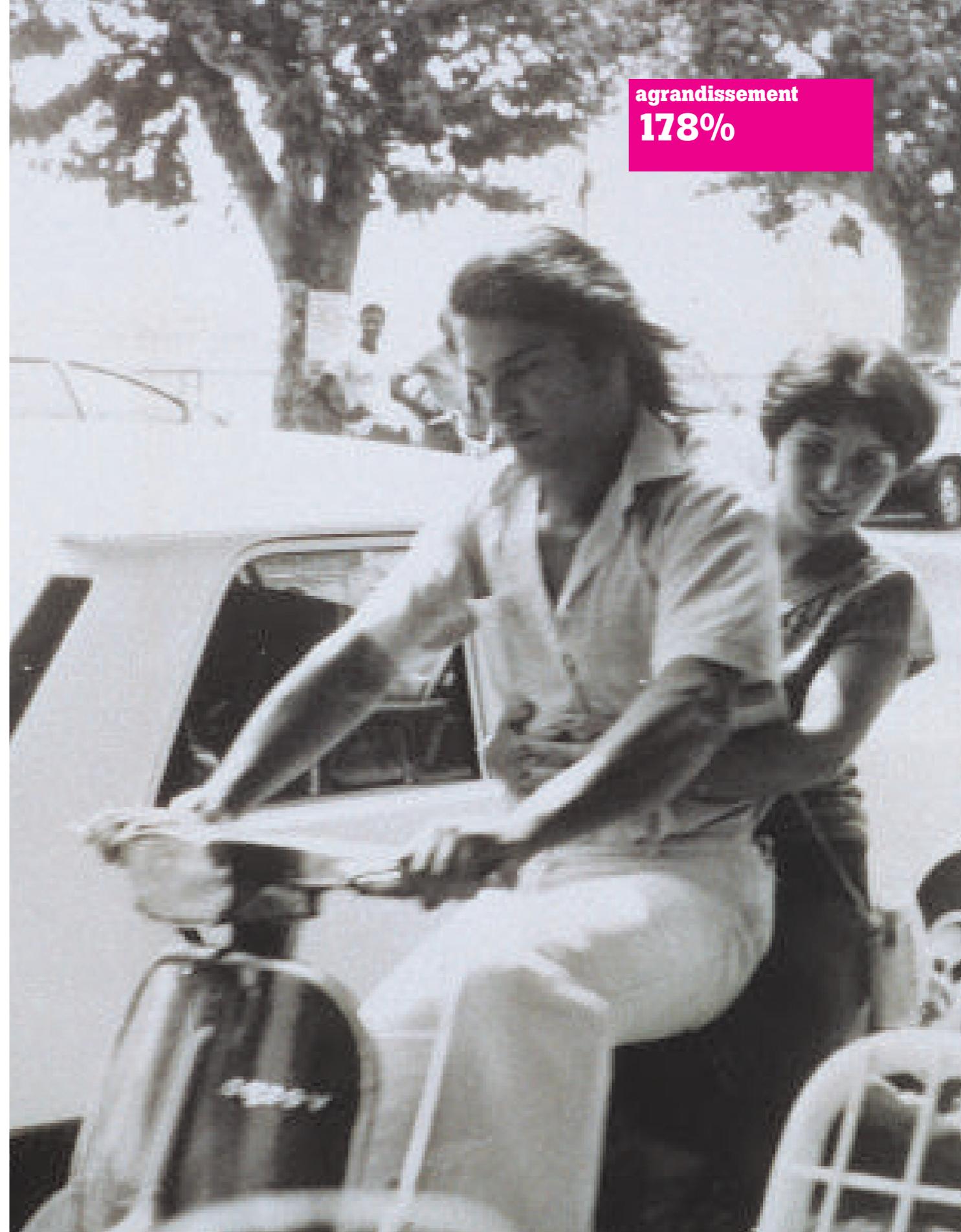
Accattone est le premier film de Pasolini, réalisé en 1961. Tourné dans les faubourgs de Rome, le film raconte le quotidien des *ragazzi*, leur manière de (sur)vivre plus ou moins honnêtement, souvent en commettant des larcins, dans ces quartiers lointains et oubliés du centre-ville. Le cinéaste italien montre la manière dont ils expriment leur virilité, leur façon de parler, de mouvoir leur corps, de (mal) se comporter avec les femmes, de les exploiter, mais aussi d'en tomber amoureux. Ce sont de mauvais garçons auxquels Pasolini accorde sa tendresse. Des *Vitelloni* du sous-prolétariat ? Pas exactement. À la différence des personnages de Fellini, ceux de Pasolini ne sont jamais renvoyés à leur médiocrité. Ils ont une certaine noblesse. Le héros, dénommé Accattone, acquiert même une dimension tragique dans la mort.

Outre qu'est cité, dans *Dernier été*, l'extrait d'un texte de Pasolini, que quelques scènes sont d'incontestables clin d'œil au premier film du cinéaste italien



Tournage de Dernier Été

Gérard Meylan et Ariane Ascaride dans Dernier Été.



agrandissement
178%

– comme la scène du plongeon –, que Vivaldi y remplace Bach, les personnages du film de Guédiguian ne sont pas très éloignés de ceux d'*Accattone* (et les comédiens sont dans l'un comme dans l'autre des non professionnels). Ce sont autant de glandeurs, habitant un quartier excentré de Marseille, l'Estaque, qui condamnent le travail et la vie de famille, passent le plus clair de leur temps au café à discuter et à boire des coups, et se livrent à de petits trafics (mais pas au proxénétisme, contrairement à *Accattone*).

L'atmosphère de *Dernier été* est certainement moins âpre, davantage bon enfant. « *On se laisse vivre* », dit l'un des personnages. Pourtant, Bert connaît la même issue qu'*Accattone*, et lui aussi entre ainsi dans la tragédie. Surtout, il ne partage pas la même insouciance que ses camarades. Sans être en proie à une haine de lui-même, il est lucide sur ce qu'il est et sur ce qu'il devrait décider : partir. « *Cela fait 10 ans que tous les jours on recommence la même chose, se dit-il, comme si on ne voulait pas vieillir. Tout change, et nous, on continue. Maintenant, il n'y a plus rien. Il est mort ce quartier, nous avec* ». Il lance sur un ton réprobateur à ses copains qui font des plans sur la comète : « *Mais vous rêvez la nuit ? Vous n'aurez jamais rien. Mettez-vous ça bien dans la tronche* ». C'est que Bert, lui, a compris : *the dream is over*.

**MAIS VOUS RÊVEZ LA NUIT ?
VOUS N'AUREZ JAMAIS RIEN. METTEZ-
VOUS ÇA BIEN DANS LA TRONCHE .**

Il est remarquable que Bert associe son état à celui de son quartier. Comme si le lien qu'il entretenait avec l'Estaque était organique. Rien de tel avec Marseille-centre, bien au contraire. Bert non seulement signifie explicitement qu'il n'y est pas chez lui, mais, quand il s'agit d'écumer les bars pour jouer aux



À GRAVER



Accattone, de Pier Paolo Pasolini (1962).

p. 31 en haut
Malek Hamzaoui, Djamel Bouanane
et Gérard Meylan sur le tournage de *Dernier Été*.

p. 31 en bas
Djamel Bouanane et Gérard Meylan
dans *Dernier Été*.



marioles ou de partir en courant d'un restaurant sans payer, la bande de copains le fait en centre-ville, parce qu'ils n'y ressentent aucune attache, aucun lien affectif (et parce qu'on y est plus difficilement reconnu, aussi).

Le jugement de Bert est particulièrement sévère. Malgré une certaine animation de ses ruelles et l'existence d'usines qui continuent (mais plus pour longtemps) à embaucher, l'Estaque ne serait plus que le souvenir du quartier qu'il a été. On peut s'interroger sur le regard que le cinéaste porte alors sur celui-ci. Fait incontestable : Robert Guédiguian, quelques années plus tôt, a ressenti la nécessité de quitter l'Estaque. Pour élargir son avenir, poursuivre un amour avec Ariane Ascaride et, bientôt, se lancer dans une nouvelle activité, le cinéma. Sans doute, à la toute fin des années 1970, partage-t-il, au moins en partie, l'opinion de Bert. Comme dans beaucoup d'autres villes, l'Estaque, à cette époque, voit ses lieux de vie collective, festive ou militante, moins fréquentés. On entre dans l'époque dite du « cocooning », qui allie repli sur soi et refuge dans la vie de famille. Dans *Dernier été*, où les désœuvrés, jeunes et retraités (leurs parents), sont les plus nombreux, les travailleurs sont, de fait, peu visibles. Si l'un d'eux, Mario (Jean-Pierre Moreno), y occupe une place non négligeable, c'est justement parce qu'il montre peu d'entrain à retrouver sa femme et que la vie domestique l'ennuie.

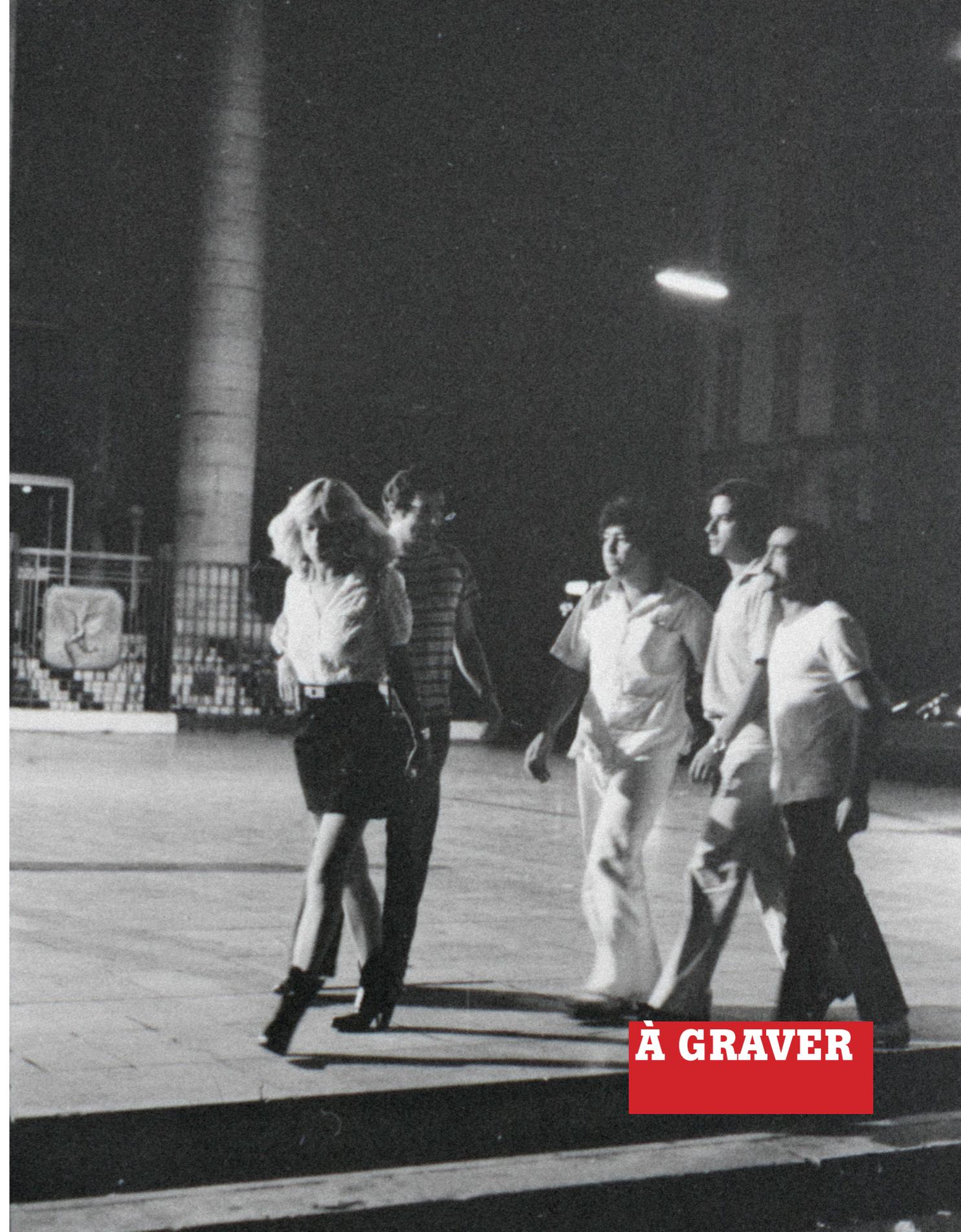
Il faut cependant nuancer. Si, à l'orée des années 1980, alors qu'il n'a pas 30 ans, Robert Guédiguian était en totale rupture avec son quartier, il ne viendrait

MALGRÉ UNE CERTAINE ANIMATION DE SES RUELLES ET L'EXISTENCE D'USINES QUI CONTINUENT (MAIS PLUS POUR LONGTEMPS) À EMBAUCHER, L'ESTAQUE NE SERAIT PLUS QUE LE SOUVENIR DU QUARTIER QU'IL A ÉTÉ.



Dernier Été avec notamment Jean Vasquez (le père de Bert, à gauche) et Gérard Meylan (au centre).

Dernier Été. Avec Michèle Plaa, Jean-Pierre Moreno, Djamal Bouanane, Gérard Meylan, Malek Hamzaoui.



À GRAVER

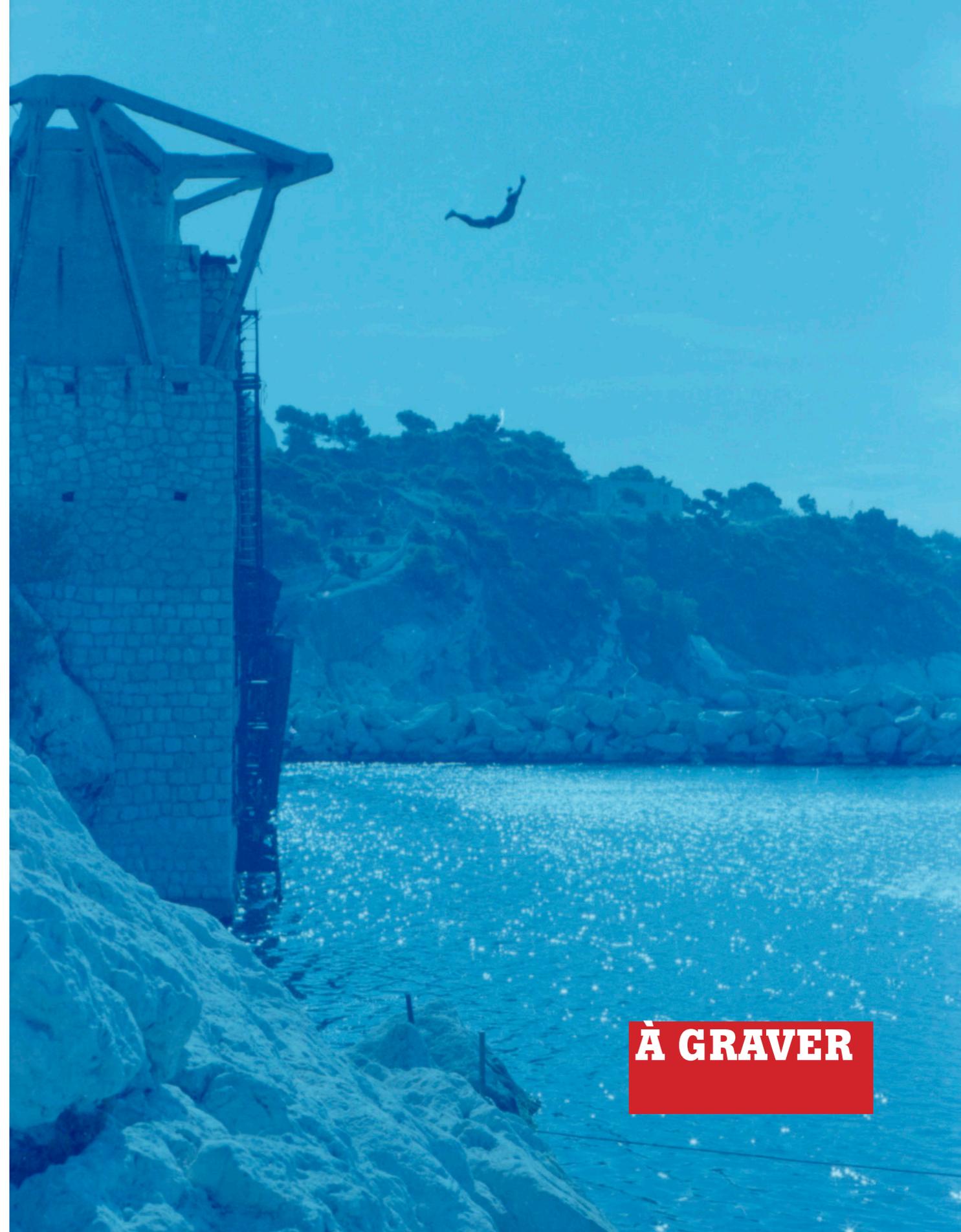
pas y tourner son premier film. Même si c'est pour faire le constat de sa « mort », celui-ci a suffisamment d'intérêt pour y planter sa caméra, pour y élaborer une intrigue, pour y suivre des personnages, et pour, tout simplement, le filmer. Sur le bus qui ramène Bert du port est indiquée la direction : « Estaque Riaux ». D'emblée, le cinéaste informe son spectateur du nom du quartier de Marseille où il l'entraîne. Pas d'anonymat ni d'indifférenciation. L'endroit est désigné, donc revendiqué. Peut-être le spectateur sait-il que l'Estaque fait partie des quartiers nord de Marseille (l'information est mentionnée rapidement au générique de début), qu'il est par conséquent industriel, populaire et marqué par les différentes vagues d'immigration qui se succèdent depuis la fin du XIX^e siècle. S'il ne le sait pas, le film va le lui révéler, et lui montrer les petites rues en pente et tortueuses, l'habitat modeste encastré, la cimenterie en activité, les rives constituées de grosses pierres où les nageurs se séchent au soleil, le port de pêche, le viaduc, la carrière... Bref, tous ces lieux que Robert Guédiguian filme pour la première fois, et dont il ne sait pas encore qu'ils vont revenir de film en film. L'Estaque, devenu aujourd'hui un emblème de l'univers guédiguianesque, est aussi l'un des quartiers de Marseille qui ne peut plus être dissocié du cinéma.

MALGRÉ UNE CERTAINE ANIMATION DE SES RUELLES ET L'EXISTENCE D'USINES QUI CONTINUENT (MAIS PLUS POUR LONGTEMPS) À EMBAUCHER, L'ESTAQUE NE SERAIT PLUS QUE LE SOUVENIR DU QUARTIER QU'IL A ÉTÉ.



Dernier Été.

Dernier Été.



À GRAVER

Où sont les pairs ?

Le premier film de Robert Guédiguian, *Dernier été*, co-réalisé avec Frank Le Wita, sort sur les écrans à la fin de l'année 1981, après avoir été montré au Festival de Cannes quelques mois plus tôt, en mai, dans la section parallèle « Perspective du cinéma français ». Si le film ne passe pas inaperçu, il arrive à l'orée d'une décennie qui, cinématographiquement, sera marquée par un tout autre genre d'esthétique. La même année en effet, *Diva*, de Jean-Jacques Beineix, un premier film également, frappe par son maniérisme emprunté aux clips et à la publicité. Jean-Jacques Beineix et Luc Besson vont devenir les têtes de pont d'une génération alors très prisée, celle du « visuel » et du « look », dont il est peu de dire qu'elle ne partage rien avec l'univers de Guédiguian. Celui-ci éprouve davantage d'affinités pour des cinéastes qui, débutant à la même époque, empruntent comme lui des chemins beaucoup moins centraux : ce sont par exemple Juliet

Berto qui, avec Jean-Henri Roger, réalise *Neige* (1981), puis *Cap Canaille* (1982), Jean-Pierre Sentier (*le Jardinier*, 1981), ou le Suisse Yves Yersin (*Les Petites fugues*, 1979). On pourrait ajouter à ces noms ceux de Jean-Pierre Denis (*Histoire d'Adrien*, 1980) ou d'Aline Isserman (*le Destin de Juliette*, 1983). Mais, plus que de vraies complicités artistiques, ce sont, le cas échéant, des rapports de sympathie ou d'amitié qui s'instaurent (Jean-Henri Roger apparaît dans quelques films de Guédiguian, dont *les Neiges du Kilimandjaro*, où il figure l'un des salariés du port licenciés). À cette époque, le cinéma militant, qui concerne avant tout le documentaire, a reculé après une période faste au début des années 1970. Quant à Costa Gavras, il continue son cinéma « engagé », mais dans le cadre de grosses productions américaines (*Missing*, *la Main droite du diable...*). Plus généralement, le cinéma français est alors dominé, comme toujours, par sa production la

plus commerciale (*la Chèvre*, de Francis Veber, est en tête du box-office des sorties en 1981), et par un cinéma plus « distingué », qui vise à perpétuer un certain classicisme, au risque parfois de tomber dans l'académisme. Les œuvres de Bertrand Tavernier (*Coup de torchon*, 1981), de Claude Miller (*Garde à vue*, 1981) ou de Claude Sautet (*Un mauvais fils*, 1980) sont, de ce point de vue, parmi les plus emblématiques. *Le Dernier métro*, de François Truffaut, sorti en 1980, fait d'une certaine façon le lien avec ce cinéma et les réalisateurs de la Nouvelle Vague, qui continuent chacun dans sa voie propre : Chabrol (*les Fantômes du Chapelier*, 1982), Rivette (*le Pont du Nord*, 1981), Rohmer (*la Femme de l'aviateur*, 1981) et Godard (qui revient alors au cinéma avec *Sauve qui peut la vie*, 1981).

Robert Guédiguian ne revendique pas ces influences, ni celles de cinéastes avec lesquels on peut repérer néanmoins quelques résonances plus ou moins directes, notamment en raison des milieux sociaux auxquels appartiennent leurs personnages, comme Paul Vecchiali (*Corps à cœur*, 1978), voire Jacques Demy (*Une Chambre en ville*, 1982). René Allio n'est pas davantage une figure tutélaire, bien que celui-ci revienne

tourner à Marseille *Retour à Marseille* en 1980 et *l'Heure exquise* en 1981, quinze ans après *la Vieille dame indigne*, réalisé à l'Estaque. Il y fonde aussi le Centre de création cinématographique méditerranéenne, qui participera à la production de *Rouge Midi*.

Pour trouver les vrais compagnons spirituels de Robert Guédiguian, c'est au-delà des frontières qu'il faut chercher. En 1981, le critique Charles Tesson réunit dans un même article trois films sortis cette année-là : *Vivre vite*, de Carlos Saura, *Looks and Smiles (Regards et sourires)*, de Ken Loach, et *Dernier été*. La jeunesse, le désœuvrement, la petite délinquance, le questionnement sur un avenir possible. Le rapprochement thématique est évident, ainsi que l'humilité des moyens et la liberté du ton.

Beaucoup plus tard, en 2006, lors d'une rencontre publique avec Ken Loach, Robert Guédiguian dira toute sa dette au réalisateur britannique. « Vos films m'ont aidé à faire les miens », lui confiera-t-il. S'il avait pu les rencontrer, nul doute qu'il aurait dit la même chose à Pier Paolo Pasolini et à Rainer Werner Fassbinder.

Le cinéaste de l'Estaque inspiré par un cénacle de réalisateurs étrangers : rien de plus marseillais !

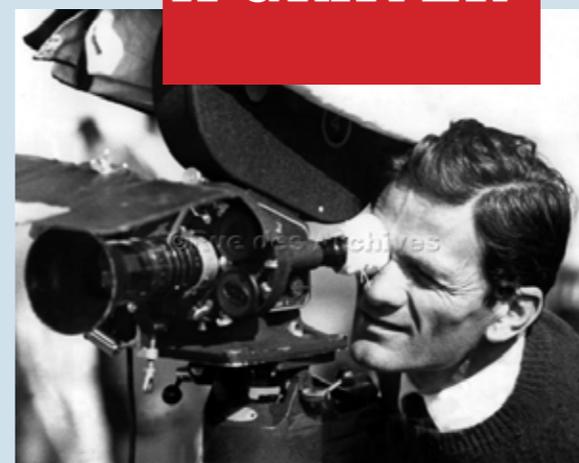
Robert Guédiguian sur le tournage de *Dieu vomit les tièdes*, en 1989.

p. 35 à gauche
Pier Paolo Pasolini sur le plateau de *La Ricotta*, en 1962.

p. 35 à droite
Ken Loach sur le tournage de *Le Vent se lève*, en 2006.



À GRAVER



À GRAVER



UNE, GÉNÉALOGIE

Robert Guédiguian présente parfois *Rouge Midi*, son deuxième film, comme celui qu'il aurait pu réaliser pour commencer. Parce que *Rouge Midi* raconte d'où il vient. Le film dresse en effet la généalogie du cinéaste, qui est aussi celle, plus largement, de ses compagnons (Ariane Ascaride, Gérard Meylan, Malek Hamzaoui...) – chez lui, le témoignage personnel se confond le plus souvent avec le récit d'une aventure collective. Ce sont trois générations qui sont racontées là, avant la sienne : l'arrière-grand-père calabrais (Giuseppe Mela) débarquant à l'Estaque avec sa femme et ses trois enfants pour y trouver du travail ; le grand-père, Jérôme (Gérard Meylan), esprit libre et frondeur, docker, marié à Maggiorina (Ariane Ascaride) ; leur fils, Pierre (Pierre Pradinas), instituteur communiste, qui partage sa vie avec Céline (Frédérique Bonnal) ; et, enfin, Sauveur (Gérard Meylan, à nouveau), fils des deux précédents et alter ego du cinéaste.

Que *Dernier été* précède *Rouge Midi* n'a en fait qu'une importance secondaire car, d'une certaine manière, les deux films participent d'un même projet à forte dimension autobiographique. Ce projet envisage l'Estaque à la fois dans sa topographie, son espace social et son histoire. Autrement dit dans l'horizontalité du présent (*Dernier été*) et dans la verticalité du temps (*Rouge Midi*). Les deux films se rejoignent explicitement quand, à la fin de *Rouge Midi*, Sauveur et son copain Malek sont rejoints au café par Mario, leur compère de *Dernier été*, qui les convie à boire un verre au comptoir.

Comme on l'a vu précédemment, l'Estaque, dans *Dernier été*, imprime au présent un état d'âme, une humeur mélancolique, le sentiment d'un avenir absent ou impossible, qui devrait inciter Bert à partir. Alors que dans *Rouge Midi*, c'est le passé qui pèse sur les épaules de Sauveur, plus exactement le poids de ses aïeux, héroïques et bien-aimés. « *J'ai trop de mémoire* », se dit Sauveur dès les premières images, alors que le film se clôt par un long pano-

Ariane Ascaride, Jacques Menichetti
et Gérard Meylan
(en haut) dans *Rouge Midi*.

Frédérique Bonnal et Pierre Pradinas
(en bas) dans *Rouge Midi*.



ramique sur l'Estaque effectué du train emmenant le jeune homme vers une destination que l'on devine être Paris⁵.

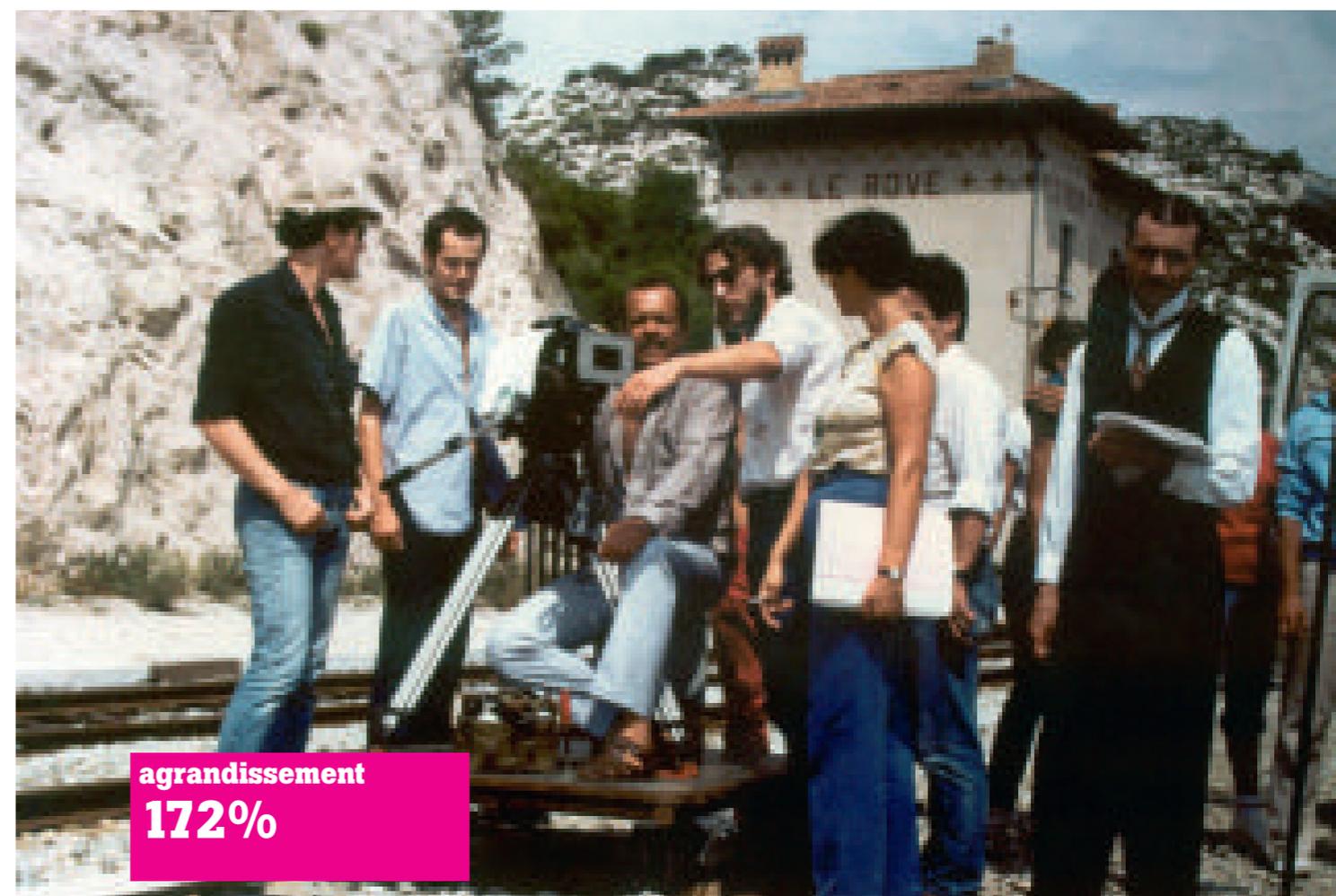
Son départ n'a rien d'une fuite. Il ne s'agit pas pour lui de se déprendre de cette mémoire, de la laisser à quai, comme un vieux bagage qui serait devenu encombrant. Conscient que le monde a changé et qu'il serait illusoire de vouloir imiter ces beaux personnages, Sauveur quitte l'Estaque afin d'échapper au piège d'une mémoire qui se sclérose ou se dévitalise au point de devenir kitsch. Il s'en va pour en renouveler « la légende », lui trouver d'autres formes de récit. Par l'intermédiaire, pourquoi ne pas l'imaginer ?, du cinéma. Sauveur – qui porte le nom d'un grand-oncle, Salvatore (Djamal Bouanane), tué au cours d'une manifestation, ne « se sauve » pas au sens de prendre la fuite, mais se sauvegarde tout en maintenant vivante la mémoire dont il est fait : il quitte l'Estaque pour, plus tard, mieux y revenir.

Outre sa dimension autobiographique, *Rouge Midi* pose également les bases intellectuelles et morales qui ne vont cesser de nourrir le cinéma de Robert Guédiguian. Il y a d'abord la question de l'immigration, c'est-à-dire le rapport à l'étranger, qui induit, plus largement, le rapport à l'autre. Notons à ce propos que la seule marque de racisme apparente, dans *Rouge Midi*, se situe à l'époque contemporaine, celle de Sauveur, au début des années 1980, et vise « l'Arabe » Malek. Ensuite, l'histoire permet de poser les questions du politique, de l'engagement et du sentiment de classe à travers les luttes des dockers et des ouvriers des chantiers navals au temps du Front populaire ou les scènes d'affrontement entre fascistes et communistes. Bien que Robert Guédiguian ait quitté le parti communiste quelques années plus tôt sur des désaccords, il ne représente jamais l'activité militante avec amertume. Aucun enjeu de revanche, et encore moins de reniement, pour lui, avec le cinéma. Ce qui ne l'empêche pas de transformer un acte militant en véritable gag. Dans *Rouge midi*, une scène très drôle montre Pierre, le frère instituteur communiste, s'essayant à haranguer des ouvriers dans un café. Dans le brouhaha général, la voix trop

**CONSCIENT QUE LE MONDE A CHANGÉ
ET QU'IL SERAIT ILLUSOIRE DE VOULOIR
IMITER CES BEAUX PERSONNAGES,
SAUVEUR QUITTE L'ESTAQUE AFIN
D'ÉCHAPPER AU PIÈGE D'UNE MÉMOIRE QUI
SE SCLÉROSE OU SE DÉVITALISE AU POINT
DE DEVENIR KITSCH.**

Tournage de Rouge Midi :
Gérard Meylan, Ariane Ascaride et
Robert Guédiguian (en haut).

*Robert Guédiguian aux côtés
de Gilberto Azevedo, chef opérateur,
à la caméra (en bas).*



tendre de Pierre reste inaudible. Pourtant, l'un des clients tente de le faire taire. Mais un balèze se lève, impose le silence par la seule autorité de ses gestes, jette dehors le perturbateur, se rassoit devant son jeu de carte, et glisse à Pierre de continuer son discours – que chacun en réalité connaît par avance, car ici tout le monde est communiste –, tandis que la rumeur reprend de plus belle.

Enfin, il y a la culture, qu'incarne plus particulièrement la figure de l'instituteur, et qui englobe aussi bien l'art, l'école, la transmission du savoir et de la connaissance. Robert Guédiguian a le même goût que d'autres cinéastes – on pense notamment à Jean-Luc Godard – pour montrer ou évoquer des livres dans ses films. Autant ou plus encore que le théâtre, la littérature traverse tout son cinéma. Sous forme de citations explicites ou plus rarement d'adaptation. Mais aussi comme « boîte à outil » au service de la technique narrative : c'est le simultanésisme de *la Ville est tranquille*, le monologue romanesque d'*À la place du cœur*, les entrelacements spatio-temporels de *Mon père est ingénieur...* Dans *Rouge Midi*, un enfant dit son plaisir d'avoir lu *les Misérables* à l'instituteur qui lui a prêté les volumes, et qui, sur la demande du gamin, lui en promet un autre pour le lendemain. Ce livre n'est pas choisi au hasard. Son titre est éloquent et Victor Hugo est un auteur que le cinéaste affectionne. Il sera d'ailleurs beaucoup plus tard à l'origine d'un autre film. Le poème de Victor Hugo intitulé *les Pauvres gens* a en effet inspiré *les Neiges du Kilimandjaro*.



Gérard Meylan et Ariane Ascaride dans Rouge Midi.

Robert Guédiguian dirige Pierre Pradinas dans une scène de Rouge Midi.



Histoire d'un quartier

Depuis le XIX^e siècle, Marseille se découpe schématiquement en deux parties très distinctes. Le sud (sud-est) de la ville, avec sa corniche, rassemble la bonne société bourgeoise et certains hauts lieux touristiques. Le nord (nord-ouest) a été dédié au labeur, dont les quais voués à l'industrie portuaire, longs d'une quinzaine de kilomètres, sont le symbole. Le quartier de l'Estaque, aux limites administratives et cadastrales floues (comprenant les sous-quartiers Estaque-Plage, Estaque-Gare, et, selon les époques, les Riaux) se situe à l'extrémité nord-ouest de Marseille (cf. carte). Il fait partie du vaste XVI^e arrondissement, tout comme les quartiers Saint-Henri et Saint-André, qui lui-même compose, avec le XV^e arrondissement voisin, ce qu'on appelle les Quartiers Nord.

Émile Zola décrit ainsi l'Estaque dans sa nouvelle *Nais Micoulin*, écrite en 1877 : « un bourg situé à l'extrême banlieue de Marseille, au fond d'un cul-de-sac de rochers, qui ferme le golfe ». On dit qu'à

Marseille la banlieue n'existe pas. Certes. Mais il faut préciser. Être partie prenante d'une ville ne se décrète pas mais se ressent, s'éprouve. Aujourd'hui encore, les habitants de l'Estaque, y compris des jeunes générations, se sentent avant tout Estaquéens. Le sentiment d'appartenance à Marseille reste complexe, sinon problématique. Quand Zola écrit sa nouvelle, l'Estaque, qui n'était jusqu'ici qu'un modeste village de pêcheurs et de paysans, est à l'aube de son développement industriel. La jeune Nais travaille « très dur » dans une des nombreuses tuileries, la plupart situées à l'est du quartier, qui constituent alors l'une des premières sources d'embauche, hors agriculture. Les tuileries utilisent l'argile abondante et de bonne qualité – « l'or rouge » – du sol de l'Estaque, qui se situe dans le Bassin de Séon, ancien site lacustre riche en sédiments. Jusqu'à la fin des années 1950, les tuileries, qui fabriquent également des briques et exportent

dans de nombreux pays, font vivre une grande partie de la population.

En 1885, la Société d'exploitation des Minerais de Rio Tinto entre en fonctionnement, à l'ouest du quartier des Riaux. L'usine, qui va produire des acides sulfuriques, de la soude et du sulfate, puis du soufre et des chlorures – à très forte charge polluante, donc –, changera plusieurs fois de propriétaires en un siècle. Rapidement d'envergure internationale, elle passe dès 1916 dans les mains de Kuhlmann, qui deviendra Ugine-Kuhlmann, puis Péchiney-Ugine-Kuhlmann en 1967. À l'est des Riaux, sur la partie haute du site, la Société Minière et Métallurgique de Penarroya, reprise ensuite par Metaleurop, produit, à partir de 1916, du plomb puis traite le minerai de cobalt et les minerais aurifères. Enfin, autre entreprise participant au développement industriel de l'Estaque, située à proximité des deux autres : la Société des Ciments Lafarge, également appelée

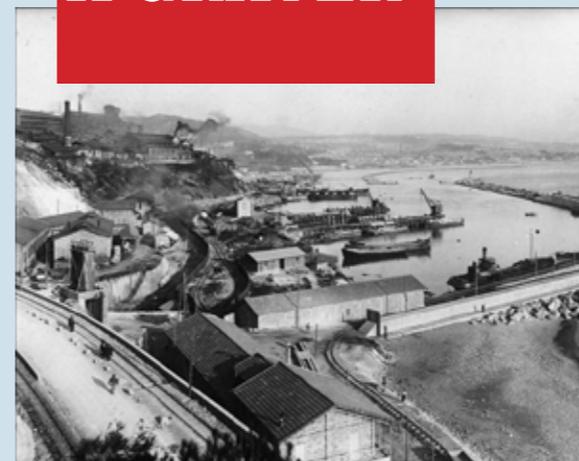
« la Coloniale », en raison du nom de la société fondatrice, la « Société Coloniale des Chaux et Ciments Portland », constituée en 1913.

Ces profondes transformations ont bien sûr des conséquences sur l'évolution de la population. On vient d'Espagne, d'Italie, d'Arménie, puis, après la Seconde Guerre mondiale, des pays du Maghreb pour trouver du travail. On embauche partout : sur le port pour le chargement des bateaux et la réparation navale, dans le rail – la gare de l'Estaque, où l'une des premières lignes, initialement destinée aux seules marchandises, menait à Marseille-Joliette, existe depuis 1848 –, dans les tuileries ou les nouvelles usines. L'Estaque voit sa population exploser en quelques décennies. Celle-ci passe de 1 287 habitants en 1872 à 13 536 en 1931. La société ouvrière se structure essentiellement autour de la CGT et du Parti communiste, dont l'Estaque devient un bastion. Là encore se joue l'opposition avec la ville-centre,

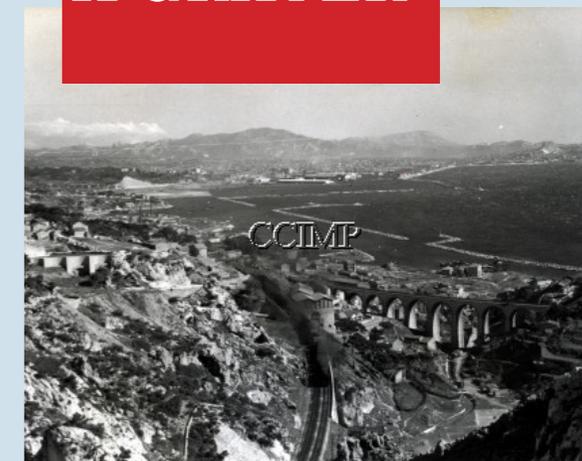
À GRAVER



À GRAVER



À GRAVER



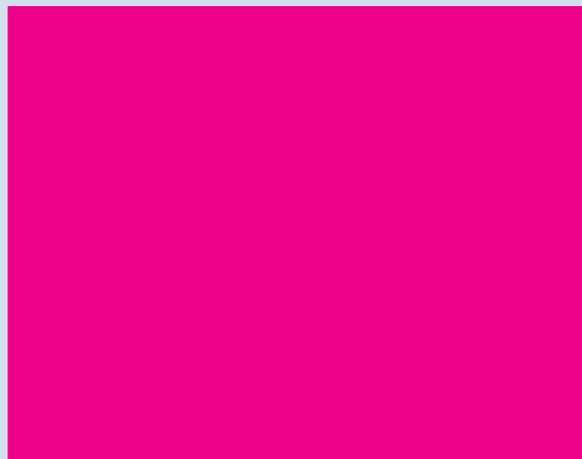
dont la municipalité, après-guerre, connaît sur la durée deux couleurs politiques : gaulliste avec Michel Carlini, de 1947 à 1953, SFIO et PS avec Gaston Defferre, de 1953 à 1986.

La crise économique qui sévit à partir de 1973 frappe de plein fouet la population ouvrière de l'Estaque. Plusieurs milliers d'emplois disparaissent. L'activité portuaire périclité et les grosses entreprises ferment l'une après l'autre : la cimenterie Lafarge, à la fin des années 1980, Atofina (ex Péchiney-Ugine-Kuhlmann) en 1989, Metaleurop en 2001. En 1991, l'Estaque intra muros ne compte plus que 6 271 habitants (6 093 en 2007). Si le tertiaire se développe depuis les années 1990, la population active travaille majoritairement hors de l'Estaque, au centre de Marseille notamment.

L'Estaque est aujourd'hui en pleine restructuration. Intégré dans le Grand Projet de Ville de Marseille lancé en 2003, le quartier a vu la majorité de son espace classée en Zone de réhabilitation urbaine. La dépollution de la friche industrielle, opération d'envergure en œuvre depuis 2002,

doit aboutir à la division du site en deux parties : l'une de stockage des déchets, l'autre à vocation constructible. Sur cette future zone habitable, qui offre une vue magnifique sur la rade de Marseille, pèsent des interrogations quant aux opérations de promotion immobilières qui ne manqueront pas de se développer.

Enfin, l'Estaque jouxte la Zone Franche Urbaine (ZFU) de Nord-littoral, qui comprend notamment les cités dénommées La Castellane, la Bricarde, le Plan d'Aou (où a été tourné *l'Argent fait le bonheur*), situées au nord-est du XVI^e arrondissement. Un document émanant de l'Agence d'urbanisme de l'agglomération marseillaise et datant de juin 2009, consacré au « Territoire Nord littoral », décrit certains de ces grands ensembles de la manière suivante : « *Parfois très dégradés, [ils] concentrent nombre de facteurs de pauvreté et d'exclusion sociale : fort taux de chômage de longue durée et fort taux de chômage des jeunes, échec scolaire voire déscolarisation, vulnérabilité renforcée par le faible taux de motorisation et la forte dépendance au réseau de transports en commun.* »



DU COLLECTIF

Dans le monde de Robert Guédiguian, la solitude n'existe pas. Le cinéaste ne puise ni chez Antonioni l'incommunicabilité entre les êtres, ni chez Philippe Garrel ou Wim Wenders la dépression existentielle. Ce ne sont pas des thèmes pour lui. Même quand un de ses personnages est muré dans le silence, comme Natacha (Ariane Ascaride) dans *Mon père est ingénieur*, cet état n'est pas dû à une faille intérieure qui lui serait endogène, mais à une dégradation des relations interpersonnelles, familiales, amoureuses, ou même de voisinage, ressentie douloureusement par ce personnage, qu'il en soit partie prenante ou simplement le témoin.

Dans le monde de Robert Guédiguian, la solitude n'existe donc pas. Ou presque. On compte tout de même quelques personnages isolés, vivant comme à côté du monde. Aucun d'eux n'occupe à lui seul tout l'espace, n'endosse le rôle principal, hormis peut-être le Président du *Promeneur du Champ-de-Mars*, même si celui-ci est tout au long du film dans un dialogue ambigu avec le jeune journaliste qui vient l'interroger. Le personnage interprété par Michel Bouquet est dans les ors flamboyants du pouvoir bien qu'un peu flétri, à la même place que le prince shakespearien. Ce qui, on le sait, isole. Les solitaires marseillais, eux, sont dans une tout autre situation.

Deux d'entre eux sont particulièrement marquants. Le premier est Gérard, dans *la Ville est tranquille*. Personnage taciturne, auquel Gérard Meylan offre



L'équipe d'À l'attaque ! !.



Michel Bouquet et Jalil Lespert dans *Le Promeneur du Champ-de-Mars*.



La Ville est tranquille.

la masse de son corps et la noirceur de son regard, une noirceur sans fond comme le désespoir dont on ne revient plus. C'est à Gérard, qui tient un bar déserté à l'Estaque, que Michèle (Ariane Ascaride) a recours quand elle ne sait plus comment satisfaire les exigences de plus en plus pressantes et douloureuses de sa fille droguée. Tous deux se sont passionnément aimés quand ils étaient jeunes, avant de devoir rompre. On devine que Gérard a partie liée au milieu, à la mafia locale. Gérard est un tueur à gages. Il ne croit plus en rien. Il a une relation avec une jeune femme aux idées réactionnaires. Effectuant une mission, il tue un notable lors d'une réception sur une terrasse près du vieux port où se trouve le tout Marseille. Si Gérard vient en aide à Michèle, c'est forcément dans un court terme, et en répondant strictement à sa demande de drogue ; il sait qu'il ne peut lui donner davantage.

Le second solitaire est Jean-Christophe, dans *Marie-Jo et ses deux amours*. Jean-Christophe est un patient de Marie-Jo, auquel Jacques Boudet donne une grandeur paradoxale. Alcoolique impénitent, négligeant quant à son aspect physique, Jean-Christophe noie sa solitude dans le vin, qui peut alors le rendre disert.

Mais s'il est prompt à vouloir partager un verre de Gramenon cuvée « la mémé » dont il est amateur, sa générosité et son écoute ont des limites quand Marie-Jo ressent le besoin de s'épancher. Jean-Christophe ne veut pas troquer la légèreté que lui procure l'alcool contre la pesanteur d'une confession.

Gérard et Jean-Christophe sont des personnages détachés. Le monde est pour eux une abstraction dans lequel ils ne sont plus que des ombres. La radicalité de cette position hors humanité leur confère, dans une vision romantique, un certain panache. Ce sont des « solitaires magnifiques ». Ils ne ressemblent pas aux autres personnages de ces deux mêmes films, *la Ville est tranquille* et de *Marie-Jo et ses deux amours*, qui sont pourtant seuls, eux aussi. Dans *la Ville est tranquille*, Michèle ou Paul (Jean-Pierre Darroussin) – l'ancien docker devenu taxi dont les petites escroqueries minables, qui ne sont que le reflet de sa faiblesse lui coûtent sa licence –, se débattent face à des difficultés plus fortes qu'eux. De même que Marie-Jo en proie à son incapacité à choisir entre ses deux amours a décidé, au

**LA RADICALITÉ DE CETTE POSITION
HORS HUMANITÉ LEUR CONFÈRE,
DANS UNE VISION ROMANTIQUE,
UN CERTAIN PANACHE. CE SONT DES
« SOLITAIRES MAGNIFIQUES ».**

p. 51 en haut
*Ariane Ascaride dans Marie-Jo
et ses deux amours.*

p. 51 au milieu
*Gérard Meylan dans
La Ville est tranquille.*

p. 51 en bas
*Jacques Boudet dans Marie-Jo
et ses deux amours.*



début du film, de laisser tomber ses activités syndicales, se repliant ainsi sur elle-même, sur sa souffrance intime.

De chacun de ces personnages, grandioses ou pitoyables, c'est selon, on pourrait dire, à la manière de Céline : « *c'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu* »⁶. Là s'opère la césure avec tous les autres personnages de Guédiguian, qui s'inscrivent dans le monde ou tentent de le faire, seuls ou à plusieurs, font partie du peuple et éprouve cette appartenance, agissent (ou ont agi) avec ou en faveur de ceux qui les entourent.

Abandonner les plans larges, resserrer le cadre sur tel ou tel personnage et renvoyer les autres hors champ reviendrait à singulariser indûment, à fixer des types sociaux, à essentialiser. Certains ont-ils quitté Marseille, coupé les ponts, ou vivent-ils à l'écart, comme c'est le cas des personnages de *Ki lo sa ?*, de *Dieu vomit les tièdes* ou de *Lady Jane* ? Qu'à cela ne tienne. Les intrigues se chargent de réactiver le collectif initial, même si celui-ci, au bout du compte, s'avère être le fantôme de lui-même, ou son agonie, comme c'est le cas dans ces trois films. Les vieux mécanismes se remettent alors en marche, les sentiments resurgissent, la douleur du souvenir aussi, et les illusions perdues.

Ainsi, parce que l'homme est un animal social, Robert Guédiguian raconte toujours des histoires de groupes. Le couple en est le noyau, qui s'élargit avec la famille (de sang et d'élection), les amis, les voisins... Mais certaines caractéristiques des personnages accentuent grandement cet aspect. En particulier, leurs lieux d'habitation, conditionnés par leur milieu social. Appartenant en majorité aux classes populaires, les personnages habitent, avec enfants et parfois à plusieurs familles, dans des cités HLM, ou dans des logements modestes,

À GRAVER



Pierre Banderet, Gérard Meylan, Jean-Pierre Darroussin et Ariane Ascaride dans Ki lo sa ?.

Ariane Ascaride et Gérard Meylan dans La Ville est tranquille.



agrandissement
184%

comme ces petites maisons serrées les unes aux autres, caractéristiques de l'habitat de pêcheurs à l'Estaque.

La cité où se déroule *L'Argent fait le bonheur* détermine ainsi clairement l'intrigue et sa forme narrative. Rien de ce qui s'y déroule ne passant inaperçu aux habitants, on voit mal comment l'histoire d'un personnage en particulier pourrait y être racontée en « autarcie ». *L'Argent fait le bonheur* est donc l'histoire – réenchantée, mais on abordera la question des « contes de l'Estaque » plus loin (voir p.) – de cette entité qu'est la cité, à travers ceux qui la composent : Simona Viali, son fils Pierre, les Amzoula, la jeune Marilyn et son père cordonnier M. Degros, les Muñoz, la prostituée, Jackpot, M. Goudre, tous les enfants, et le curé. La scène la plus emblématique de cette situation d'interdépendance des personnages est celle où Simona Viali (Ariane Ascaride), constatant qu'elle a été cambriolée, se plante au centre de la cour et interpelle les habitants cloîtrés chez eux pour qu'ils lui révèlent l'identité du voleur, au motif notamment qu'elle est connue de tous, qu'elle améliore leur quotidien grâce aux petits trafics dont elle s'occupe, et qu'elle en connaît long sur chacun. Au fond, dans *L'Argent fait le bonheur*, pas une parole, pas un acte individuel n'est sans conséquence sur la cité. Il y a là une éthique de la présence au monde, tangible dans tout le cinéma de Robert Guédiguian.

La cour de Marius et Jeannette, située au cœur de l'Estaque, est aussi un lieu de forte sociabilité, a priori plus chaleureuse, plus solidaire. Cette cour est le centre de gravitation de quatre habitations qui s'y imbriquent, celle de Jeannette et de ses deux enfants, celle de la famille de Monique et Dédé, et celles des deux « vieux » amants, Caroline et Justin, vivant séparément hormis lors de quelques dîners en tête à tête et nuits d'amour. Dans cette cour, on cause beaucoup, on rit plus qu'on pleure, on joue avec les enfants, on regarde un match de foot à la télévision, bref, on vit ensemble. Le film a bien cependant deux héros, comme le titre l'indique, dont l'histoire d'amour est l'épicentre. Mais Jeannette aurait plus de difficulté encore à s'autoriser à aimer Marius si celui-ci, outre qu'il doit être accepté par ses enfants,

**DANS CETTE COUR, ON CAUSE
BEAUCOUP, ON RIT PLUS QU'ON PLEURE,
ON JOUE AVEC LES ENFANTS, ON REGARDE
UN MATCH DE FOOT À LA TÉLÉVISION,
BREF, ON VIT ENSEMBLE.**



À GRAVER



À GRAVER





agrandissement
200%

n'était « élu » par les habitants de la cour. Ce sont d'ailleurs deux d'entre eux, Dédé et Justin qui, à la fin du film, attacheront avec des liens très matériels Marius à Jeannette.

On peut citer, de film en film, d'autres lieux centraux, qui opèrent à la fois comme scène publique et comme agora familiale et/ou de voisinage : c'est le Perroquet bleu, le cabaret d'*À la vie à la mort !*, le garage des Moliterno d'*À l'attaque !*, la cité où habite Natacha dans *Mon père est ingénieur...*

Le choix du cinéaste pour des intrigues à plusieurs personnages a donc des raisons « anthropologiques » (l'homme est un animal social) et historiques (leur milieu social, leur quartier, leur habitat, leur natalité...), qui ont elles-mêmes des incidences dramaturgiques. L'une d'elles est flagrante : l'importance des dialogues.

On parle beaucoup dans le cinéma de Guédiguian, et ce n'est pas seulement à cause de la faconde méditerranéenne. Ou plus exactement, cette faconde n'est pas chez lui un artifice pittoresque, une plus-value touristique qui se ferait sur le dos des personnages. Elle se justifie parce qu'elle est ancrée dans leur mode de vie. Elle est une donnée socioculturelle. Là encore, question d'éthique.

**DANS CETTE COUR, ON CAUSE
BEAUCOUP, ON RIT PLUS QU'ON PLEURE,
ON JOUE AVEC LES ENFANTS, ON REGARDE
UN MATCH DE FOOT À LA TÉLÉVISION,
BREF, ON VIT ENSEMBLE.**



La cour de Marius et Jeannette.

À GRAVER



Le cabaret Le Perroquet bleu dans *À la vie à la mort*.



Frédérique Bonnal, Pascale Roberts et Ariane Ascaride dans *Marius et Jeannette*.

Entretien avec

GÉRARD MEYLAN



agrandissement
136%



Des films que vous avez tournés avec Robert Guédiguian, quelle image ou quel plan vous revient particulièrement à l'esprit, et pourquoi ?

Gérard Meylan : Ce qui me revient sempiternellement à l'esprit, c'est le premier plan du premier jour de tournage de *Dernier été*, le 28 juillet 1980. Cela se passait sur la place où se trouvait le bar du Centre, aux Riaux, un quartier de l'Estaque. J'étais avec Djamel Bouanane, Jean-Pierre Moreno et Malek Hamzaoui (qui interprètent trois copains de Bert, joué par Gérard Meylan, NDLA), à la terrasse du café. Il y avait là la caméra, que je voyais pour la première fois, les techniciens et une centaine de personnes qui étaient venues nous regarder tourner. Je tremblais comme un fou quand Robert a dit « allez-y ! »

Sur le tournage de Dernier Été.

– il disait « allez-y ! » à l'époque, et non pas « action ! ». Ce moment est resté profondément gravé en moi. Mais, pour répondre à la question, j'ai choisi un plan des *Neiges du Kilimandjaro*. Il s'est passé lors du tournage de ce plan ce que j'aime vivre au cinéma. À savoir, être surpris par ce qui va survenir. C'est une nouvelle fois arrivé sur *les Neiges du Kilimandjaro*. Quand Raoul, que j'interprète, est dans le vestiaire avec Michel, joué par Jean-Pierre Darroussin, alors que celui-ci a choisi d'être licencié. Je le prends dans mes bras. Et là, je me suis mis à pleurer. Cette image de ces deux êtres qui s'enlacent, c'est pour moi, à ce moment-là, l'expression la plus magnifique de l'amitié et même de l'amour. Quelque chose va disparaître de tout ce qu'ils ont vécu ensemble. C'est un déchirement. À cet instant, je ne joue plus, et je me mets à pleurer.

Il y a eu deux prises. Parce qu'il ne peut pas y en avoir davantage. Ou bien alors, il n'y a plus la même spontanéité et on travaille pour retrouver en vain quelque chose qui s'est définitivement évanoui.

Au cinéma, j'apprends mon texte, et en même temps, je tente de l'oublier. Je le digère, je le fais mien. Je ne cherche pas à jouer, j'essaie de vivre une situation. Il arrive encore que la situation me piège, même si, avec le temps, je sais mieux maîtriser l'émotion. Parfois, cela ne me déplaît pas quand tout n'est pas parfait.

Comment êtes-vous sur un tournage ?

G. M. : Entre plaisir et douleur. Quelque chose me dit : tu vas souffrir, avoir peur. Mais il y a aussi le plaisir de se mettre en danger, de jouer. C'est dans cet équilibre que passent les sentiments et le sens que veut donner Robert au personnage. Sur le plateau, je m'isole, je ne parle pas,

Dernier Été et Les Neiges du Kilimandjaro.



ne mange pas – je maigris sur tous les tournages. Cela demeure troublant pour moi de tourner. Je n'ai toujours pas de savoir-faire. Je me dis que ce n'est pas inintéressant d'en être encore dépourvu, parce que cela me permet de rester disponible aux surprises.

Qu'évoquent pour vous tant d'années d'amitié et de travail avec Robert Guédiguian ?

G. M. : Entre Robert et moi, il y a eu un trait d'union en la personne de mon père, Albin Meylan. Il a été très important dans la construction de notre amitié. Il a été pour Robert le révélateur d'une forme de culture et de prises de position fortes quant au

communisme. Or, quelque chose d'étrange s'est passé en moi. Je me suis aperçu qu'en tant qu'acteur, j'écoutais le réalisateur comme un père, parce qu'il sait les décisions qu'il faut prendre pour construire son film. C'est lui qui détient le sens général de ce que nous sommes en train de faire. Une transposition s'est effectuée, plus encore quand mon père est mort, au printemps 1981 : Robert Guédiguian, devenu cinéaste, bien que plus jeune que moi, a représenté une sorte de père spirituel à mes yeux. De plus, il était porteur de ce que j'aurais aimé avoir : le moteur qui permet de faire les choses. Robert le dit toujours : l'essentiel, dans la vie, c'est de faire. Tous ses films ont été des moments

« AU CINÉMA, J'APPRENDS MON TEXTE, ET EN MÊME TEMPS, JE TENTE DE L'OUBLIER. »

« S'IL A TENTÉ DE "RÉENCHANTER LE MONDE", À TRAVERS MARIUS ET JEANNETTE NOTAMMENT, UNE CHOSE EST SÛRE : IL NOUS A ENCHANTÉS, NOUS, EN NOUS DONNANT À VIVRE UNE EXPÉRIENCE UNIQUE, EXCEPTIONNELLE. »



Avec Robert Guédiguian sur le tournage de Marius et Jeannette.

Avec Ariane Ascaride dans Les Neiges du Kilimandjaro.

importants pour ma réflexion. Et ils continuent à me fonder. Si je peux avoir une vision du monde optimiste, c'est grâce aux films que Robert m'a permis de faire et qui influent sur mon regard sur la société. J'ai eu une carrière d'infirmier ; je suis rentré à l'hôpital dès l'âge de 18 ans. J'imagine ce que cela aurait été de ne connaître que l'hôpital et le métier difficile d'infirmier, si Robert n'avait pas fait de film. Ce serait un manque énorme, pour moi comme pour tout notre collectif. Robert est quelqu'un qui a généré du bonheur autour de lui. S'il a tenté de « réenchanter le monde », à travers *Marius et Jeannette* notamment, une chose est sûre : il nous a enchantés, nous, en nous donnant à vivre une expérience

unique, exceptionnelle. À titre individuel, on peut s'en réjouir. Mais à titre collectif, c'est encore plus exemplaire. Et comme je suis quelqu'un d'optimiste, je pense que nous ne sommes qu'à la moitié de notre vie, et que nous avons encore beaucoup de choses à faire ensemble. Mon rêve, c'est que ma petite-fille tourne un jour avec Robert Guédiguian !

Pourquoi êtes-vous resté infirmier tout en étant acteur ?

G. M. : Même si j'ai toujours considéré que le cinéma était porteur de sens, en ce qui me concerne, je trouvais que faire l'acteur était quelque chose de très égoïste. Je ne voyais pas directement l'impact que cela

**« JE REVENDIQUE UNE MEILLEURE RECONNAISSANCE
DES MÉTIERS QUI NE SONT PAS MÉDIATISÉS
ET QUI NE VÉHICULENT PAS LES FANTASMES ET LES RÊVES
QUE PORTE CELUI DE COMÉDIEN. »**

pouvait avoir sur les spectateurs. C'est à partir de *Marius et Jeannette* que des gens m'ont remercié d'avoir tourné dans ce film, parce que, disaient-ils, il leur avait fait du bien.

Si j'ai choisi d'être infirmier, c'est parce que je voulais être utile. C'était aussi en corrélation directe avec ce qui était pour moi le communisme : œuvrer au maximum pour que celui qui est dans la misère ou dans la souffrance puisse aller mieux. Là, c'était très pratique : physiquement, j'aidais les gens. Donc, d'un côté, il y avait un métier où je jouais la comédie, où je me faisais plaisir, où le tournage avait lieu pendant les vacances ; et de l'autre, un autre métier, où je soignais des gens, où je me battais contre la maladie et la mort. Il était important pour moi de rester les deux pieds sur terre. Si, petit à petit, je me suis aperçu que le métier d'acteur me plaisait, ce qu'il y a autour, par contre,

c'est-à-dire par exemple la nécessité de faire des courbettes ou de dire merci à des gens à qui on n'aurait jamais adressé la parole en temps normal, cela, je l'exècre encore aujourd'hui. Cette façon d'être, cette radicalité, est très instinctive chez moi. Elle est peut-être sentimentale. Robert s'en sert un peu dans ses films.

Est-ce que votre métier d'infirmier a nourri votre métier d'acteur ?

G. M. : Oui. D'autant qu'à l'hôpital, on porte une charge émotionnelle compliquée. Quand on rentre dans la chambre d'un patient qui va mieux, on est content et on le manifeste. Mais si dans la chambre d'à côté l'état du malade s'aggrave car le traitement n'a pas marché, on s'avance vers lui, et on lui dit : « *On y est pas encore, mais vous allez voir, on va y arriver ! Et puis, vous avez meilleure mine !* ». À ce moment-là, on n'est plus toubib ou infirmier, on est un homme qui essaie de faire passer une parole encourageante. Parfois, les patients savent qu'ils vont mourir. Mais quand ils nous entendent dire une phrase optimiste, ils sont contents. La charge émotionnelle, dans ces cas-là, est forte et elle s'accumule. Je me rappelle encore le nom et le numéro de la chambre de « mon » premier décès, en 1972, à l'hôpital de la Timone. Ce sont des



Marie-Jo et ses deux amours

Sur le tournage d'À l'attaque !!
avec Ariane Ascaride et Robert Guédiguian.



événements qui s'inscrivent dans votre chair. Le pont entre les deux métiers se situe là. Comme je reste instinctif dans mon jeu, ces émotions de l'hôpital que j'ai en moi peuvent ressurgir. Quand je parle du métier d'acteur, je démythifie en permanence. Dans un article pour *l'Humanité*, alors que je venais de terminer un tournage, j'ai écrit : « *Je vais bientôt reprendre le travail. À la première infirmière que je rencontrerai à l'hôpital,*

je demanderai un autographe ».

Que représente pour vous le métier d'acteur ?

G. M. : Je revendique une meilleure reconnaissance des métiers qui ne sont pas médiatisés et qui ne véhiculent pas les fantasmes et les rêves que porte celui de comédien. Aujourd'hui, je suis un infirmier retraité, et ma retraite atteint glorieusement les 1300 euros !

L'ESTAQUE AU SENS LARGE

L'Estaque va au-delà de l'Estaque. Robert Guédiguian, en effet, n'a pas une vision étroite des frontières de son quartier⁷. L'Estaque se trouve là où il le décide. *Dernier été, Rouge Midi, Marius et Jeannette, À l'Attaque !* y ont été quasi intégralement tournés. Jusqu'aux *Neiges de Kilimandjaro*, son dernier film en date. La maison de Marie-Claire (Ariane Ascaride) et Michel (Jean-Pierre Darroussin) se trouve effectivement dans le centre du quartier, à quelques encablures de sa charmante église, où Maggiorina (Ariane Ascaride) et Jérôme (Gérard Meylan) se sont mariés, dans *Rouge Midi*. La petite plage où ils sont au début du film avec leurs enfants et petits enfants est celle des Corbières, que l'on a déjà vue dans *Marius et Jeannette*. Quant à la fête d'anniversaire de mariage des deux principaux protagonistes, elle se déroule quelque part sur les quais, où le cinéaste a maintes fois tourné, qui s'étendent sur une quinzaine de kilomètres entre l'Estaque et le quartier de la Joliette, à proximité du Vieux-Port. Enfin, autre lieu important du film, la cité où vit Christophe (Grégoire Leprince-Ringuet) : la cité Consolat. Elle se situe dans un autre quartier. Cette cité a été choisie en raison de son orientation vis-à-vis du littoral, Robert Guédiguian souhaitant que tous les personnages aient, de l'endroit où ils habitent, un rapport avec la mer et l'industrie maritime, ce qui produit un continuum visuel en arrière-plan, comme un rappel incessant du contexte de crise économique qui pèse sur chacun.

À GRAVER



La calanque de Méjean dans *Marie-Jo et ses deux amours* : Julie-Marie Parmentier (de dos), Ariane Ascaride et Jean-Pierre Darroussin.



La plage des Corbières à l'Estaque, dans *Les Neiges du Kilimandjaro*.



Jean-Pierre Darroussin, Jacques Boudet et Robert Guédiguian sur le tournage de *Dieu vomit les tièdes*, près de Martigues.

Les nécessités dramaturgiques poussent bien entendu à sortir des limites strictes de l'Estaque. Parfois, c'est juste un peu plus loin vers l'ouest – les calanques de Méjean (quelques plans de *Ki lo sa ?*, ceux du début de *Marie-Jo et ses deux amours*) – ou non loin de l'étang de Berre, où se trouve le cabaret d'À la vie à la mort !. *Dieu vomit les tiède* est « délocalisé » à Martigues et au pied du pont de Caronte, hommage à Toni de Renoir. *Lady Jane* est en partie tournée à Aix-en-Provence, tandis que seul le début du *Voyage en Arménie* se déroule à l'Estaque.

Il arrive aussi qu'on pénètre dans d'autres quartiers de Marseille, souvent proches de l'Estaque, parfois plus éloignés. *La Ville est tranquille* (dont le long panoramique du début embrasse l'intégralité des quais portuaires) devait montrer un monde éclaté, disloqué, des individus aux histoires parallèles, une simultanéité de destins sans liens : chaque personnage a donc été assigné à un quartier différent de Marseille : les trois HLM du Cap Janet pour Michèle (Ariane Ascaride) et Abderrahmane (Alexandre Ogou), l'avenue de la République, qui fait le lien entre le Vieux-Port et les quartiers Nord de la ville, pour Paul (Jean-Pierre Darroussin), l'Estaque pour Gérard (Gérard Meylan), la cité ouvrière Saint-Louis pour les parents communistes de Paul (Jacques Boudet et Pascale Roberts), une résidence cossue avec terrasse située sur la corniche pour l'architecte et sa femme (Jacques Pieiller et Christine Brücher). De même, *Marie-Jo et ses deux amours* n'étant pas *la Femme d'à côté*, l'amant devait être éloigné de Marie-Jo et de son mari, dont la maison se situe dans un lieu peu repérable (le tournage a eu lieu à la Roque d'Anthéron, où la maison correspondait parfaitement aux données scénaristiques). Marco habite ainsi dans le quartier du Panier, au centre de Marseille, et son poste de travail se trouve sur l'île du Frioul.



Le quartier Saint-Louis dans La Ville est tranquille.

p. 69 en haut à gauche et à droite
Tournage de La Ville est tranquille, sur les docks.

p. 69 en bas
Robert Guédiguian et Ariane Ascaride sur le tournage d'À la vie à la mort !, près de l'étang de Berre.



agrandissement
238%



LE SALAIRE MINIMUM
A 1000 FRANCS!

REJOIGNEZ-NOUS!



Mon père est ingénieur a été tourné en grande partie à la cité Bel Horizon, dans le III^e arrondissement de Marseille. C'est la cité où vit et travaille Natacha. Malek Hamzaoui, directeur de production sur les films de Robert Guédiguian, et qui connaît Marseille dans tous ses recoins, explique ainsi comment le choix s'est porté sur cette cité : « Robert Guédiguian m'avait demandé de trouver un endroit entouré d'autoroutes, de passages routiers, de passerelles, bref, un habitat populaire bousculé par l'urbanisme, en particulier par l'automobile. Cet immeuble, dégradé et cerné par l'autoroute, convenait parfaitement, sauf qu'il me semblait trop vertical, sans recul. Robert l'a retenu dès qu'il l'a vu. Il

permettait de montrer le chaos global de la ville et la difficulté de vivre dans un tel endroit où, pourtant, le personnage d'Ariane Ascaride n'a cessé d'apporter du lien et du mieux-être ».

De la même manière, Robert Guédiguian a choisi le quartier de la Major (II^e arrondissement), l'église qui abrite l'évêché de Marseille, pour *À la place du cœur*. Cette église, à l'allure de grosse pâtisserie trop onctueuse, est assidument fréquentée par la mère bigote (Christine Brücher) de Bébé. Ce lieu de silence et de recueillement contraste avec son proche environnement, où se trouve l'appartement de la famille, qui donne sur une voix rapide, bruyante, bouchant tout horizon – seule la courette bénéficie d'un peu de tranquillité. Franck (Gérard Meylan), le père de Bébé, y a pour habitude d'éplucher des abricots.

ROBERT GUÉDIGUIAN M'AVAIT DEMANDÉ DE TROUVER UN ENDROIT ENTOURÉ D'AUTORUTES, DE PASSAGES ROUTIERS, DE PASSERELLES, BREF, UN HABITAT POPULAIRE BOUSCULÉ PAR L'URBANISME, EN PARTICULIER PAR L'AUTOMOBILE.

Ariane Ascaride et Jean-Pierre Darroussin (en haut), Abdramane Diakité et Gérard Meylan (au milieu), dans *À la place du cœur*.



Vue sur Notre-Dame de la Garde, dans *Marie-Jo et ses deux amours*.

double page précédente
Sur les quais, durant le tournage des *Neiges du Kilimandjaro*.

Un petit mot enfin sur l’emblème de Marseille, Notre-Dame-de-la-Garde qui, sur sa colline, domine la ville. Le cinéaste de l’Estaque la montre dans plusieurs de ses films. Elle apparaît de façon neutre, la plupart du temps, dans le champ, en arrière-plan : à la fin de *Rouge Midi*, quand les deux amis, Sauveur et Malek, se séparent devant la gare Saint-Charles ; quand Jaco (Jean-Pierre Darroussin) est repoussé d’une terrasse de café où il fait la manche, dans *À la vie à la mort !*; ou au début du *Voyage en Arménie*. Elle est lumineuse, nuitamment, vue de l’appartement de Marco (*Marie-Jo et ses deux amours*).

Mais dans *À l’Attaque !*, la baie vitrée du bureau de l’affreux patron (Pierre Banderet) donne sur elle : elle est ici connotée comme étant une vue pour riches. Et dans *À la vie à la mort !*, Notre-Dame-de-la-Garde a un tout autre rôle. C’est de l’intérieur qu’on la voit. Marie-Sol (Ariane Ascaride) vient prier la Bonne-Mère pour enfin tomber enceinte. Ce qui survient. Mais la prière exaucée a un coût élevé : Patrick (Jacques Gamblin), son mari, se suicide pour assurer l’avenir de l’enfant à naître.

Dernier plan du film : Marie-Sol est venue exprimer son dépit à la Bonne-Mère. Avec son gros ventre, elle se tient sur le parvis de l’église. La ville est en contrebas, dans une lumière entre chien et loup. La voix d’un homme politique « raisonnable » (Pierre Banderet), déjà vu au début du film, résonne en off : « *C’est tous ensemble que nous fabriquerons un bel avenir à nos enfants* ». Tout, dans cet ultime plan, est dans l’ambivalence, voire l’ambiguïté. C’est la Bonne-Amère.



Gérard Meylan, Jean-Pierre Darroussin et Robert Guédiguian sur le tournage d’*À la place du cœur*.

Ariane Ascaride dans *À la vie à la mort*.



À GRAVER



À GRAVER



La cimenterie archivée

Une ville change de visage plus vite qu'on ne l'imagine. Les transformations urbaines, au gré des bouleversements économiques et des aménagements urbanistiques, révolutionnent un site. Aujourd'hui, à l'Estaque, le site des anciennes usines a laissé place à une colline pelée et blanchâtre, comme écorchée. On y sent presque la présence des fantômes du passé. L'une de ces usines, la cimenterie, restera pourtant fixée à jamais sur de la pellicule. Robert Guédiguian l'a filmée à trois reprises : dans *Dernier été*, *Rouge Midi* et *Marius et Jeannette*. À l'époque des deux premiers films, tournés au début des années 1980, elle était encore en activité. *Dernier été* contient l'un des plus beaux plans sur elle. La caméra suit Bert marchant sur la rade du port par un panoramique. Quand au second plan, la cimenterie apparaît, la caméra s'arrête sur elle et laisse Bert sortir du champ. Les usines peuvent-elles être belles, là où pourtant des hommes et des femmes se tuent au travail ? Dans *Dernier été*, assurément. Mais pas au point d'attirer Bert, qui ne veut surtout pas y travailler... Les deux personnages principaux de *Rouge Midi*, Maggioreina et

Jérôme, y sont employés, dans les années 1930. Filmée en 1984, elle n'est pas si différente, même si alors en perte de vitesse, du temps où elle était l'une des fiertés industrielles de l'Estaque. Fierté qui a ses limites. Jérôme y a une altercation avec un contremaître, et démissionne sur le champ. « Elle n'est pas à moi cette usine, ni à toi d'ailleurs », lance-t-il à son supérieur. La réplique se retrouvera dans la bouche de Jeannette lors de la rencontre avec Marius.

Marius et Jeannette a été tourné au moment de la destruction de la cimenterie, en 1996. Marius est le gardien du chantier de démolition, embauché parce qu'il a feint de boiter, ce qui a « apitoyé » les employeurs. Une grue réduit en poussière des murs qui ont vu passer, peiner et lutter des milliers de travailleurs. Elle sera tout de même le théâtre d'un nouvel amour de fiction, entre Jeannette et Marius, avant de disparaître définitivement. Ou presque. Elle existe encore grâce au cinéma. Ce travail d'archivage de la cimenterie, et de nombreux autres lieux de L'Estaque, accompli par les films de Robert Guédiguian, est un bien unique, et donc précieux.



NOUS VIEILLIRONS ENSEMBLE

Les comédiens sont là depuis les débuts. Ariane Ascaride et Gérard Meylan participent au premier film, *Dernier été*. Frédérique Bonnal, Pierre Banderet et Jacques Boudet arrivent sur *Rouge Midi*. Jean-Pierre Darroussin entre dans la danse avec *Ki lo sa ?*. *Dieu vomit les tièdes* voit s'adjoindre Christine Brücher, Patrick Bonnel, Alain Lenglet et Jacques Pieiller. Pascale Roberts débute chez Guédiguian dans *À la vie à la mort !*.

Idem du côté des techniciens. Bernard Sasia, monteur, et Malek Hamzaoui, directeur de production, comédien à ses heures, sont présents dès *Dernier été*. Maïté Alonso, maquilleuse, et Michel Vandestien, décorateur, commencent sur *Rouge Midi*. Laurent Lafran, ingénieur du son, apparaît pour la première fois sur *Dieu vomit les tièdes*. Enfin, Robert Guédiguian travaille avec son co-scénariste Jean-Louis Milesi à partir de *l'Argent fait le bonheur*. La belle équipe du cinéaste pourrait s'intituler « la compagnie de l'Estaque » tant elle fonctionne comme une troupe de théâtre. C'est l'antithèse de la représentation habituelle du cinéma, où l'on va de film en film sans jamais retrouver les mêmes, ou seulement occasionnellement. L'un des personnages de *la Nuit américaine*, de François Truffaut, film consacré au cinéma et plus particulièrement à un tournage, le dit à sa manière : « C'est drôle notre vie. On se rencontre, on travaille ensemble, on s'aime. Et après, on a eu à peine le temps d'attraper quelque chose que... tu vois, il n'est plus là ».



Malek Hamzaoui et Robert Guédiguian sur le tournage de *Dieu vomit les tièdes*.

Jean-Pierre Darroussin et Ariane Ascaride dans *Les Neiges du Kilimandjaro*.



agrandissement
124%

Pas de cela chez Robert Guédiguian. Le cinéaste s'est constitué une équipe inscrite dans la durée. Au départ, rien d'intentionnel. Guédiguian entraîne Ariane Ascaride et des amis de jeunesse – Gérard Meylan, Malek Hamzaoui... – dans ses projets. Il a autant besoin d'eux pour faire ses films tels qu'il le souhaite qu'eux prennent goût à l'aventure. Retravailler avec les mêmes comédiens et les mêmes techniciens, c'est aussi bénéficier de l'expérience acquise en commun, éliminer la période d'adaptation des uns avec les autres, raccourcir le temps de préparation. Ceux qui arrivent sentent qu'une communauté est en train de se fabriquer non seulement un savoir-faire, mais un vivre-ensemble. Une petite société humaine dont le ciment est l'amitié et le moteur le cinéma.

Le principe de la troupe induit également des contraintes dont le cinéaste va tirer tous les profits. Bâtir des histoires autour du même trio de comédiens principaux permet d'en reconfigurer les possibilités et d'en renouveler les figures. Tant du point de vue de la narration que de la mise en scène. Mais ce mode de création (qui n'est pas sans rappeler certains aspects de la littérature à contraintes) aurait quelque chose d'un peu systématique, voire lassant, si le temps, là encore, ne faisait son œuvre.

Car depuis 1980, c'est-à-dire depuis plus de 30 ans de cinéma, une histoire sous-jacente est venue se mêler à celles qu'invente Robert Guédiguian. Cette histoire implicite a pris de plus en plus d'importance : c'est celle qui se raconte à travers le fait d'avoir vieilli ensemble, les uns devant, les autres derrière la caméra, avec le poids de vie, d'expérience et d'humanité que cela entraîne. Et avec des conséquences directes sur les personnages, via ceux qui les interprètent.

Certaines de ces conséquences sont d'ordre « mécanique ». Ainsi, les personnages principaux ayant dépassé les 50 ans, le scénario peut prendre en charge le regard qu'ils portent sur leur vie. Ce sont les premiers bilans existentiels. Ils affleurent dans *Mon père est ingénieur*, quand Jérémie (Jean-Pierre Darroussin) perçoit la vanité de la carrière médiatique qui a été la sienne jusqu'à présent, celle d'un médecin se déplaçant au quatre coins du monde. Ils deviennent centraux dans *Lady Jane*, avec le trio d'anciens gangsters qui

CEUX QUI ARRIVENT SENTENT QU'UNE COMMUNAUTÉ EST EN TRAIN DE SE FABRIQUER NON SEULEMENT UN SAVOIR-FAIRE, MAIS UN VIVRE-ENSEMBLE.



Tournage de L'Argent fait le bonheur.



Tournage de Ki lo sa ?.

ont gardé un goût de cendre dans la bouche ; et plus encore dans *les Neiges du Kilimandjaro*, où Marie-Claire (Ariane Ascaride) et Michel (Jean-Pierre Darroussin) s'interrogent l'un l'autre sur ce qu'ils auraient pensé trente ans plus tôt de ce qu'ils sont devenus.

Une autre de ces conséquences : l'arrivée à l'âge adulte des enfants des personnages. Ce qui signifie la prise en compte au plan scénaristique des rapports entre les parents et ces jeunes hommes et femmes, mais aussi l'entrée dans le cinéma de Robert Guédiguian d'une nouvelle génération de comédiens. Les enfants ayant grandi et occupant une place non négligeable dans le récit apparaissent déjà dans certains films de la fin des années 1990 et du début des années 2000. Il s'agit le plus souvent d'un seul enfant, d'une fille en l'occurrence. Celle-ci est interprétée par Laetitia Pesenti dans *Marius et Jeannette*, Marie-Julie Parmentier dans *la Ville est tranquille* et *Marie-Jo et ses deux amours* et, dans un rôle plus important, Laure Raoust dans *À la place du cœur* (Yann Trégouët interprétant le compagnon de la seconde dans *Marie-Jo...* et Alexandre Ogou celui de la troisième). Avec *l'Armée du crime* sont entrés chez Guédiguian plusieurs jeunes comédiens en vue dans le cinéma français, dont certains se retrouvent dans *les Neiges du Kilimandjaro* : Grégoire Leprince-Ringuet, Robinson Stévenin, Pierre Niney et Adrien Jolivet. Ce dernier et une autre jeune actrice déjà très remarquée elle aussi, Anaïs Demoustier, interprètent les enfants moralisateurs de Marie-Claire et Michel, auxquels s'ajoutent Emilie Piponnier et Raphael Hidrot, dans le rôle de leur compagne et compagnon respectifs.

Mais la permanence de ses comédiens offre une singularité au cinéma de Robert Guédiguian plus grande encore. Le cinéaste peut extraire des plans ou des scènes de ses premières œuvres pour les introduire dans des films plus récents, les utilisant ainsi comme flashbacks. Donner un passé en image à un personnage est d'un usage relativement courant au cinéma comme à la télévision. Par l'intermédiaire d'une photo ancienne par exemple. Fixe par définition, elle est souvent le fruit d'un trucage, et/ou est extraite de la collection personnelle du comédien. Ici, il s'agit non seulement de la mise en regard des mêmes corps à des âges différents, mais filmés par le même cinéaste, et impliqués dans le même univers fictionnel et artistique.

La charge émotionnelle se voit du coup décuplée. D'abord par la perception

Anaïs Demoustier (en haut),
Adrien Jolivet (en bas) dans *Les Neiges du Kilimandjaro*.

double page suivante
Grégoire Leprince-Ringuet
dans *Les Neiges du Kilimandjaro*.





du temps qui a passé, brutalement tangible devant les images juxtaposées des comédiens à quelques décennies de distance – sur ces corps également joue le travail d'« archivage » opéré par le cinéma de Guédiguian. Mais aussi et surtout grâce à la puissance poétique de ces extraits. Par ce qu'ils montrent : outre les comédiens à des âges différents, la lumière ou les décors provoquent inmanquablement un écart, un décalage visuel... Et par ce qu'ils évoquent ou suscitent dans l'esprit du spectateur, sans que celui-ci ait forcément vu le film dont ils sont tirés. Ces citations, qui font intrusion dans un autre film en même temps qu'elles entrent en résonance avec lui, agissent sur l'imaginaire. Elles l'élargissent.

Robert Guédiguian a utilisé cette possibilité à deux reprises. La première fois dans *À la place du cœur*, tourné en 1998, où il a immiscé l'extrait d'une scène de *Ki lo sa ?*, réalisé en 1985. Bébé (Alexandre Ogou) est venu demander la main de leur fille Clim (Laure Raoust) à ses parents, Marianne (Ariane Ascaride) et Joël (Jean-Pierre Darroussin). Ceux-ci ne se font pas longtemps prier pour exprimer leur approbation. Au moment où Joël dit à Clim et Bébé, « *prenez soin l'un de l'autre* », il adresse un regard à sa femme. C'est comme si, alors, les mêmes images apparaissaient à l'un et à l'autre, un souvenir des débuts de leur amour, une scène d'une très grande douceur. Cela se passe une nuit d'été avec un éclairage intérieur très discret. Dédé est assis à côté du lit de Marie. Il la regarde dormir. Puis il retire délicatement le drap qui dissimule son corps, et découvre le dos puis les fesses de la jeune femme. Spectacle de total ravissement pour Dédé, qui ne semble pas plus surpris que cela par la question soudaine de Marie : « *qu'est-ce que tu fais ?* » Elle ne dormait pas, et ne paraît aucunement gênée par le geste du garçon.



Ariane Ascaride et Jean-Pierre Darroussin dans Ki lo sa ?.

Laure Raoust, Véronique Balme, Jean-Pierre Darroussin et Alexandre Ogou (en haut), Ariane Ascaride (au milieu) et Jean-Pierre Darroussin (en bas) dans À la place du cœur.



Quand le film, *À la place du cœur*, revient au présent, il est clair que l'intimité de ces images n'appartient qu'à Joël et Marianne. Alors qu'ils sont entièrement impliqués dans leur vie, qu'ils aiment leurs enfants et viennent d'en donner la preuve, cet échange de regard et ce souvenir partagé les lient à jamais par dessus le monde.

Dans *la Ville est tranquille*, réalisé en 2000, Robert Guédiguian a utilisé des images de *Dernier été*, dont le tournage a eu lieu en 1980. Cela se situe vers la fin du film. Gérard, personnage taciturne, vient de laisser Michèle, accablée de douleur après avoir tué sa fille (Marie-Julie Parmentier). Le spectateur sait qu'il a eu avec Michèle, dans leur jeunesse, une histoire d'amour qui s'est terminée par un avortement sanglant. On les a vus, encore enfants, dans le bar qui deviendra celui de Gérard (c'est l'une des filles de Robert Guédiguian et Ariane Ascaride, Madeleine Guédiguian, qui figure Michèle enfant).

Gérard bouscule avec sa voiture un garçon qui lui ressemble quand il avait son âge (Yann Trégoüet). Le jeune homme le provoque à travers le pare-brise de la voiture. Simultanément, des souvenirs reviennent à l'esprit de Gérard. Une scène où Michèle et lui s'embrassent dans une crique. Elle est extraite de *Dernier été*, lorsque Josiane et Bert s'embrassent pour la première fois. Ces deux-là sont presque tâtonnants, timides, dans une délicatesse extrême, même si l'intensité de leur amour est déjà perceptible. Pour Gérard, ce souvenir appartient à un temps de bonheur qui paraît incroyablement lointain, étranger à lui-même – la photographie du premier film de Guédiguian, tourné 20 ans plus tôt en 16 mm, donne une parfaite impression de distance. Mais ces images définitivement gravées en lui sont aussi la raison profonde de sa faille intérieure et du nihilisme qui l'ont transformé en tueur à gages. Dès lors, la séquence de *Dernier été* évanouie, le suicide de Gérard – il descend de voiture avec son arme et la retourne contre lui – résonne comme le dernier acte d'un homme irréconciliable avec ce qu'est devenue depuis longtemps son existence : l'envers interminable et sombre d'un moment lumineux d'innocence et d'amour. D'autres clins d'œil existent dans d'autres films. Ainsi, une photo de Gérard Meylan dans *À la vie à la mort !* que l'on aperçoit sur le mur de l'atelier de Bébé dans

**LA RADICALITÉ DE CETTE POSITION
HORS HUMANITÉ LEUR CONFÈRE,
DANS UNE VISION ROMANTIQUE,
UN CERTAIN PANACHE. CE SONT DES
« SOLITAIRES MAGNIFIQUES ».**



en haut et au milieu
Ariane Ascaride et Gérard Meylan
dans *Dernier Été*.

Gérard Meylan dans
La Ville est tranquille.

À la place du cœur. Ou encore : deux images de *Ki lo sa ?*, où Dédé et Marie sont ensemble, qui se retrouvent dans *Mon père est ingénieur* : l'une dans un cadre chez Natacha, l'autre dans le portefeuille de Jérémie. Ces citations agissent, mais à un degré moindre, plus furtivement, comme les extraits précédents. Elles ont aussi et tout simplement une fonction ludique, suscitant un plaisir de reconnaissance chez les spectateurs les plus familiers de l'univers du cinéaste.

Ces citations suggèrent enfin une autre idée : celle d'une forme de continuum, non explicite et non délibéré mais qui s'écrit en filigrane, entre les personnages. Au-delà même de ces flashbacks puisés dans les films précédents qui font le lien entre la jeunesse d'un personnage et son présent, la permanence des comédiens et les rendez-vous réguliers, de film en film, qu'ils ont entre eux et avec nous, renforce la dimension biographique de l'œuvre de Robert Guédiguian. Personnages et comédiens sont, si l'on ose dire, nos compagnons de route, nos compagnons de vie. Plus que toute autre, cette œuvre est à prendre dans son ensemble. S'ils se voient bien sûr indépendamment, les films sont difficilement séparables les uns des autres. Les personnages, bien que tous singuliers, établissent entre eux des correspondances secrètes, et se passent clandestinement le témoin. Tous ensemble, ils forment la « comédie humaine » de l'Estaque.

LES PERSONNAGES, BIEN QUE TOUS SINGULIERS, ÉTABLISSENT ENTRE EUX DES CORRESPONDANCES SECRÈTES, ET SE PASSENT CLANDESTINEMENT LE TÉMOIN. TOUS ENSEMBLE, ILS FORMENT LA « COMÉDIE HUMAINE » DE L'ESTAQUE.



Julie-Marie Parmentier et Jean-Pierre Darroussin dans Marie-Jo et ses deux amours.

Laure Raoust dans À la place du cœur.



agrandissement
197%

LA FORME LIBÈRE

Bien que ses premiers films soient les plus directement autobiographiques, que *Dernier été* ait été tourné avec des comédiens pour la plupart amateurs, et que le cinéaste ait une connaissance très aiguë de son quartier, Robert Guédiguian n'incline guère, dès le départ, vers le naturalisme. Il joue notamment beaucoup avec les ellipses, laissant au spectateur le soin d'investir par son imagination ces zones du récit en pointillés. L'ellipse est même constitutive de *Rouge midi*, avec son histoire qui s'étend sur 4 générations et sa construction en tableaux juxtaposés. Des films plus récents témoignent aussi d'un minutieux travail de montage et d'une architecture en échos, tant sur le plan géographique que chronologique. C'est *la Ville est tranquille*, dont la fragmentation rappelle celle du simultanésisme cher à Dos Passos dans *Manhattan Transfert*, isolant les individus dans des sphères narratives parallèles, ou *Mon père est ingénieur*, l'un des films les plus audacieux du point de vue formel, qui avance avec virtuosité sur trois lignes de récits différentes, chacune éclairant et enrichissant les deux autres. Robert Guédiguian stylise également les intérieurs, évitant d'accumuler les détails qui « font » ouvriers ou populaires. Un seul exemple : la cuisine de la maison familiale de Josiane (Ariane Ascaride), dans *Dernier été*. À l'heure du café matinal, Josiane porte une chemise de nuit, son père (Grégoire Guédiguian) est en tricot de peau. Ils discutent devant leur café, versé non dans une



Elise Garro, Grégoire Guédiguian
et Ariane Ascaride dans *Dernier Été*.

Gérard Meylan sur le tournage
de *Rouge Midi*.



agrandissement
185%

tasse ou un bol mais dans un verre, installés à la table en formica, avec en arrière-plan un modeste carrelage mural, une gazinière et des placards, qui ne portent aucun accessoire ni décoration. Par ailleurs, le cinéaste utilise aussi des symboles à la fois très quotidiens, très banals, comme le bleu de travail, la casquette, les motifs du papier peint, mais qui font signe dans le cadre.

Si *Ki lo sa ?* et *Dieu vomit les tièdes* sont des films de constat, ils n'empruntent rien à l'« esthétique documentaire ». Le constat qu'ils livrent est certes celui d'une situation aux horizons bouchés, mais aussi et surtout celui d'un sombre paysage intérieur, d'une désolation intime. Ces premiers films ont donc davantage valeur de métaphores. Ce sont les traductions poétiques d'un état d'âme, exactement comme le faisaient les romantiques au XIX^e siècle, influence qui traverse toute l'œuvre de Robert Guédiguian. Le travail de transposition de la réalité dans un dispositif esthétique, même s'il n'est pas aussi fort que celui qu'il effectuera plus tard, y est tout de même déjà significatif.

Il est visible, par exemple, dans le choix de certains décors. Le parc de *Ki lo sa ?*, où les quatre protagonistes se retrouvent et buttent sur leurs désillusions, instaure un huis clos tour à tour rassurant, menaçant, ou oppressant. L'habitation de fortune de Frisé (Gérard Meylan), dans *Dieu vomit les tièdes*, installée au milieu de nulle part sous le pont de Caronte dénote la solitude du personnage, son retrait de la société, sa misanthropie. Le cinéaste se sert des éléments pour suggérer des couleurs psychologiques. Ainsi, dans *Ki lo sa ?*, l'intervention du vent (inquiétude), le contraste entre les

**CES PREMIERS FILMS ONT DONC
DAVANTAGE VALEUR DE MÉTAPHORES.
CE SONT LES TRADUCTIONS POÉTIQUES
D'UN ÉTAT D'ÂME.**



Gérard Meylan et Ariane Ascaride
sur le tournage de *Dieu vomit les tièdes*.

Gérard Meylan sur le tournage
de *Dieu vomit les tièdes*.



scènes de nuit ou ombrées (douceur) et celles tournées sous un soleil écrasant (adversité). On décèle aussi dans des options de mise en scène ou d'effet de style une certaine mise à distance par rapport au réalisme. C'est, par exemple, dans *Dieu vomit les tièdes*, la récurrence des cadavres flottant, visage tourné vers le fond, dans le canal de la ville, sur un air de galoubet. Ou l'usage de la fermeture à l'iris, courante au temps du cinéma muet, mais dont la singularité aujourd'hui est remarquée.

Après ces deux films désespérés, qui se terminent dans la stridence des cris ou dans la mort, le cinéaste éprouve la nécessité d'un sursaut pour ne pas s'enfoncer dans ce qui pourrait être une voie sans issue. Une sollicitation extérieure, qui lui vient de la télévision, tombe à point nommé : on lui donne les coudées franches à condition qu'il réalise une comédie. Puisque les révolutions globales sont impossibles ou remises à un terme lointain, c'est l'occasion de dépasser le constat et d'imaginer ce qui pourrait améliorer la situation à une échelle modeste, celle d'un groupe d'individus.

Deux conséquences à cette décision d'être « constructif » : ces propositions formulées sur l'organisation d'une micro-société, le penser et le vivre ensemble, sont indissociables d'un autre type de propositions, qui touchent à l'écriture cinématographique elle-même. Ces formes tournent plus que jamais le dos au naturalisme, et décollent sur bien des points du réalisme – ce qui n'implique certainement pas un renoncement à interpréter la réalité. Elles font davantage appel à l'artifice et aux conventions. Bref, elles opèrent une stylisation maximale. Mais elles ne transforment pas du tout au tout le langage stylistique du cinéaste : elles le radicalisent. D'emblée, il s'était délesté des pesanteurs du naturalisme, des carcans du mimétisme inconditionnel des manifestations du



*Gérard Meylan, Pierre Banderet,
Jean-Pierre Darroussin et
Ariane Ascaride dans Ki lo sa ?.*

*Ariane Ascaride
et Jean-Pierre Darroussin dans
L'Argent fait le bonheur.*



agrandissement
236%

réel. Ces nouvelles formes l'affranchissent encore davantage, et par là-même donnent à ses personnages plus de latitude, plus d'oxygène, plus de vie.

Trois films portent la mention « contes » à leur générique : *l'Argent fait le bonheur*, *Marius et Jeannette* et *À l'Attaque !*. Plus exactement, il s'agit, pour le premier, d'un « conte », et pour les deux autres, de « contes de l'Estaque ». Ne pas voir dans ces distinguos des nuances subtiles de sens, le cinéma de Guédiguian n'étant pas – toujours – une science exacte....

Il émane de ces films une énergie juvénile, une impertinence jubilatoire et une liberté qui permettent de repousser toujours un peu plus loin la limite de « ce qui se fait et ce qui ne se fait pas ». Le trop, l'excès, l'au-delà du crédible, le merveilleux ne sont-ils des caractéristiques essentielles du conte ? Dans quelle réalité serait-il possible de trouver, au cœur d'une cité chaude, une église en tôle ondulée avec à l'intérieur son tenancier de curé ? Quel serait le fait divers relatant le *hold-up* d'une banque réussi grâce à la complicité active d'un groupe d'enfants ? *L'argent fait le bonheur*, première comédie de Robert Guédiguian, raconte pourtant cette histoire invraisemblable.

Son cinéma ignore pour ses personnages – ceux en particulier de *l'Argent fait le bonheur* et d'*À l'Attaque !* – les frontières de la morale et de la légalité. Quant aux choix de mise en scène, le réalisateur n'est pas prisonnier du bon goût (cf. l'usage qu'il fait, par exemple, du zoom quand celui-ci est déconsidéré). Les personnages comme leur auteur se dégagent de la dépression qui était le lot des premiers dans les films précédents et l'humeur, alors, du second. Ils arrêtent de subir, reprennent les rênes en main, et se moquent du qu'en dira-t-on. Autrement dit, le cinéma de Guédiguian fait dès lors le pari d'une subversion positive.

Pour autant, le cinéaste ne s'abandonne pas à l'improvisation en guise de création. C'est même tout à fait le contraire : les contes ont des règles stylistiques ou des figures de mise en scène qu'il est bon de ne pas négliger. S'engageant dans cette voie nouvelle, le cinéaste n'est jamais tout à fait seul, outre l'équipe

**IL ÉMANE DE CES FILMS UNE ÉNERGIE
JUVÉNILE, UNE IMPERTINENCE
JUBILATOIRE ET UNE LIBERTÉ QUI
PERMETTENT DE REPOUSSER TOUJOURS
UN PEU PLUS LOIN LA LIMITE DE « CE QUI
SE FAIT ET CE QUI NE SE FAIT PAS.**

Jean-Pierre Darroussin
dans *L'Argent fait le bonheur*.



qui l'entoure, en particulier son coscénariste, Jean-Louis Milesi. Il est aussi nourri des auteurs qu'il a lus ou dont il a vu les œuvres. Non des modèles mais des prédécesseurs qui ont indiqué des voies, ouvert à des audaces. Si la marque de Pasolini se fait sentir sur les premiers films, l'œuvre dramaturgique et théorique de Bertolt Brecht n'est pas étrangères aux contes de l'Estaque.

Robert Guédiguian emprunte aux genres de la culture populaire, dans un rapport ludique mais sans l'esprit de dérision qui serait synonyme de dédain ou de condescendance. Les exemples abondent. C'est Jeannette (Ariane Ascaride) qui, regardant s'éloigner Marius (Gérard Meylan) après que celui-ci lui a apporté deux pots de peinture, objet de leur première rencontre piquante, s'imagine dans les bras de cet homme sur fond de soleil couchant, comme dans le meilleur – ou le plus éculé – des romans-photos. Jeannette a un petit sourire, parce que l'idée d'une histoire amoureuse lui paraît a priori sans avenir, mais aussi, sans doute, parce qu'elle n'est pas dupe du côté « eau de rose » de l'imagerie qui lui apparaît et qui pourtant lui plaît – un petit sourire qui n'est donc pas sans apporter de la complexité au personnage, et qui la dote d'un regard critique. C'est, dans le même film, Monique (Frédérique Bonnal), qui raconte comment Dédé s'est blessé en lançant une pierre contre une affiche du Front national. Elle le fait de sa fenêtre ouverte, avec le rideau derrière elle, ce qui donne l'impression qu'elle est sur la scène du petit théâtre du Guignol, les voisins de la cour, assemblés devant elle, formant son public, hilare. C'est, toujours dans *Marius et Jeannette*, l'échauffourée homérique dans le café, parodiant les bagarres de saloon qui peuplent les westerns. C'est enfin, dans *À l'Attaque !*, à la suite d'une réplique de Lola (Ariane Ascaride), qui lance, comme une boutade : « *parce qu'on va se faire attaquer par des Indiens ?* »,



Ariane Ascaride et Gérard Meylan dans Marius et Jeannette.

double page suivante
Ariane Ascaride et Gérard Meylan dans Marius et Jeannette.



agrandissement
118%



agrandissement
224%

l'irruption de vrais Indiens, qui se mettent à suivre les personnages, avec la même loufoque soudaineté que dans une bande dessinée.

Cette « fantaisie » n'est certainement pas la seule de ce film, *À l'attaque !*, où Robert Guédiguian s'est posé le moins de limites. Il y conçoit notamment une improbable séquence de comédie musicale dans un « bordel enchanté », où il fait rimer « enchanté » et « niquer », et où dansent les « jolies fées-llations »...

Nombre de ces extravagances passent pour être les délires ou les facéties des deux personnages, des scénaristes en train d'écrire un film. Cette structure narrative permet à *À l'Attache !* de dérouler à la fois le récit fictionnel autour du garage des Moliterno et une série de maximes ou d'arguments plus

ÊTRE MODERNE, C'EST FAIRE QUELQUE CHOSE DE JUSTE ET DE LÉGITIME AU MOMENT OÙ ON LE FAIT.

ou moins théoriques – et assurément pro-domo – concernant le pan optimiste du cinéma guédiguianesque. Exemples, ces deux citations qui affirment la liberté du cinéaste et celle de ses deux personnages scénaristes : « *Être moderne, c'est faire quelque chose de juste et de légitime au moment où on le fait* » ; « *Il y a un moment où il faut être dans le conte. Parce qu'on en a besoin. Parce que j'en ai envie. Parce que j'ai envie de rêver. Et ceux qui n'ont pas envie, et bien...* »

La composition du récit de *Marius et Jeannette* est elle aussi délivrée de la progression dramaturgique traditionnelle – l'histoire se résume à cette question : Jeannette et Marius vivront-ils ensemble à la fin du film ? On devine d'emblée que oui. Le film avance surtout par sketches successifs, dont la cohérence finale résonne comme une victoire sur les évidences, trop souvent perçues comme « naturelles », qui s'imposent habituellement à tous : celles



Frédérique Bonnal et Patrick Bonnel dans *À l'attaque !*.

p. 105 en haut
Sur le tournage d'À l'attaque !.
Au centre, Robert Guédiguian
et Michel Vandestien, décorateur.

p. 105 en bas
Le « bordel enchanté » d'À l'attaque !.



de la linéarité des narrations, de la domination des plus forts, et de l'esprit de sérieux. C'est sans doute ce à quoi ont été sensibles les trois millions de spectateurs que ce film a rencontrés lors de sa sortie en 1997, immense qui a donné un autre tour au parcours du cinéaste¹⁰.

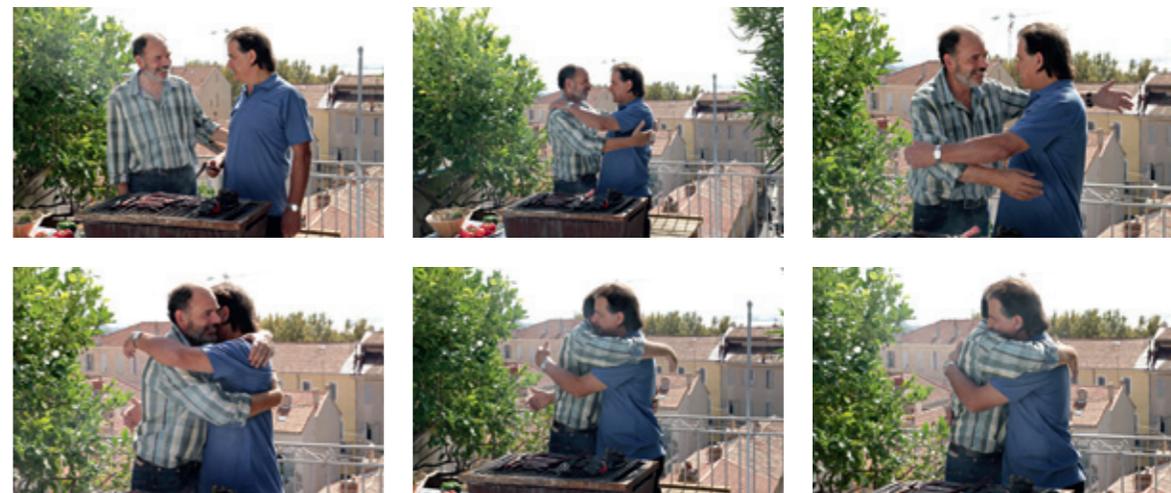
Si Robert Guédiguian n'a pas tourné de conte depuis *À l'Attaque !*, on en repère des fragments dans certains films : par exemple, la toute dernière séquence des *Neiges du Kilimandjaro*, quand les deux vieux amis tombent dans les bras l'un de l'autre. Une fin très volontariste, et assumée comme telle, version heureuse de la même scène qui se trouve du début, déchirante celle-là, quand Michel et Raoul savent qu'ils ne travailleront ni ne militeront plus jamais ensemble.

Autre exemple : la pastorale de *Mon père est ingénieur* relève clairement d'un genre non réaliste, même s'il n'y a pas là d'éléments de comédie. Non seulement cette pastorale est partie prenante de la narration globale, mais en dialoguant dans un même film avec une partie beaucoup plus réaliste, elle donne à celui-ci une allure de synthèse ou de carrefour des deux veines du cinéaste, qui correspondent à deux univers formels différents : l'un enchanté, l'autre plus sombre. *Mon père est ingénieur* est donc un film « point d'orgue », qui sera suivi du premier film hors Estaque de Robert Guédiguian, *le Promeneur du Champ-de-Mars*, ce qui n'est certainement pas un hasard. Enfin, *Marie-Jo et ses deux amours* et *Lady Jane* confirment cette idée que les archétypes stylistiques octroient de la liberté au cinéaste. Le premier ressortit du mélodrame, qui accède au rang de tragédie avec son personnage féminin foudroyée, en butte aux limites de la volonté humaine. Le second est un film noir quasi philosophique, qui sonde les puissances morbides de la vengeance, la douleur sans fond d'une mère arrachée à son fils, et l'amertume des destins inachevés.



Jean-Pierre Darroussin et Ariane Ascaride dans *Mon père est ingénieur*.

Jean-Pierre Darroussin et Gérard Meylan dans *Les Neiges du Kilimandjaro*.



Entretien avec

ARIANE ASCARIDE



agrandissement
133%



Des films que vous avez tournés avec Robert Guédiguian, quelle image ou quel plan vous revient particulièrement à l'esprit, et pourquoi ?

Ariane Ascaride : Le plan dans *Marie-Jo et ses deux amours*, quand elle se regarde dans le rétroviseur en passant dans le tunnel alors qu'elle est dans le camion conduit par Daniel, son mari. Tout ce que Marie-Jo est dans le film se trouve dans ce plan. Elle est sur une route qu'elle a beaucoup empruntée. Cette route a une tradition : on y klaxonne quand on passe dans le tunnel qui débouche sur l'Estaque. En se regardant dans le rétroviseur, c'est comme si elle apercevait sa vie derrière elle, sa vie calme, tranquille, organisée, alors qu'au présent, elle a du mal avec son image car elle est perdue dans un *no man's land*. Il se produit une sorte d'entrechoc entre le camion, le tunnel, le klaxon. Souvent, on utilise l'expression « sortir du tunnel » pour signifier qu'on est en train de se tirer d'affaire, qu'on va vers la lumière. Mais Marie-Jo ne sait pas du tout dans quelle lumière elle va sortir. Elle regarde le reflet de ce qu'elle est, de ce qu'elle a été, elle pleure, elle est malheureuse. C'est un plan qui m'a beaucoup frappé.

Avec Robert Guédiguian sur le tournage de La Ville est tranquille.

Même en le tournant. À ce moment-là, inconsciemment, je devais être triste moi-même. Triste du temps passé. Parce que ce plan a été tourné dans un endroit où à 18-19 ans je mourais de rire quand nous klaxonnions comme des fous dans les voitures en rentrant de la mer. Le jour où j'ai tourné ce plan, quelque chose de ma vie est venu résonner avec le film, mais ce n'était pas du tout conscient sur le moment.

Comment travaillez-vous avec Robert Guédiguian sur un tournage ?

A. A. : Sur un plateau, en général, je parle peu. En particulier, avec Robert, nous ne nous parlons pas. Pas du tout. Si j'étais très présomptueuse, je pourrais dire que je sais exactement, quand il est en train d'écrire le scénario, comment il voit le personnage que je vais interpréter. Il sait ce que je vais faire et je sais ce qu'il va me demander. Je crois que Robert a une confiance inimaginable en moi. C'en est même impressionnant. On dit parfois, dans la presse ou ailleurs, que je suis sa muse. Je ne suis pas du tout sa muse. Je préfère dire sa complice. Ou une partenaire. Quand on travaille ensemble, les choses se mettent en place dès que nous arrivons sur le plateau sans que nous ayons besoin de nous dire quoi que ce soit. Lui est le metteur en scène, et moi je suis comme une sorte de Gemini Criquet. Tout passe par des regards. Et quand je joue, les messages que j'ai à lui transmettre sont ceux-ci : « je suis absolument avec toi », « je vais dans le même sens que toi ». Je n'essaie certainement pas de montrer que je réfléchis en tant que comédienne. D'ailleurs, je ne réfléchis pas du tout quand je joue. Gérard Meylan, Jean-Pierre Darroussin et moi formons un équilibre sur lequel Robert

Marie-Jo et ses deux amours.



peut s'appuyer. Et tous les quatre, nous sommes d'une attention extrême les uns aux autres. C'est au battement de cil près.

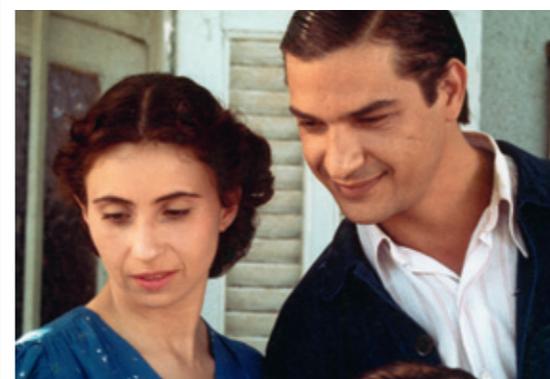
Quand Robert Guédiguian, avec Frank Le Wita, a réalisé son premier film, *Dernier été*, vous étiez déjà mariée avec lui. Qu'est-ce qui vous a décidé à jouer dans ce film ?

A. A. : À ce moment-là, j'avais accepté de jouer dans un téléfilm que Serge Moati devait réaliser. Il n'y avait aucune assurance que *Dernier été* se fasse. Et puis, le projet a reçu l'avance sur recettes du Centre national du cinéma. Du coup, j'ai dit à Serge Moati que je ne jouerai pas dans son film ; je pense qu'il m'en

a voulu pendant des années. Pourquoi ai-je décidé de faire *Dernier été* ? D'abord parce que la pression de la part de Robert était extrêmement forte. Il me disait que c'était moi et personne d'autre, que je ne pouvais pas le laisser tomber puisque j'avais entendu parler pendant 2 ans de ce scénario et que j'avais été témoin de toutes les difficultés pour parvenir à le réaliser. Certainement aussi parce que je sentais qu'il y avait quelque chose de différent dans ce projet. Et enfin, parce que ce film me permettait d'être à mon aise en tant que comédienne. J'allais y parler aussi du monde d'où je viens, alors que depuis que j'étais entrée au Conservatoire, j'entendais toujours cet adjectif à mon propos : « elle

« AU CINÉMA, J'APPRENDS MON TEXTE, ET EN MÊME TEMPS, JE TENTE DE L'OUBLIER. »

« S'IL A TENTÉ DE « RÉENCHANTER LE MONDE », À TRAVERS MARIUS ET JEANNETTE NOTAMMENT, UNE CHOSE EST SÛRE : IL NOUS A ENCHANTÉS, NOUS, EN NOUS DONNANT À VIVRE UNE EXPÉRIENCE UNIQUE, EXCEPTIONNELLE. »



Avec Robert Guédiguian sur le tournage de *L'Argent* fait le bonheur.

Avec Gérard Meylan dans *Rouge Midi*.

est atypique ! » Je l'entends encore maintenant.

Aujourd'hui je suis évidemment très heureuse de cette aventure presque unique au monde ; peu de comédiennes ont eu la chance d'avoir les rôles que j'ai eus dans les films de Robert Guédiguian. En même temps, c'est lourd à porter. Je suis « estampillée ». Dans le milieu du cinéma, on me le fait encore sentir. Mais je ne regrette rien bien sûr.

Quand vous lisez les scénarios d'un nouveau film de Robert Guédiguian, ne reconnaissez-vous pas des personnes ou des situations que vous avez connues dans votre « vraie vie » ?

A. A. : Oui. Je décrypte très vite dans un personnage ce qui fait référence à quelque

chose que nous avons vécu ensemble. Ce peut être un instant, comme cela peut être une personne. Le personnage que j'interprète dans *Rouge Midi* par exemple, *Maggiorina*. *Maggiorina* était le nom d'une voisine de Robert que j'adorais. Parce que c'était une femme formidable. Et aussi parce qu'elle faisait des flans comme ma grand-mère napolitaine ! Je n'en avais pas mangé depuis 20 ans. Il y avait quelque chose à voir avec le lien culturel, le lien d'immigration.

Mais plus le temps avance, plus la personne que je reconnais dans les personnages féminins, c'est lui, Robert Guédiguian. Il fait dire aux personnages féminins des choses qui lui sont très fondamentales.

Le Voyage en Arménie est un cas à part. Parce que des années auparavant j'avais

fait un retour à Naples, où je n'étais jamais allée mais où tout me semblait évident, j'ai compris que la première fois où nous sommes allés à Erevan, Robert ressentait la même chose, même s'il n'en disait rien. Ensuite, quand il a voulu faire un film sur l'Arménie, je lui ai proposé l'histoire que j'avais en tête (Ariane Ascaride est à l'initiative du scénario du *Voyage en Arménie*, signé par elle, Marie Desplechin et Robert Guédiguian, NDLA). Je suis donc partie de mon expérience pour raconter ce que c'est que de retrouver des racines. J'y ai aussi raconté mon rapport à mon père – ce que je n'aurais pu faire s'il s'était agi de l'Italie, c'eût été trop frontal.

Est-ce que la part autobiographique n'interfère pas au point parfois de vous troubler quand vous jouez ?

A. A. : Non. Parce qu'au moment du jeu, tout cela m'est sorti de la tête. Tout ce qui est de nature autobiographique est évacué – du moins consciemment (inconsciemment, c'est autre chose bien sûr). D'autant qu'après la lecture du scénario, je me mets en quête du personnage. Je le cherche dans la rue. Marie-Jo, par exemple, je l'ai vue dans le métro, avec sa fille de 14-15 ans. C'est le moment où je m'approprie le personnage. J'en fais ma propre création.



Quelles permanences et quelles évolutions percevez-vous dans les personnages que vous interprétez ?

A. A. : Les permanences évidentes, c'est que ces femmes ont toutes mon visage et mon corps. Mais il y a sans aucun doute des récurrences, des obsessions qui sont celles d'un auteur au long d'une œuvre. Mais je pourrais aussi bien dire que c'est comme l'univers d'un musicien qui se reconnaît de morceaux en morceaux, d'une étude à une sonate, d'une fugue à une symphonie. J'interprète des partitions écrites par le même homme, qui sont très différentes. Entre Michèle, de *la Ville est tranquille*, et Marie-Jo, l'écart est très grand. Marie-Jo, pour moi, c'est quelqu'un qui se noie, alors que Michèle est dans une survie animale. Tandis que Marie-Claire, dans *les Neiges du Kilimandjaro*, est un personnage fondamentalement rassurant.

On ne souligne pas suffisamment le fait que vous êtes une actrice de silences. Est-ce que Robert Guédiguian travaille particulièrement cet aspect avec ses acteurs ?

A. A. : Il travaille énormément sur les regards, ou sur des attitudes ou des gestes, parfois anodins. Par exemple, dans *les Neiges du Kilimandjaro*, quand Jean-Pierre Darroussin me dit « *si nous avions 20 ans maintenant, que dirions-nous de ce que nous sommes devenus ?* », beaucoup de metteurs en scène m'auraient demandé d'enchaîner immédiatement. Lui, non. Dans le silence qui précède la réplique, j'ai le temps de jouer autre chose. C'est comme une introduction à la parole qui va advenir. (cf *Les silences d'Ariane*, p. XX)

Avec Gérard Meylan et Jean-Pierre Darroussin dans Marie-Jo et ses deux amours.

« JE REVENDIQUE UNE MEILLEURE RECONNAISSANCE DES MÉTIERS QUI NE SONT PAS MÉDIATISÉS ET QUI NE VÉHICULENT PAS LES FANTASMES ET LES RÊVES. »

Avec Robert Guédiguian sur le tournage du Voyage en Arménie.



Comment définiriez-vous les liens qui vous unissent à vos deux partenaires comédiens, Jean-Pierre Darroussin et Gérard Meylan ?

A. A. : Jean-Pierre, je le connais depuis le Conservatoire où nous étions tous les deux élèves. Gérard, je crois que le jour où je l'ai vraiment connu, c'est celui où nous devons nous embrasser sur le tournage de *Dernier*

été. C'était très compliqué pour lui, qui est extrêmement pudique. *Marie-Jo et ses deux amours* atteste aussi d'une incroyable histoire d'amitié entre nous trois. C'est très difficile de jouer ces scènes d'amour et de nudité avec ses meilleurs amis, devant la caméra de l'homme avec qui vous vivez. Ce sont des liens indicibles qui, entre Jean-Pierre, Gérard et moi, se sont créés.



PORTFOLIO

Le Marseille *de* Robert Guédiguian

PHOTOGRAPHIES

JÉRÔME CABANEL

Revenir sur les décors des films de Robert Guédiguian et regarder. En 2012, que sont-ils devenus ? Le mouvement de la ville les a-t-il transformés ? Gardent-ils encore des traces de ce qu'ils furent au moment des tournages ? Y retrouve-t-on un peu de la manière dont le cinéaste les a recomposés ?

Jérôme Cabanel est un photographe natif de Marseille où il vit encore aujourd'hui. Il connaît bien sa ville, avec laquelle il entretient un dialogue artistique et affectif de longue date. Nous lui avons demandé de confronter son point de vue à celui de Robert Guédiguian. Ses photographies procèdent d'un travail d'immersion dans la réalité et dans les films. Elles invitent aussi à l'imagination.

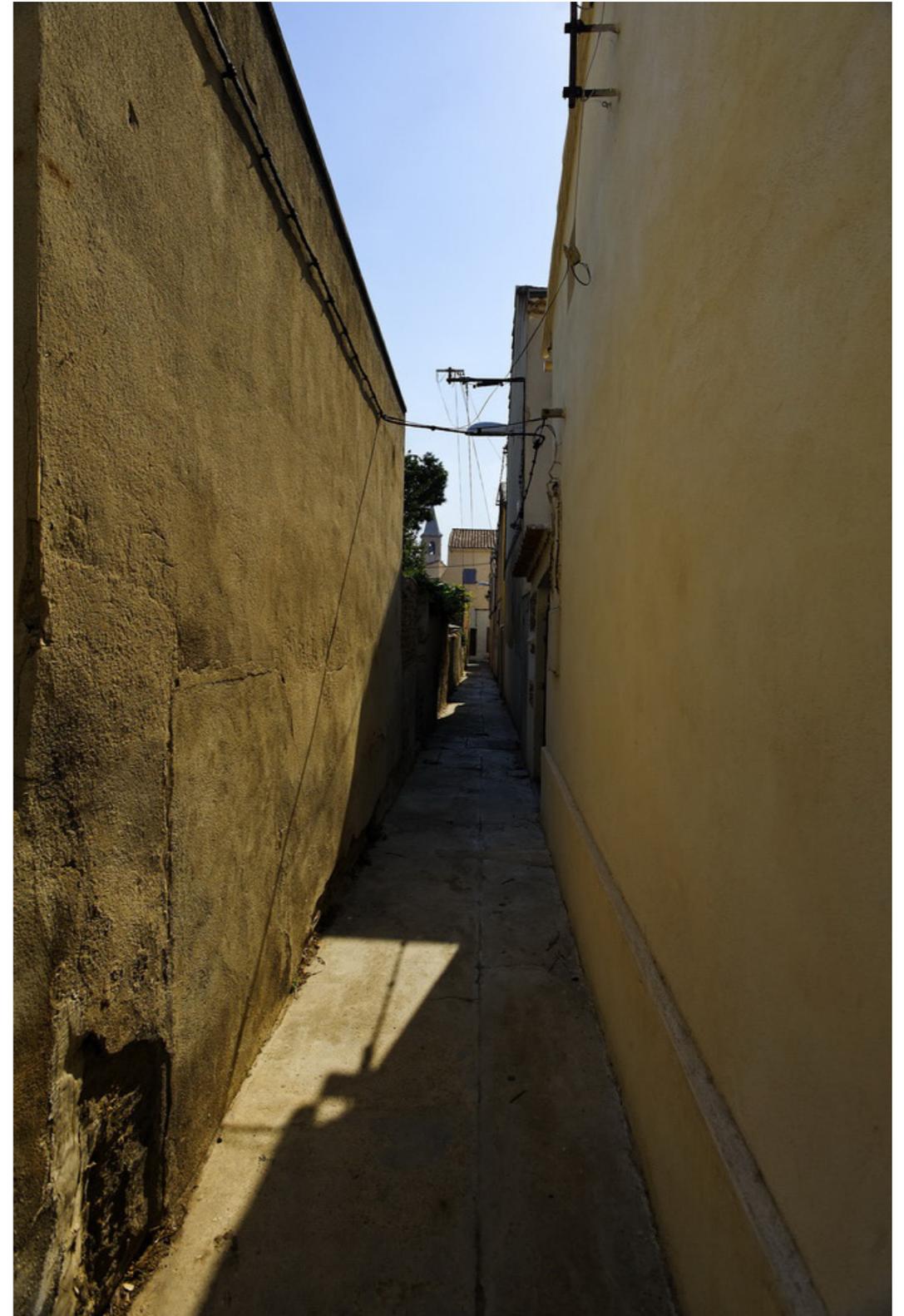
Page de gauche

Vue sur Notre-Dame-de-la-Garde de la terrasse d'un appartement
dans le quartier du Panier
(*Marie-Jo et ses deux amours*)



Ci-dessus et page de droite
La courette, Impasse attenante à la courette
(*Marius et Jeannette*)

Double page suivante
Marseille, vue générale, le port
(*La Ville est tranquille*)



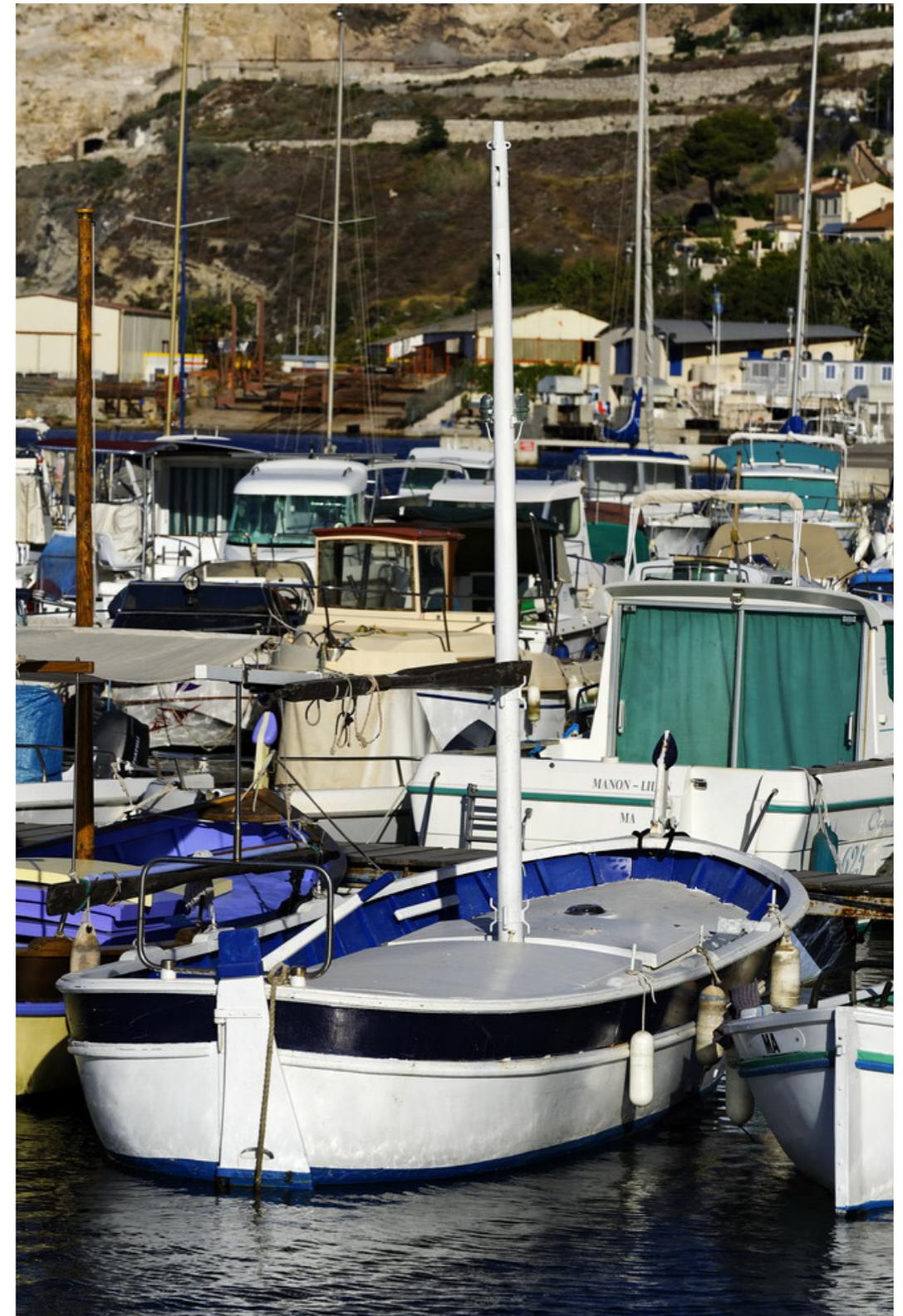




Calanque du Grand Méjean
(Ki lo sa ?, Marie-Jo et ses deux amours)

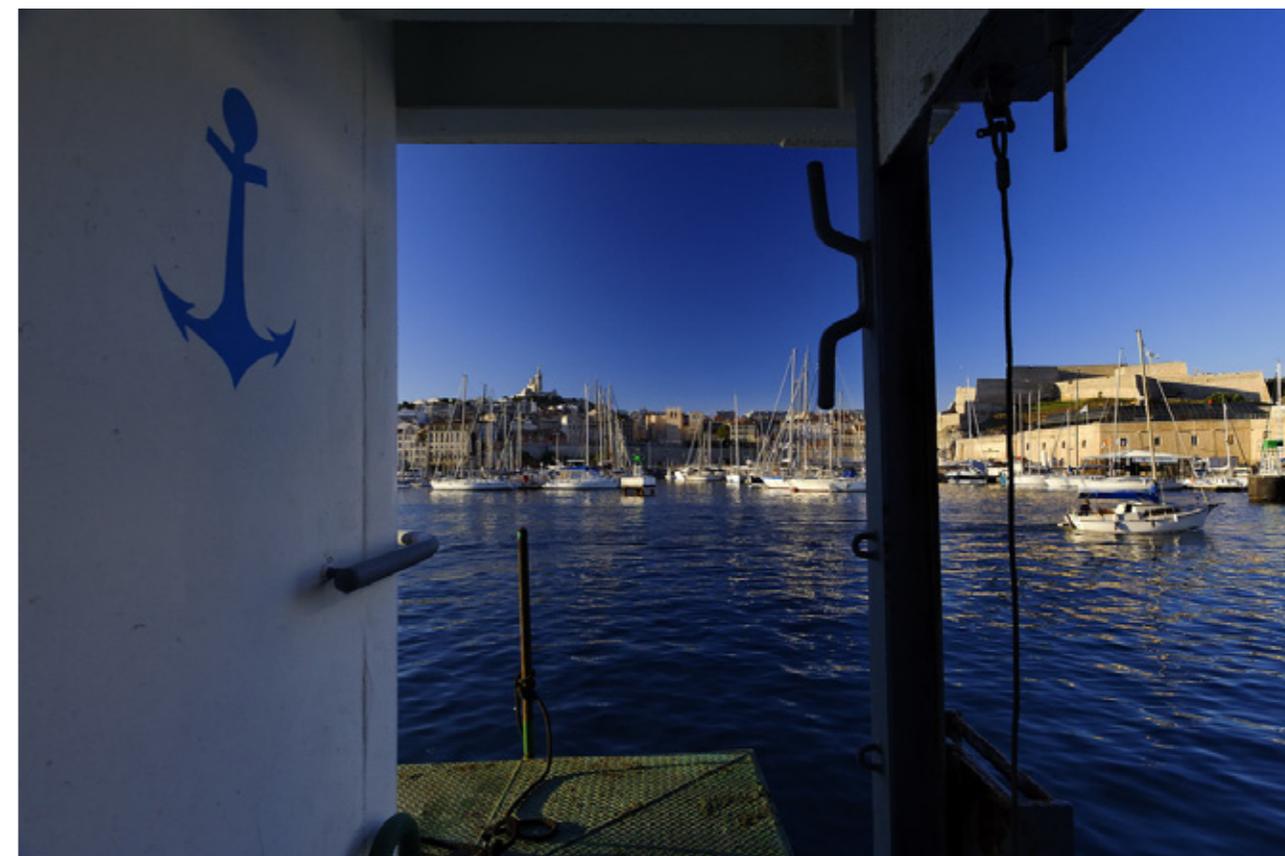
Page de droite

Le pointu « Marie-Jo » dans le port de l'Estaque
(Marie-Jo et ses deux amours)





Anciennement, le bar du Centre
(Dernier Été)



La capitainerie
(Marie-Jo et ses deux amours)



La cité Consolat
(Les Neiges du Kilimandjaro)



La cité Bel Horizon
(Mon père est ingénieur)

Double page suivante
La cité du Cap Janet
(La Ville est tranquille)





Anciennement, la gare du Rove
(*Rouge Midi*)



La cité du Plan d'Aou
(*L'Argent fait le bonheur*)



Calanque du Grand Méjean
(Ki lo sa ?, Marie-Jo et ses deux amours)



Calanque du Grand Méjean
(Ki lo sa ?, Marie-Jo et ses deux amours)

Double page suivante
L'Estaque
(À l'attaque !)





Le pont de Caronte, Martigues
(Dieu vomit les tièdes)



Appartement dans le quartier du Panier
(Marie-Jo et ses deux amours)



Le site des usines de l'Estaque
(Dernier été, Rouge Midi, Marius et Jeannette)



Ci dessus et double page suivante
La crique
(Dernier Été)





L'église de la Madeleine à Martigues
(Dieu vomit les tièdes)



Intérieur d'une maison au lieu-dit La Mède,
sur l'étang de Berre, à Châteauneuf-les-Martigues
(Lady Jane)



Les quais (*Les Neiges du Kilimandjaro*)



La jetée à l'Estaque

Double page suivante
Route qui mène aux calanques du Petit et du Grand Méjean
(*Ki lo sa ? , Mon père est ingénieur*)





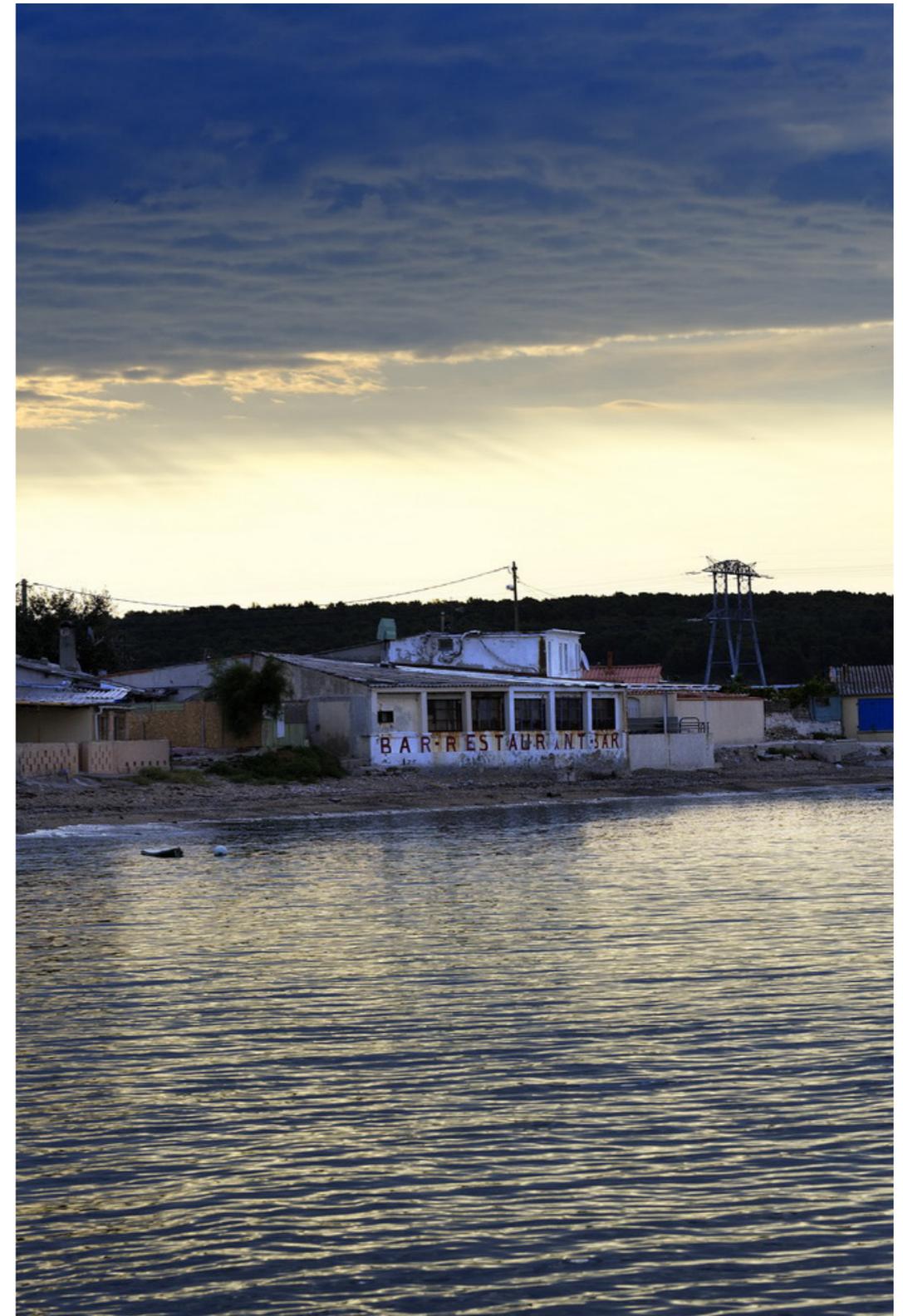
Le bar « Chez Georges » à l'Estaque
(*La ville est tranquille*)

Page de droite

Port de Ponteau, derrière le site pétrochimique de Lavéra à Martigues
(*Le Perroquet bleu d'À la vie à la mort !*)

Double page suivante

La Méditerranée près du port de Ponteau
et du site pétrochimique de Lavéra à Martigues
(*À la vie à la mort !*)





ON N'AMOURE QUAND ON AMOUR

À quoi pense le cinéma de Robert Guédiguian ? À la justice sociale, à l'égalité, au bonheur sur terre. Chez lui les gens du peuple ont la grandeur des héros. Ils tiennent leur destin entre leurs mains. Même dépourvus de tout, il leur reste l'utopie, la solidarité, l'engagement.

LE REGARD SUR LES DOMINÉS

Michèle soufflant dans ses mains gelées alors qu'elle trie le poisson, la nuit, à la criée (*La Ville est tranquille*) ; Marius dans sa combinaison rouge, se mettant soudain à courir alors qu'il boitait (*Marius et Jeannette*) ; Michel, debout, face à ses camarades de travail, tirant volontairement son nom de l'urne afin de faire partie des licenciés (*Les Neiges du Kilimandjaro*) ; tous les protagonistes d'*À la vie à la mort !* pleurant la disparition d'un des leurs en chantant *Ay Carmela...* Robert Guédiguian place au cœur de ses films les ouvriers, les chômeurs, les employés, les femmes célibataires, les laissés-pour-compte, les minoritaires, autrement dit, les dominés. Pourtant, dans aucun des plans ou séquences cités ci-dessus et choisis (presque) au hasard, ils ne sont montrés comme des victimes ou dans une position de soumission. Même, et peut-être surtout, quand ceux-ci souffrent et doivent faire front.

Tout ici est affaire de regard. Le regard que porte le cinéaste sur ses personnages, nourri des représentations qu'il a gardées de son père et de ses collègues ouvriers, lorsque celui-ci travaillait comme électromécanicien sur le port. Des souvenirs ainsi gravés dans sa mémoire : « *J'en garde des images fortes et violentes : celles d'un homme extrêmement costaud. [Mon père] avait des mains de statue très belles. (...) Pour moi, ce sont des personnages, des demi-dieux* ». Plus profondément, il y a dans le regard que Robert Guédiguian pose sur ces personnages du peuple une volonté de révélation. Il cherche en eux ce que peu de cinéastes, peu d'artistes ont désiré mettre au jour. Pas seulement leur dignité – un mot galvaudé, aux consonances trop souvent compassionnelles. Mais leur grandeur. Leur magnificence.

p. 153 en haut
Ariane Ascaride et Gérard Meylan
dans *Marius et Jeannette*.

p. 153 en bas à gauche
Ariane Ascaride dans *La Ville est tranquille*.

p. 153 en bas à droite
Jean-Pierre Darroussin, Gérard Meylan,
Laëtitia Pesenti, Pascale Roberts et
Jacques Pieiller dans *À la vie à la mort*.

**PLUS PROFONDÉMENT, IL Y A DANS
LE REGARD QUE ROBERT GUÉDIGUIAN POSE
SUR CES PERSONNAGES DU PEUPLE
UNE VOLONTÉ DE RÉVÉLATION.**



Un autre cinéaste a ouvert la voie : Pier Paolo Pasolini, dont l'attachement aux sous-prolétaires romains ou napolitains fut intense et constant. Le mot que Pasolini utilise, et que ne renierait pas Robert Guédiguian, pour désigner ce qu'il filmait en eux est celui de « *sacralité* ». « *Il y a une prédominance de gros plans dans mes films, a-t-il expliqué à Jean-André Fieschi⁹. Des gros plans frontaux. Pas en fonction de leur vivacité expressive, mais de leur sacralité. La caractéristique de cette structure stylistique, c'est le désespoir (contrairement, selon lui, au néo-réalisme italien, NDLA). Avec la disparition de l'espoir, il y a aussi la disparition de l'amour pour l'homme moyen, au profit de l'amour pour l'homme exceptionnel. Autrement dit, je suis comme un sculpteur qui, en faisant le portrait d'un jeune homme de la périphérie de Rome ou d'un autre personnage, effectuerait non pas un petit portrait familial et élégant mais une énorme statue.* »

Pour être totalement convaincu par ce rapprochement entre les deux cinéastes, il suffit de mettre en vis-à-vis les plans de Pasolini sur les visages des hommes de Bethléem, des paysans qui travaillent une terre ingrate, dans *la Passion selon Saint-Mathieu*, et ceux de Guédiguian sur les jeunes « gardiens » encapuchonnés assis sur leurs scooters de la cité de *Mon père est ingénieur*, qui s'apparentent, étant donné le contexte de l'histoire racontée par le film, aux bergers protecteurs de la crèche. Cette rencontre des deux cinéastes marxistes dans le vocabulaire et la mise en scène du religieux, mais laïcisé, n'est pas anodine. Faut-il préciser que les « *demi-dieux* » et la « *sacralité* » évoqués par l'un et l'autre excluent les bondieuseries et les confessionnaux ?

Dès lors, le cinéma de Robert Guédiguian se plaçant dans cette voie, l'accusation de manichéisme qui lui est parfois adressée – notamment à propos de



L'Évangile selon Saint-Mathieu,
de Pier Paolo Pasolini, 1964.

certaines films, comme *À la Place du cœur*, très mal vu, dans tous les sens du terme, lors de sa sortie – est aussi absurde que le reproche qui pourrait être fait à Claude Chabrol de peindre avec un esprit trop systématique les perversions de la bourgeoisie provinciale. Le cinéma de Guédiguian ne mythifie pas non plus les gens du peuple, contrairement à ce qu'ont fait nombre d'artistes et d'intellectuels dans les années 1970, qui accordaient toutes les qualités à la classe ouvrière, plaçant en elle leurs espoirs de matins qui chantent, avant d'opérer, à partir des années 1980, un retournement spectaculaire. Aujourd'hui, à les entendre, les pauvres, les immigrés, les jeunes des banlieues cumulent tous les défauts du monde. Un constat qu'énonce en ces termes l'un des personnages de *la Ville est tranquille*, Viviane Froment (Christine Brücher), à l'encontre de son architecte de mari, réputé de gauche mais dont le cynisme et la mégalomanie ont tout débordé.

Dans le sillage de Pasolini, et dans le champ du cinéma, c'est à un renversement des représentations qu'œuvre l'auteur de *Marius et Jeannette*, pour que les « *pauvres gens* » existent en eux-mêmes et pour eux-mêmes. Dans sa vision, les dominés cessent d'être perçus à travers le regard des dominants ; les chômeurs se transforment en *working class heroes* ; les sans-grade ont des allures de géants.



Scène de *Mon père est ingénieur*.



agrandissement
152%

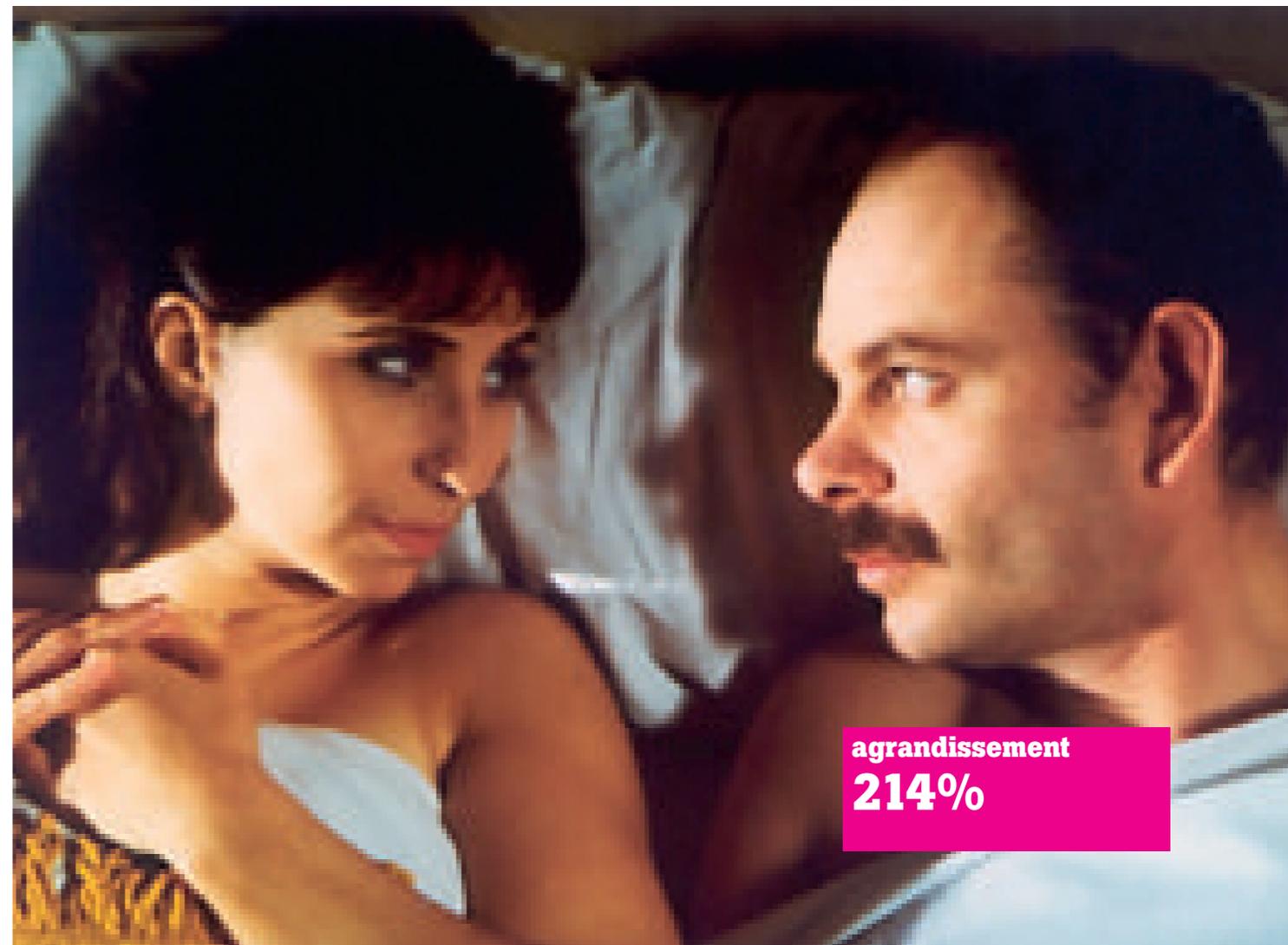
DE LA NUDITÉ

Cette « *sacralité* », ou cette beauté inconditionnelle montrée comme une évidence, est éclatante quand Robert Guédiguian filme ses personnages nus. La nudité est un motif très fort du cinéma de Guédiguian, qui n'a peut-être pas été suffisamment perçu jusqu'ici. Il ne s'agit pas seulement pour lui de capter la force érotique des corps, mais d'en saisir la lumière, l'intensité et l'authenticité. C'est en filmant les corps, et plus encore quand ils sont nus, que le lien entre esthétique et éthique, entre esthétique et politique, se révèle dans toute son évidence. Parce qu'ils sont offerts, sans défense devant la caméra, les corps peuvent être facilement manipulés. On peut les écraser sous le poids du naturalisme, au prétexte, par exemple, que l'on montre des corps de travailleurs, pour souligner à gros traits la difficulté d'une vie de labeur. On peut au contraire les hypersexualiser, jusqu'à gommer les autres dimensions de l'existence qui s'y impriment, jusqu'à les uniformiser, les déshumaniser.

Dans *Rouge Midi*, Robert Guédiguian montre deux jeunes amoureux nus, l'instituteur Pierre (Pierre Pradinas) et sa fiancée Céline (Frédérique Bonnal). En symbiose avec la nature qui les entoure, bercés par le son des cigales, dans une clairière ombrée, filmés dans un léger contre-jour qui auréole leurs corps d'une douce lumière ensoleillée, ils sont là, après l'amour, libres, frais, insouciantes. Dans une position pudique, où la cuisse de l'homme cache le sexe de l'un et de l'autre. L'instituteur raconte à sa bien-aimée sa lecture d'un livre décrivant un idéal de société communiste. Une manière très littérale et souriante de marier la chair et le marxisme.

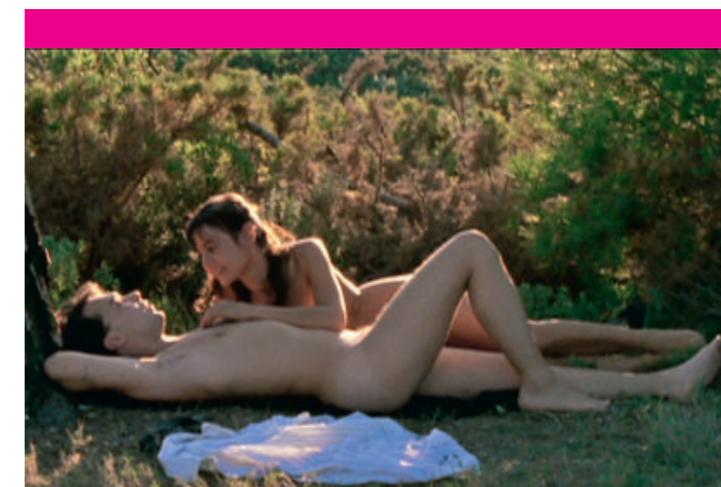
double page précédente
Les Neiges du Kilimandjaro.

**C'EST EN FILMANT LES CORPS,
ET PLUS ENCORE QUAND ILS SONT NUS,
QUE LE LIEN ENTRE ESTHÉTIQUE
ET ÉTHIQUE, ENTRE ESTHÉTIQUE ET
POLITIQUE, SE RÉVÈLE DANS TOUTE SON
ÉVIDENCE.**



agrandissement
214%

Ariane Ascaride et Jean-Pierre Darroussin dans *À la vie à la mort !*.



Pierre Pradinas et Frédérique Bonnal dans *Rouge Midi*.

Plus tôt dans le film, Jérôme (Gérard Meylan) et une prostituée (Danièle Stéfan) apparaissent également nus, étendus l'un contre l'autre sur un lit, dans une chambre très cosy. Jérôme et la prostituée, qui se connaissent depuis leurs années de jeunesse, n'ont pas eu un « rapport tarifé ». Il est venu apporter un message à la jeune femme que la honte d'exercer ce métier a poussée loin de son quartier, l'Estaque. Ils se sont enlacés dans un moment de tendresse et de séduction passager, sachant tous deux qu'il n'aura pas de suite. La situation est donc différente, mais l'image est tout aussi composée que la précédente, et le regard du cinéaste a la même délicatesse. C'est peut-être l'absence de jugement moral qui frappe le plus ici et, malgré la pudeur de ces plans, l'affirmation aux accents presque libertaires de la beauté des corps des gens du peuple.

Dans *À la place du cœur*, la nudité est avant tout synonyme d'aube du monde. Le film raconte l'histoire d'amour, contrarié par les circonstances et le racisme ordinaire, de Clim (Laure Raoust) et Bébé (Alexandre Ogou). Leurs corps apparaissent en deux temps. Ce sont d'abord deux enfants qui nagent dans une crique, une fille et un garçon. Elle est blanche, il est noir, ils se baignent côte à côte, ils se donnent la main, ils sont heureux d'être ensemble. L'image résonne autant dans la fiction – deux enfants forment un couple uni pour la vie, une promesse de bonheur – que dans le documentaire : il y a une immanence de ces deux très jeunes corps dans l'eau qui se complètent par leurs différences, masculin/féminin, noir/blanc, fort/frêle...

Devenus adultes, au moment où ils vont faire l'amour pour la première fois, leur nudité n'a rien perdu de sa pureté – ce qui ne laisse d'impressionner. Non que l'érotisme soit expurgé de la scène. La caméra du cinéaste ne réifie pas les corps. Mais l'attirance de l'un pour l'autre passe d'abord par les regards. Clim et Bébé se découvrent, littéralement. Pas seulement parce qu'ils enlèvent leurs vêtements, aussi parce que le corps de l'autre est un territoire admirable. Au début, ils ne se touchent pas. Ils se tiennent longtemps immobiles, nus, face à face, leurs regards émerveillés. Puis Bébé porte Clim dans ses bras vers le lit où délicatement il la dépose. L'image a une dimension iconique, d'autant que les personnages sont cadrés large, dans le studio qu'ils habitent transformé en atelier de sculpteur (activité exercée par Bébé), où se fait sentir la présence du bois, matière éternelle. D'où le sentiment, dans l'amour que ces deux jeunes gens sans le sou vont se donner, de quelque chose d'archaïque, de très pro-

Alexandre Ogou et Laure Raoust (en haut), Fiona Kendirian et Abdramane Diakité (en bas) dans À la place du cœur.



agrandissement
131%



agrandissement
131%

fondément ancré dans l'histoire de l'humanité, qui renvoie à la nuit des temps. À quoi s'ajoute cette impression indissociable : celle d'être en présence, face à cette union, d'une scène primitive. D'une figure qui évoque l'innocence du monde. À quoi s'oppose toutes les laideurs, les lâchetés, les mesquineries, les vices d'une société obsédée par les valeurs putrides de l'argent et de l'individualisme. Il y a du rousseauisme dans cette vision-là.

Le cinéaste considère la jeune fille qui s'adjoint à la communauté du Perroquet bleu d'*À la vie, à la mort !*, Vénus (Laetitia Pesenti), de la même façon. Vénus ne connaît, aux yeux de la morale commune, que des déviations. Elle se drogue et se prostitue, notamment avec le tenancier du cabaret, José (Gérard Meylan), dont la femme vieillissante, Josépha (Pascale Roberts), continue sans conviction mais par nécessité son numéro de striptease. Pourtant la caméra de Robert Guédiguian filme Vénus nue comme s'il montrait l'une des « Trois grâces ». Le choix de ce prénom, en référence à la déesse de l'amour et de la beauté, renforce cette dimension d'« apparition sublime et immaculée ». Malgré la drogue et le sexe, l'enfance n'a pas encore complètement quitté Vénus. Le spectacle des ferrys la nuit partant vers le large la transporte. Et Nacer, le garçon qui lui aussi a été admis dans cette communauté aussi pauvre qu'accueillante, devient son amoureux, et même son très jeune amant.

Il est plus difficilement question d'innocence quand les personnages sont « au milieu de la course » de leur vie, selon les mots de Dante, dont une citation est mise en exergue de *Marie-Jo et ses deux amours*. Quant à la nudité de personnages qui ont dépassé la quarantaine, et qui, en outre, sont des gens on ne peut plus ordinaires, en l'occurrence un maçon, un marin et une ambulancière, il n'en est généralement pas question au cinéma. Parce que celle-ci ne correspond pas aux critères de séduction et aux canons de la beauté publicitaire – jeunesse obligatoire ! –, qui ont fini par imposer des clichés, donc des tabous. Elle est pourtant l'un des objets centraux de *Marie-Jo et ses deux amours*. Dans ce film implacable sur le tourment d'une femme (Ariane Ascaride) écarte-

**C'EST EN FILMANT LES CORPS,
ET PLUS ENCORE QUAND ILS SONT NUS,
QUE LE LIEN ENTRE ESTHÉTIQUE
ET ÉTHIQUE, ENTRE ESTHÉTIQUE ET
POLITIQUE, SE RÉVÈLE DANS TOUTE SON
ÉVIDENCE.**

Laetitia Pesenti et Farid Ziane
dans *À la vie à la mort !*.



lée entre deux hommes, son mari, Daniel (Jean-Pierre Darroussin) et son amant, Marco (Gérard Meylan), les corps nus des personnages sont filmés comme des havres de paix ou des territoires de jouissance. « *Je ne suis heureuse, je ne suis tranquille que quand je fais l'amour* », dit Marie-Jo. Avec son amant, dans la pénombre de la chambre, elle est heureuse, momentanément sereine. La lumière complice rend pleinement ce sentiment. Il émane de tout leur être un calme inhabituel, celui de l'amour sans limite et des sens épanouis. Leur peau a des reflets soyeux, et leurs caresses sont pleines de reconnaissances.

Malgré le temps qui fait son œuvre, les corps de ces quarantenaires restent fringants, désirables. Quand Marie-Jo et Marco jouent à se poursuivre dans les pièces d'un appartement, ils expriment là toute leur aspiration à la légèreté et à l'insouciance, eux que la situation d'amants clandestins accablent tant. Leurs visages retrouvent leurs traits juvéniles, et Marie-Jo n'est jamais aussi rayonnante que dans ces moments-là. Avec *Marie-Jo et ses deux amours*, le cinéaste prend à contre-pied, comme il ne l'avait jamais fait jusqu'ici, les représentations communes de la nudité au cinéma. En l'occurrence, celles d'une ambulancière et d'un navigateur entre deux âges dans le bonheur du plaisir qu'ils se donnent.

Il est clair que Robert Guédiguian se détache ici comme ailleurs des clichés naturalistes et des effets de réel archétypaux dont le cinéma courant raffole. Il fait de même quand il offre la vision d'un maçon, Daniel, se levant à l'aube, et prenant l'air sur le seuil de sa maison, entièrement nu, dans la quiétude du petit matin. Ce plan, d'une liberté totale, affirme la présence inconditionnelle de cet homme à ce qui l'entoure, son implication absolue, corps et âme, à ce qui fait sa vie, bientôt menacée. Ce simple plan d'un homme nu montre ce qui constitue sa grandeur.

***JE NE SUIS HEUREUSE,
JE NE SUIS TRANQUILLE QUE QUAND
JE FAIS L'AMOUR.***



Gérard Meylan et Ariane Ascaride dans *Marie-Jo et ses deux amours*.



Gérard Meylan et Ariane Ascaride dans *Marie-Jo et ses deux amours*.

VIOLENCE ET PASSIONS

Un certain déterminisme impose une représentation des gens du peuple : ils n'éprouveraient que des sentiments à leur dimension, c'est-à-dire « normaux », sans relief, et ne sauraient mener à bien que de modestes entreprises. On les imagine plus aisément accaparés par des problèmes matériels – un maçon aurait-il d'autres aspirations que de faire tenir son mur droit ? Un chômeur que de retrouver du travail ? – ou divertis par les menus plaisirs de la vie – une vendeuse n'aurait-elle pas pour objectif de séduire le plus beau client ? Un ouvrier à la retraite n'est-il pas totalement comblé quand il est entouré de ses petits enfants ? – que traversés par des questions existentielles, foudroyés par des passions, ou portés au sublime par les élans du cœur et de la raison. « *Les libertés individuelles ou le désir, la jouissance et les passions [sont des] choses jugées trop "bourgeoises" ou faites pour les riches* », estimait, il y a peu, l'historienne et psychanalyste Elisabeth Roudinesco¹⁰. Aujourd'hui encore, la plus grande part de ceux qui font le cinéma, notamment en France, ne peut concevoir – autant par manque d'expérience qu'en raison d'atavismes sociaux – les dilemmes cornéliens et les effusions raciniennes que dans la bonne société. Où l'aisance laisse de la disponibilité pour les grandes émotions et de l'oisiveté pour les gestes considérables. Pourquoi, d'ailleurs, classe-t-on les films qui mettent en scène des personnages des classes populaires dans le « cinéma social », alors que la représentation des riches et de la bourgeoisie semble relever d'un cinéma plus neutre socialement puisque cette dimension sociologique, voire ethnologique, n'est jamais spécifiée ?

Avec Robert Guédiguian, la tragédie descend dans la rue. Il n'est bien entendu pas le premier dans cette voie. Certaines œuvres du cinéma muet ou classique hollywoodien peuvent être citées en exemple, comme *la Foule* de King Vidor (dont on sait qu'une fin tragique avait été prévue mais n'a pas été retenue) ou *le Pauvre amour* de D. W. Griffith. Parmi les Français, on pense



agrandissement
121%

*Ariane Ascaride,
Jean-Pierre Darroussin dans
Marie-Jo et ses deux amours.*



*ci contre et double page suivante
Ariane Ascaride, Jean-Pierre
Darroussin et Gérard Meylan dans
Marie-Jo et ses deux amours.*



agrandissement
128%

à certains films de Jean Grémillon, comme *la Petite Lise*, ou au *Jour se lève*, de Marcel Carné, et bien sûr à Jean Renoir (*la Chienne*, *Toni*, *le Meurtre de M. Lange*, *la Bête humaine...*). Plus près de nous, Jacques Demy a raconté, dans *les Parapluies de Cherbourg*, la passion malheureuse entre la fille d'une marchande de parapluies et un garagiste. On songe aussi au *Droit du plus fort*, à *Tous les autres s'appellent Ali* ou aux *Larmes amères* de Petra von Kant, mélodrames de Rainer Werner Fassbinder qui opposent des personnages de classes sociales différentes.

Marie-Jo et ses deux amours s'inscrit dans cette veine. Loin du drame bourgeois ou du fait divers extra-conjugal – Marie-Jo n'est pas Madame Bovary –, le film montre une ambulancière en proie à un déchirement infernal, prise dans un étau sentimental qui la place entre deux hommes, son mari et son amant. L'amour qu'elle éprouve pour l'un et pour l'autre lui interdit de choisir, de se décider à vivre avec l'un sans l'autre. Dans sa souffrance, sa déraison et son désespoir, Marie-Jo atteint la dimension d'une héroïne antique, prisonnière d'un dilemme mortifère, sans issue. *Marie-Jo et ses deux amours* n'est pas un mélodrame « social » mais une tragédie à portée universelle.

La volonté de vengeance qui saisit le personnage féminin de *Lady Jane*, Muriel (Ariane Ascaride), appartient aussi au registre tragique. Muriel, propriétaire d'un petit magasin de chaussures à Aix-en-Provence, a subi un martyre : on a abattu son fils sous ses yeux. Avec ses deux anciens compagnons de braquage,

DANS SON IMPERMÉABLE NOIR, MURIEL A LA DURETÉ DES INTRANSIGEANTS SOUMIS À UNE OBSESSION MORBIDE. SON CŒUR EST CALCINÉ. LA VIE DÉSORMAIS L'INDIFFÈRE. TELLE UNE ELECTRE MODERNE, TUER EST SON SEUL DESSEIN.



Gérard Meylan, Ariane Ascaride et Jean-Pierre Darroussin dans *Lady Jane*.

Ariane Ascaride dans *Lady Jane*.



agrandissement
153%

René (Gérard Meylan) et François (Jean-Pierre Darroussin), qu'elle a rappelés pour l'occasion, elle n'a plus qu'une seule idée en tête : se venger. Retrouver l'assassin de son fils et le supprimer. La mort contre la mort. La violence et la barbarie contre la douleur. Dans son imperméable noir, Muriel a la dureté des intransigeants soumis à une obsession morbide. Son cœur est calciné. La vie désormais l'indiffère. Telle une Electre moderne, tuer est son seul dessein.

La noirceur et la douleur ne sont pas l'apanage des sentiments héroïques qui traversent les personnages de Robert Guédiguian. Dans *les Neiges du Kilimandjaro*, un couple de cinquantenaires, Marie-Claire (Ariane Ascaride) et Michel (Jean-Pierre Darroussin), à l'existence paisible après une âpre vie de travail et de luttes syndicales, se voient bouleversés, ébranlés par le vol à main armée dont ils sont victimes, et dont ils apprennent qu'il est l'œuvre d'un jeune chômeur, Christophe (Grégoire Leprince-Ringuet). Marie-Claire et Michel ne sont certainement pas des saints, et les motivations du geste que va accomplir la première, alors que le second n'en était lui-même pas loin, sont dénuées d'ambiguïté mais non de complexité. Reste que quelles qu'en soient les motivations, ce geste, qui consiste à accueillir chez eux, sous la forme d'une adoption provisoire, les deux petits frères de leur agresseur relève de la générosité et de la bonté absolues, de l'humanité sans conditions ni restrictions.

Les quatre personnages de *Ki lo sa ?*, film aux accents tchékoviens, sont aussi, à leur manière, des héros tragiques. Dans le parc où ils ont partagé naguère une enfance heureuse, ils se retrouvent des années plus tard, adultes, ce qui les amène inévitablement à s'interroger sur ce qu'ils ont fait pendant tout ce temps. Le constat est amer : Dada (Jean-Pierre Darroussin), le gardien et jardinier de cette résidence que les propriétaires lui demandent de quitter, sera bientôt chômeur et SDF, Gitan (Gérard Meylan) est un marginal clochardisant, Marie (Ariane Ascaride) fait des passes pour survivre, Pierrot (Pierre Banderet) est un écrivain raté. Et ils n'ont aucune perspective. Dans *Ki lo sa ?*, ces quatre-là se confrontent et se rapprochent, au gré des micro événements qu'ils suscitent : ils font d'abord « comme si », avant que les apparences des heureuses retrouvailles ne se craquèlent. Ils semblent désormais buter aux quatre coins du jardin, malgré son immensité, comme si celui-ci s'était transformé en une prison, alors qu'il fut leur « *vert paradis* ». Leurs aspirations à



Jean-Pierre Darroussin, Jean-Baptiste Fonck, Yann Loubatière et Ariane Ascaride dans *Les Neiges du Kilimandjaro*.



Sur le tournage de *Ki lo sa ?*.

vivre de grands destins se sont envolées, écrasées par ce qu'ils pourraient prétendre être la fatalité ou la « marche du monde », s'ils ne savaient, au fond d'eux-mêmes, quelle est leur part de responsabilité. Conscients qu'ils doivent retrouver leur libre arbitre, ils imaginent reconquérir la maîtrise de leur existence en s'arrachant au fatum, c'est-à-dire à eux-mêmes. En vain. Mais il y a de la beauté dans ce dépassement impossible, et de la grandeur à en tirer toutes les conséquences.

Le sacrifice de soi fait également partie des gestes qui extraient ceux qui le commettent du rang des ordinaires. Mais quand le sacrifice est aussi don de soi pour assurer la survie des autres au nom d'un idéal, alors celui-ci prend une dimension radicalement supérieure (c'est un des thèmes de *l'Armée du crime*, sur le groupe du résistant Manouchian pendant l'Occupation). Acculée par le manque d'argent, la petite communauté vivant autour du cabaret le Perroquet bleu, dans *À la vie, à la mort !*, résiste grâce à l'esprit de solidarité, à l'obstination, et... au travail des femmes, les hommes étant tous chômeurs. Mais quand le patron (Alain Lenglet) de Marie-Sol (Ariane Ascaride) chez qui elle faisait jusqu'ici le ménage, se penche sur elle avec des intentions qui ne trompent guère, celle-ci part sans demander son reste. De surcroît, elle est enceinte, et le petit sera bientôt de ce monde. La scène du don de soi, située presque à la fin du film, est magnifique. C'est davantage pour transmettre de l'espoir plus que par désespoir que le mari de Marie-Sol, Patrick (Jacques Gamblin), qui a contracté il y a longtemps une assurance-vie, se présente face à la mer pour s'y engloutir. Totalement nu comme s'il souhaitait s'offrir corps et âme, Patrick pose consciencieusement ses effets sur un rocher avant de plonger. Ce n'est pas un pauvre hère perdu ou affligé que viennent éclairer les premières lueurs de l'aube, mais un homme dans le bonheur, par son acte, d'ouvrir l'horizon de ceux qu'il aime et de rendre possible un avenir pour l'enfant tant attendu et tant désiré de sa bien-aimée.

Tous ces personnages acquièrent la dimension de héros mais, chez Guédiguian, les héros s'inscrivent dans la familiarité du quotidien. Comme on l'a vu

*Jacques Gamblin
dans À la vie à la mort.*

**IL Y A DE LA BEAUTÉ DANS
CE DÉPASSEMENT IMPOSSIBLE, ET
DE LA GRANDEUR À EN TIRER TOUTES
LES CONSÉQUENCES.**



plus haut, ce ne sont pas pour la plupart des solitaires, ils sont ancrés dans une vie sociale, certains d'entre eux essaient même d'influer sur la marche de la société de par des engagements politiques, syndicaux, ou simplement personnels. Tous ont une règle de vie à laquelle ils se réfèrent (même s'ils ne sont pas toujours en position de pouvoir la suivre, ce qui les fait souffrir), ont des idéaux (ou en ont eu, et cette perte est douloureuse), et sont aussi du genre à ne pas faire les choses à moitié. Certainement pas de désinvolture chez eux, pas non plus de demi-mesure. Ils sont intensément impliqués dans leurs existences, restant presque en permanence au « premier degré », ce qui exclu l'autodérision, même s'ils sont pour certains dotés d'un humour réjouissant. Enfin, ils sont peu enclins au compromis, y compris et surtout avec eux-mêmes. Impossible donc de les identifier à l'« *homme moyen* », que récusait Pasolini. Leur faculté à se battre contre le fait accompli – avec plus ou moins de bonheur –, les élève. Un souffle d'absolu émane de ces personnages aux couleurs sombres ou solaires, qui dispensent une mélancolie profonde ou une joie rayonnante. Ainsi, le romantisme – allemand, plus que tout autre – irrigue le cinéma de Robert Guédiguian. Sans doute en raison de la culture transmise dès son plus jeune âge par sa mère ; aussi parce tout ce qui est subi, imposé provoque chez lui une révolte inexorable et profondément enracinée : les injustices sociales, les humiliations de classe, les amours impossibles, y compris, bien entendu, notre condition même de mortels.

UN SOUFFLE D'ABSOLU ÉMANE DE CES PERSONNAGES AUX COULEURS SOMBRES OU SOLAIRES, QUI DISPENSENT UNE MÉLANCOLIE PROFONDE OU UNE JOIE RAYONNANTE.



L'Armée du crime.

L'Armée du crime.



agrandissement
129%

ROMÉO ET JULIETTE

Les jeunes amours contrariés par les adultes et la société participent de cette vision du monde où l'inconditionnalité du sentiment est mise en brèche par des constructions répressives, des interdits moraux, des prisons sociales ou identitaires. Le thème de Roméo et Juliette, plus ou moins explicite, est présent dans un certain nombre de films.

Il est au centre d'*À la place du cœur*. La blanche Clim et le noir Bébé, même s'ils comptent des soutiens à leur union – la mère et le père de la jeune fille et le père adoptif de Bébé –, ont aussi des opposants de taille. C'est d'abord la mère adoptive de Bébé, outrageusement pieuse, qui a deux enfants noirs dont elle semble avoir cherché à effacer la couleur – sa fille a pour prénom Blondine. Elle reçoit avec horreur la nouvelle selon laquelle Clim et Bébé attendent un enfant, alors que celui-ci est en prison, accusé d'un viol qu'il n'a pas commis. C'est ensuite un flic d'extrême droite qui, jusqu'à ce que Bébé soit en détention, n'a de cesse de le provoquer. C'est enfin la justice et plus globalement la société, qui se satisfont d'un prétendu criminel basané, sans que tous les développements possibles de l'enquête n'aient été menés à leur terme.

Le thème de Roméo et Juliette est aussi présent dans *Mon père est ingénieur* à travers Mylène et Rachid qui, dans la pastorale provençale aux allures d'Évangile, ont leurs équivalents : Mireille et Vincent (dans les deux cas, interprétés respectivement par Mathilda Duthu et Youssef Sahbeddine). Le père de Mylène, M. Vadino (Gérard Meylan), refuse que sa fille « épouse un Arabe » car il se sent menacé dans son identité de Français, le seul bien dont il a hérité de son père italien naturalisé. Les parents de Rachid ont aussi exprimé à leur fils leur volonté qu'il se marie avec une Kabyle. Les descendants de

LES DESCENDANTS DE ROMÉO ET JULIETTE SONT ICI VICTIMES DE CE QU'ON APPELLE « UNE CRISPATION IDENTITAIRE », INDUIT PAR UN SENTIMENT DE PRÉCARITÉ SOCIALE.



agrandissement
121%

Alexandre Ogou et Laure Raoust dans *À la place du cœur*.



Alexandre Ogou et Laure Raoust dans *À la place du cœur*.

Roméo et Juliette sont ici victimes de ce qu'on appelle « *une crispation identitaire* », induit par un sentiment de précarité sociale.

Il est aussi question d'un impossible amour entre deux jeunes gens, mais en filigrane, dans *la Ville est tranquille*. Bien qu'ils ne se soient pas vus depuis très longtemps, Michèle, à bout de solution, va trouver Gérard dans son bar de l'Estaque parce qu'elle sait qu'il peut lui fournir la drogue dont sa fille a besoin. En entrant dans le bar vide, Michèle se revoit enfant, dans le même endroit bondé et enfumé, à la recherche du jeune Gérard. Ce que les deux adultes éprouvent lors de leurs retrouvailles, au cours d'une séquence tout en retenue où la voix griffée de Janis Joplin suffit pour exprimer la douleur du regret, passe dans leurs regards. Beaucoup plus tard, Gérard dira à Paul – et c'est bien là la seule confidence que ce taciturne fera de tout le film – que Michèle a dû avorter à 14 ans en ayant eu recours à une faiseuse d'anges. Le bain de sang que cela a occasionné a eu raison de leur juvénile histoire d'amour.

Enfin, *l'Argent fait le bonheur* offre une variante que l'on pourrait qualifier de perversité du thème de Roméo et Juliette. Car, dans ce film, c'est Roméo lui-même, ou plus exactement Pierre (Jean-Jérôme Esposito), qui interdit à son amoureuse Isabelle (Marilyn Nobili-Gregorio) de poursuivre leur idylle, au prétexte qu'il ne peut, pour une question d'« *honneur* », franchir la ligne jaune qui sépare en deux la cité, c'est-à-dire entretenir une relation avec une fille de la bande rivale. Pierre et plusieurs de ses congénères de *l'Argent fait le bonheur*, au contraire de ces jeunes qui peuplent le cinéma de Guédiguian et en qui le cinéaste projette une innocence féconde, est une caricature du monde des adultes et de leur propension aux servitudes volontaires. Mais *l'Argent fait le bonheur* est un des contes de l'Estaque réalisés par le cinéaste, et les choses iront donc en s'arrangeant.



Marilyn Nobili-Gregorio et Jean-Jérôme Esposito dans *L'Argent fait le bonheur*.

Gérard Meylan et Ariane Ascaride, Madeleine Guédiguian et Brice Asnar (en bas) dans *La Ville est tranquille*.



Les silences d'Ariane

On se souvient de Jeannette s'exclamant, alors qu'elle est caissière dans un supermarché : « *Si je ferme ma gueule, en plus du mal au dos, j'aurai l'ulcère. Je gagne pas assez pour me payer des maladies de riches !* »

Alors elle parle, elle parle Jeannette, elle ne se prive pas de ce moyen de défense que sont les mots, les réparties cinglantes, la tchatche virevoltante et incisive. La Jeannette de *Marius et Jeannette* a fait rire des millions de spectateurs par sa faconde inépuisable, comme d'autres personnages féminins des films de Guédiguian interprétés par Ariane Ascaride ont pu amuser par une joyeuse tirade et émouvoir par la gravité d'une confession.

Pourtant, la petite brune piquante volubile n'est qu'une composition parmi d'autres sur la riche palette d'Ariane Ascaride. Elle l'a maintes fois montré ailleurs, au théâtre, interprétant des pièces de Serge Valetti ou de Véronique Olmi, ou sous le regard d'autres cinéastes tels Emmanuel Mouret, Eléonore Faucher, Dominique Cabrera ou Olivier Ducastel et Jacques Martineau. Mais chez

Guédiguian aussi elle se démultiplie. Plus que jamais libre sans doute d'inventer, de s'exposer, comme Gena Rowlands chez Cassavetes. À bien y regarder, on est même surpris par son sens du jeu : c'est par ses regards et ses silences que la comédienne y prend une dimension insoupçonnée. Arrêt sur image sur quatre de ses plus beaux plans silencieux.

1 – Alors que son visage trahit sa jeunesse et qu'elle est à peine grimmée, Ariane Ascaride interprète Maggioreina, son personnage dans *Rouge Midi*, jusqu'à un âge très avancé. Jérôme (Gérard Meylan), son mari tant aimé, devenu lui aussi un vieil homme, vient de décéder à l'hôpital. On lui a caché la nouvelle pour ne pas la plonger dans l'affliction. Maggioreina, qui se doute de quelque chose, profite d'une visite de son petit-fils (Abdel Ali Sid) pour savoir ce qu'il en est. Le jeune adolescent, se sentant obligé de dire la vérité à sa grand-mère pour ne pas trahir sa confiance, baisse la tête quand elle lui demande si Jérôme est mort. Le visage de Maggioreina/Ariane Asca-

ride se montre d'abord reconnaissant parce que l'enfant ne lui a pas menti. Elle lui souffle d'ailleurs un doux « *merci* ». Puis, c'est comme si elle recevait vraiment l'information. Son regard abandonne celui du garçon ; elle baisse les yeux qui ne se posent plus sur rien, étreinte par la peine. Pendant ce court instant qui ne dure pas plus d'une seconde, le visage d'Ariane Ascaride donne l'impression vertigineuse que les soixante ans de bonheur commun entre Jérôme et Maggioreina défilent à toute vitesse dans l'esprit de la vieille femme, la plongeant dans le puits sans fond de la perte et de la nostalgie. Puis son regard revient vers l'être qui se tient devant elle, ce petit-fils plein de vie et d'avenir dont elle peut être fière. Elle se reprend pour lui, faisant acte de toute la générosité dont elle est encore capable malgré la douleur. Elle lui esquisse un très léger sourire. *Cut.*

2 – C'est une scène d'*À la place du cœur* où le personnage qu'interprète Ariane Ascaride, Marianne, est dans sa cuisine avec sa fille, Clim. Scène qui pourrait être anodine, sauf que Clim

est détentrice d'une nouvelle lourde à porter seule, étant donné les circonstances : elle est enceinte. Elle ne sait comment l'annoncer à sa mère. Elle ne lui annoncera pas. C'est une chose qu'une mère comprend sans qu'aucun mot soit prononcé, a-t-on coutume de dire. En effet. Marianne, face caméra, s'est approchée de sa fille qui a juste prononcé « *Maman* » comme un doux appel à l'aide. « *Eh bien* », lui répond Marianne, en soutien. Tout dans son attitude montre l'attendrissement et l'accueil. La mère prend dans ses bras sa fille gagnée par les sanglots. L'émotion qui bouleverse Marianne passe en une fraction de seconde sur le visage d'Ariane Ascaride, où l'on devine un afflux contenu de larmes en même temps qu'un élan de joie. Puis, tout en réconfort, Marianne regarde Clim. « *Il n'y a pas de raison de pleurer* ». *Cut.*

3 – Pour lui rendre vraiment justice, il faudrait consacrer plus d'un chapitre à Michèle, l'héroïne de *la Ville est tranquille*, cette petite femme faisant face, seule, à d'immenses désolations : la toxico-

Maggioreina, dans *Rouge Midi*.

p. 179

Marianne et sa fille Clim (*Laure Raoust*) dans *À la place du cœur*.



manie de sa fille, qui met celle-ci hors d'état de s'occuper de son propre bébé dont elle ne connaît pas le père – ce qui échoit à Michèle –, le chômage de son mari incapable de réagir face à cette situation, la pénibilité du travail de nuit à la criée... L'alliance d'un personnage et d'une comédienne atteint ici un sommet : chaque regard, chaque respiration, la moindre vibration participe à l'incarnation du personnage.

C'est donc très arbitrairement que nous avons extrait cette séquence où Paul (Jean-Pierre Darroussin) vient sonner à la porte de l'appartement de Michèle afin de lui proposer une passe. Pour se procurer les sommes d'argent qu'exige l'achat de la drogue, Michèle, aux abois, avait tenté précédemment de se prostituer, sans succès. Paul, récupérant littéralement Michèle sur le trottoir, lui avait donné 300 francs sans souhaiter passer à l'acte. Quand il sonne à sa porte, il lui dit avoir changé d'avis. Après un court échange, elle réalise ce que cet homme vient lui demander.

Le silence de Michèle va durer le temps de prendre sa décision. Le visage d'Ariane Ascaride est alors en gros plan serré. Ses cheveux blonds coupés très courts laissent voir sur son visage les marques de la fatigue accumulée, en même temps qu'ils font ressortir ses yeux, noirs comme

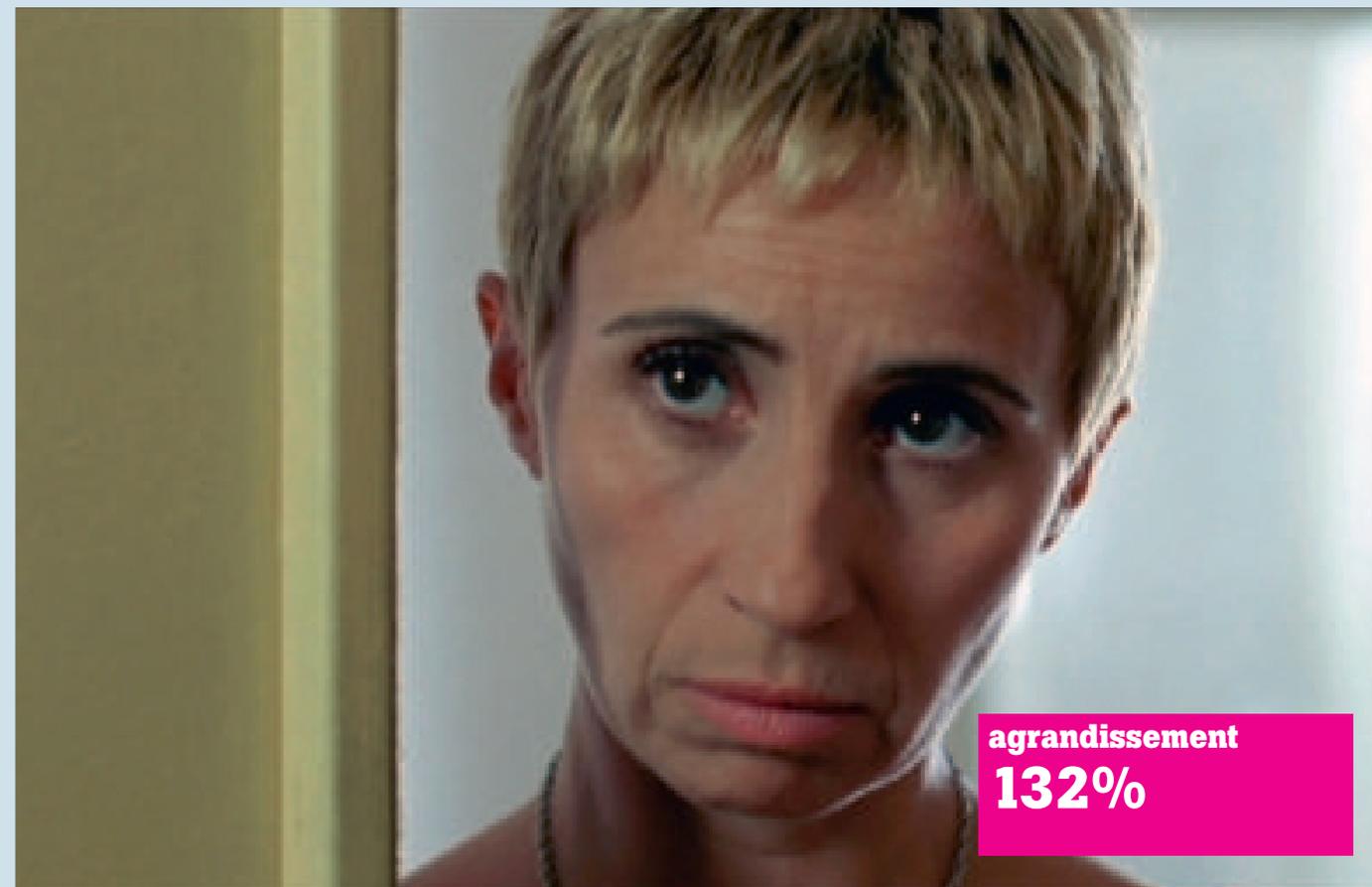
l'ébène, ou sombres comme le néant qui ravage la vie de Michèle. Son regard fait un tour vers le bas, pour revenir vers Paul, alors que sa décision est prise. Entre l'humiliation de se prostituer chez elle et la perspective d'une nouvelle source d'argent, elle a choisi sans vraiment avoir la liberté de son choix : « *Entrez* », finit-elle par dire. *Cut*.

4 – C'est un plan de pure félicité dans un film, *Marie-Jo et ses deux amours*, où pourtant le personnage féminin ne cesse presque jamais d'être en souffrance. Un plan où Ariane Ascaride est d'une beauté et d'une sensualité fulgurantes. Marie-Jo est sortie de la mer où elle a nagé. Elle s'étend sur le dos pour se reposer. Le gros plan est très serré sur le profil de la comédienne, qui garde les yeux fermés. Les rayons du soleil déclinant glissent sur son visage détendu, épanoui, tous sens dehors. Son visage bouge imperceptiblement, comme s'il était soulevé à deux reprises par une onde de plaisir qui, la seconde fois, provoque un sourire de jouissance. Comme si Marie-Jo faisait mentalement l'amour, dans cette petite crique paradisiaque, avec le soleil, avec le ciel ou avec un homme imaginaire... Vision enchantée, extrêmement troublante, d'un érotisme époustouflant. *Cut*.

page 185

Michèle, dans *La Ville est tranquille*.

Marie-Jo dans *Marie-Jo et ses deux amours*.



agrandissement
132%



agrandissement
132%

LE GOÛT DES TUBES

C'est un tendon d'Achille du cinéma depuis qu'il est devenu parlant et d'où qu'il vienne : la musique. Son utilisation est trop souvent hasardeuse. Ici, elle vient comme une béquille soutenir une action que les comédiens ou la mise en scène laissent s'effiloche ; là, servie en sauce, elle phagocyte les sens et noie tout ce qui pourrait ressembler au vibrato d'une émotion. De ce faux-ami du cinéaste, certains se sont défiés au point de l'éradiquer. On sait par exemple quel événement esthétique a constitué dans la filmographie de Luc et Jean-Pierre Dardenne l'introduction de la musique, à une dose certes encore réduite, dans *le Silence de Lorna*, leur... septième long métrage !

Robert Guédiguian n'a pas attendu tant de temps. Dès son premier film, *Dernier été*, et quelques instants seulement après le générique, retentit *les Quatre saisons* d'Antonio Vivaldi sur l'image de Gérard Meylan gravissant des escaliers (cf. p. ?). D'emblée, Guédiguian a montré un sens aigu de l'usage de la musique, en in et plus souvent en off, qui est allé en s'affermissant.

Peu nombreux sont les musiciens avec lesquels il a collaboré, et sur quelques films seulement. Alexandre Desplat, alors totalement débutant, a composé la musique de *Ki lo sa ?* puis, près de 25 ans plus tard, le musicien étant désormais autant demandé en France qu'à Hollywood, celle de *l'Armée du crime*. Arto Tunçboyacıyan, multi-instrumentiste arménien dont la carrière se déroule également des deux côtés de l'Atlantique, a, quant à lui, réalisé une part de la musique que l'on entend dans *Mon père est ingénieur*, et surtout celle du *Voyage en Arménie*. Enfin, le très marseillais Jacques Menichetti a marqué de son empreinte *À la vie, à la mort !*, *Marius et Jeannette*, et *À l'attaque !*, notamment avec une chanson, *Il pleut sur Marseille*, déclinée sur des tempi variés, voire avec des paroles différentes, dans les trois films. On se souvient en particulier du générique de *Marius et Jeannette*, où un globe terrestre gonflable entre dans le port de l'Estaque au son de cette chanson. Mais, au total, Robert Guédiguian fait peu appel à des musiques originales.



Générique de *Marius et Jeannette* :
l'entrée du globe terrestre dans le port
de l'Estaque.

Au début, le cinéaste a surtout eu recours à des morceaux de musique dite classique. Raison mineure : les droits à payer en sont moins élevés, ce qui n'est pas anodin pour des films désargentés comme l'étaient ceux de Guédiguian alors. Raison majeure : *les Quatre saisons*, le *Nisi Dominus (Dernier été)* ou *les Concertos pour mandolines (Rouge Midi)* d'Antonio Vivaldi, le *Stabat Mater* de Pergolèse (*Dieu vomit les tièdes*), les *Nocturnes* de Franz Liszt (*À la place du cœur*), ou les *Gymnopédies* d'Erik Satie (*la Ville est tranquille*), figurent au rang de ce qu'on nomme dans les milieux populaires « la grande musique ». Socialement, elle ne leur est pas associée. En unissant dans un film les ouvriers, les chômeurs, les déclassés et la musique classique, Robert Guédiguian mène une opération à double détente : il rend à ces catégories sociales une grande part du patrimoine culturel qui leur est trop souvent étranger, inaccessible ; et simultanément, il fait bénéficier ses personnages du prestige de ce patrimoine. En d'autres termes, ces musiques distinguées les anoblissent.

Petit à petit, le rock des années 1960–1970 et surtout la variété ont fait leur apparition, encore que Rina Ketty, dans *Reviens Piccina Bella*, participe à la bande son de *Rouge Midi*, tandis que l'insouciant échappée des quatre amis de *Ki lo sa ?* est en partie rythmée par *I want you* de Bob Dylan. Certes, l'auteur des *Neiges du Kilimandjaro* (qui a donc donné pour titre à l'un de ses films celui d'un grand succès des années 1960, composé et interprété par Pascal Danel) a un goût prononcé pour la variété – qu'il partage avec un cinéaste ami, Nanni Moretti. Mais l'utilisation de ce genre musical revêt aussi une signification de nature politique.

Si « la grande musique » rehausse les personnages du peuple de son aura, la participation à une dramaturgie cinématographique de la musique dite populaire confère à celle-ci une légitimité nouvelle. Surtout quand il s'agit non



Jean-Pierre Darroussin et Ariane Ascaride dans *Mon père est ingénieur*.



Alexandre Desplat, Robert Guédiguian, Vincent Commaret et Bernard Sasia lors du montage *Ki lo sa ?*.



Christine Brücher dans *La Ville est tranquille*.

pas de la chanson « engagée » ou « à texte », à laquelle on pourrait s'attendre chez un tel cinéaste (même si le thème d'*Avec le temps*, de Léo Ferré, résonne dans *À la place du cœur*), mais de France Gall ou de Serge Lama, comme c'est le cas dans *Marie-Jo et ses deux amours*. De ce point de vue, ce film est l'un des plus significatifs et des plus passionnants. Contribuant à leur manière à la tension mélodramatique qui accompagne le destin tragique de Marie-Jo, France Gall et Serge Lama cohabitent – on pourrait dire « à égalité de statut musical » – avec plusieurs chefs-d'œuvre du classique (*la Jeune fille et la mort* de Franz Schubert, le *Concerto grosso* en ré majeur d'Arcangelo Corelli, le *Concerto* en la majeur d'Antonio Vivaldi, le *Kyrie* de la *Messe en Ut mineur*, K. 427, de Wolfgang Amadeus Mozart). Que Marie-Jo crie, dans son ambulance, sur le refrain de *Je suis malade*, de Serge Lama, en écho à une patiente qu'elle transporte, vraisemblablement autiste, ou

qu'on entende France Gall chanter *Evidemment* (« *Y a comme un goût amer en nous/ Comme un goût de poussière dans tout/ Et la colère qui nous suit partout...* ») alors que Marie-Jo est en proie à son cruel dilemme sentimental, dans les deux cas, ces chansons, entendues mille fois, prennent une

CES CHANSONS, ENTENDUES MILLE FOIS, PRENNENT UNE DIMENSION LITTÉRALEMENT INOUIË, UNE ÉPAISSEUR EXISTENTIELLE INSOUÇONNÉE.

dimension littéralement inouïe, une épaisseur existentielle insoupçonnée. Cette écoute totalement renouvelée, quasi-inédite, de tubes, qu'ils relèvent du classique (*le Danube bleu*, de Johann Strauss, dans *À la vie, à la mort !*, qu'on retrouve dans *Marius et Jeannette*), ou de la chanson traditionnelle et de la variété, est constitutive du cinéma de Robert Guédiguian. Ces *hits* ont la vertu de fédérer un large public. Ce sont à proprement parler des lieux communs (délimités à quelques minutes) qui fabriquent, a minima, du vivre ensemble. Mais si le cinéaste retravaille ces clichés, c'est aussi pour déjouer les limites posées par le goût « autorisé », qui accepte Bob Dylan ou Janis Joplin (*La Ville est tranquille*), mais tient *O Sole Mio* (*Marius et Jeannette*), Robert Palmer (*Mon père est ingénieur*), Jean-Jacques Goldman (*la Ville est tranquille*) ou Serge Lama pour kitsch.

L'auteur de ces lignes a été amené lui aussi à reconnaître que même le groupe Indochine pouvait être entendu autrement. Dans *Mon père est ingénieur*, Robert Guédiguian fait entendre *J'ai demandé à la lune* à deux reprises : quand Jéré-

Julien Sevan Papazian au piano dans *La Ville est tranquille*.



mie (Jean-Pierre Darroussin) visite le cabinet de pédiatre de Natacha (Ariane Ascaride), attendant à son appartement, et qu'il s'arrête en particulier sur une crèche miniature (sans le nouveau-né) disposée sur le bureau ; puis la chanson revient beaucoup plus tard, sur la scène traumatique du viol de Natacha par Vadino (Gérard Meylan). Dès lors, les paroles prennent une dimension métaphorique plus intéressante, presque inquiétante : « *J'ai demandé à la lune/ Et le soleil ne le sait pas/ Je lui ai montré mes brûlures/ Et la lune s'est moquée de moi/ Et comme le ciel n'avait pas fière allure/ Et que je ne guérissais pas/ Je me suis dit quelle infortune/ Et la lune s'est moquée de moi/ J'ai demandé à la lune/ Si tu voulais encore de moi/ Elle m'a dit "j'ai pas l'habitude de m'occuper des cas comme ça".* » Enfin, les contrastes s'accusent entre la mélodie légère destinée à être vite retenue (indispensable pour entrer dans le top 50) et la tonalité des séquences, tendre pour la première (Jérémie chez Natacha), brutale pour la seconde (le viol).

La musique, chez Guédiguian, n'est jamais dans un rapport littéral, et ne fonctionne pas non plus de manière « autocratique », en imposant à une scène sa seule puissance d'évocation, sa seule atmosphère poétique. L'intrication sensuelle entre la musique et l'image bénéficie toujours d'un léger choc, d'une surprise, d'un plus ou moins grand écart entre les deux univers mis en contact. Qui ont, du coup, un effet l'un sur l'autre, comme dans un processus de symbiose et de transformation. Où l'on retrouve la dialectique brechtienne, chère

L'INTRICATION SENSUELLE ENTRE LA MUSIQUE ET L'IMAGE BÉNÉFICIE TOUJOURS D'UN LÉGER CHOC, D'UNE SURPRISE, D'UN PLUS OU MOINS GRAND ÉCART ENTRE LES DEUX UNIVERS MIS EN CONTACT.



Ariane Ascaride et Gérard Meylan dans *Mon père est ingénieur*.

Gérard Meylan et Jean-Pierre Darroussin dans *Les Neiges du Kilimandjaro*.



au cinéaste, productrice de richesses et d'émotions subtiles, qui se nuancent tout en se déployant.

Ainsi, dans *les Neiges du Kilimandjaro*, on ne s'attend pas forcément à ce que la voix rauque et chaude de Joe Cocker s'élève sur les désarrois de syndicalistes CGT à bout de souffle. C'est pourtant le cas, lorsque Michel et Raoul tombent dans les bras l'un de l'autre après le choix du premier de faire partie des licenciés. Cocker entonne *Many Rivers To Cross*, une chanson désespérée écrite dans les années 1960 par Jimmy Cliff. Les deux hommes sortent du local syndical, un panoramique les suit, et la chanson donne une profondeur déchirante à la nostalgie, au sentiment d'amitié et à l'impuissance partagée face à la situation. « *Many rivers to cross/But I can't seem to find my way over* » (« *Beaucoup de fleuves à franchir/Mais je ne semble pas parvenir à trouver mon chemin* »), dit la chanson, tandis que Michel et Raoul passent devant une affiche au slogan soudain dérisoire : « *la lutte c'est classe* ».

La chanson se poursuit quand Michel, l'air désœuvré dans les rues de l'Estaque, suit un petit bateau en papier, soumis (comme lui ?) au gré du courant, et fait la surprise à sa femme, Marie-Claire, de la retrouver à la sortie de son travail pour l'emmener au restaurant. La voix de Joe Cocker continue de résonner avec l'état intérieur du personnage. Mais la présence de Marie-Claire vient apporter de la consolation et de la chaleur, là où la chanson dit : « *My woman left me and she didn't say why/Well I guess, I have to cry* » (« *Ma femme m'a quitté sans dire pourquoi/Et je suppose que je devrais pleurer* »).

Autre exemple, toujours dans *les Neiges du Kilimandjaro*. Robert Guédiguian signe l'une des plus belles scènes du film avec Marie-Claire et Michel, quand ils distribuent des prospectus sur le seuil des maisons d'une cité ouvrière en faisant le bilan heureux de leur vie commune, chacun sur le trottoir opposé. Montent alors les méandres mélodieux, alanguis et d'une mélancolie sereine de *la Pavane pour une infante défunte*, de Maurice Ravel, opérant comme un trait d'union entre les deux personnages, à l'image d'un fleuve nonchalant qui unirait et emporterait leurs deux esquifs à tout jamais solidaires.

Jean-Pierre Darroussin
et Ariane Ascaride dans
Les Neiges du Kilimandjaro.



LE COMMUNISME EST AMOUR

C'est « une idée chrétienne, une idée d'amour entre les hommes. Et tant que nous serons là pour en vendre des parcelles, elle ne mourra pas. Des parcelles de communisme. Vous diriez des parcelles de paradis, vous, curé. » Ces phrases sont prononcées par les trois personnages communistes de *L'Argent fait le bonheur*, en présence du curé une fois son sermon achevé, qu'ils écoutent et apprécient chaque dimanche (sans aller jusqu'à entrer dans l'église, mais le curé crie plus qu'il ne parle pour être entendu de tous).

C'est l'alliance de Don Camillo et de Peppone. Aussi surprenant que cela puisse paraître, Robert Guédiguian semble assumer un rapprochement, une correspondance, qui a maintes fois servi d'image stigmatisante : « le communisme s'apparente à une religion, "une religion séculière", disait Raymond Aron – notamment à cause de son discours messianique –, et le parti est son Eglise ». À cette différence près que le cinéaste revendique l'idée communiste, et non sa traduction institutionnelle, en terme de parti ou d'organisation, encore moins sa réalisation historique.

En ce qui concerne l'Eglise catholique et son clergé, n'y aurait-il pas intérêt, pour qu'ils paraissent acceptables, à ce qu'ils se réforment sérieusement et que s'ouvre un nouveau Vatican 2 ? Il semble bien que oui. C'est du moins une interprétation possible de la première séquence du cinéma de Robert Guédiguian se déroulant à l'intérieur d'une église. Elle se trouve dans *Dieu vomit les tièdes* – titre tiré d'une expression biblique. Il s'agit d'une scène de « dépoussiérage », de « remise à neuf ». Cochise (Jean-Pierre Darroussin) et Frisé (Gérard Meylan), font des travaux de réfection à l'intérieur d'une église (l'église de la Madeleine, située à Martigues), et montrent à leurs deux amis désœuvrés, Tirelire (Ariane Ascaride) et Quatre-Œil (Pierre Banderet), comment nettoyer les statues avec du jaune d'œuf.

Roger Souza (en haut) et Jean-Pierre Darroussin dans *L'Argent fait le bonheur*.



À GRAVER



À GRAVER



Pour qui trouverait cette interprétation un peu audacieuse, il est permis de rester à un niveau premier, mais plus sûr, de lecture : Robert Guédiguian, qui ne dédaigne pas faire entendre des musiques sacrées ou baroques (Bach, Vivaldi, Corelli, Pergolèse...), aime à montrer l'intérieur des églises, leur architecture, leur esthétique, et ce qu'elles recèlent de statues, de tableaux, de marbres, de tentures, etc.

C'est flagrant dans *le Promeneur du Champ-de-Mars*, où le personnage principal est fasciné par les gisants et les « forces de l'esprit ». Également dans *À la place du cœur*, où Bébé enfant est attiré non par le Christ mais par la sculpture de son corps étendu, qu'il touche et qu'il reproduit ensuite avec ses propres moyens de sculpteur en herbe. C'est vrai aussi dans *le Voyage en Arménie*, notamment quand, à Erevan, le chauffeur de taxi (Roman Avinian) emmène Anna (Ariane Ascaride) voir une minuscule église entourée de grands bâtiments austères. Les Soviétiques, raconte le vieil homme, pieux comme la plupart des Arméniens, n'ont pas osé la détruire. En l'occurrence, l'art byzantin renvoie aussi au goût du cinéaste pour les images iconiques, dont ses films sont parsemés. De même dans *l'Argent fait le bonheur* avec l'église en tôle ondulée au cœur de la cité. Et les paroles de Maggiorina, dans *Rouge Midi*, traduisent clairement cette inclination : « Je me sens bien dans les églises. Les vitraux de toutes les couleurs. Les bougies, les statues. Quand j'entends l'orgue j'ai toujours des frissons dans le dos ; je me sens toute petite ».

Mais revenons au communisme selon Guédiguian et son association avec la religion chrétienne. L'auteur de *Dieu vomit les tièdes* retient avant tout la dimension révolutionnaire du christianisme ; les valeurs de paix, de fraternité, et même d'égalité entre les hommes, ne peuvent le laisser indifférent. Quant



Gérard Meylan et Jean-Pierre Darroussin dans *Les Neiges du Kilimandjaro*



Michel Bouquet dans *Le Promeneur du Champs-de-Mars*



l'Argent fait le bonheur (Grégoire Guédiguian est le deuxième personnage en partant de la droite, Larbi Hamzaoui, le père de Malek, est le 1^{er} à droite).

au religieux ou à la religion, notions sur lesquelles on l'a souvent et à juste titre interpellé, tant plusieurs de ses films y incitent, Robert Guédiguian met en avant l'étymologie de ces termes. « *Religere* » signifie « relier », ce qui fait écho à la société d'entraide et de solidarité dont il rêve. Les autres aspects du christianisme – la faute originelle, la nécessité du salut... – sont, sans conteste, évacués. Enfin – nous avons évoqué plus haut cet aspect central de son projet (cf. *Le regard sur les dominés*, p. ?) – le cinéaste a choisi de montrer la beauté ou la grandeur des gens du peuple, ce qu'en d'autres termes Pasolini a nommé la « *sacralité* », mot qui résonne pleinement avec ce chapitre.

Pour Robert Guédiguian, le communisme n'est donc pas autre chose qu'une forme d'amour universel. Celui chanté par Jacques Brel : « *Quand on a que l'amour/Pour habiller matin/Pauvres et malandrins/De manteaux de velours/Quand on n'a que l'amour/À offrir en prière/Pour les maux de la terre/En simple troubadour* » (c'est nous qui soulignons). Au lieu de s'incarner dans le « fils de Dieu », il est un sentiment humain. Chacun peut en ressentir l'élan. Mais ce sentiment se libère et se déploie en fonction de certains facteurs, personnels ou plus généraux : son état de conscience, sa biographie, les données historiques, les conditions matérielles existantes. La foi, sinon la foi en l'humain, n'est pas utile. Elle n'est pas non plus interdite mais ne peut se manifester par ce qui la contredit : l'esprit d'exclusion, le mépris, la peur de l'autre... Là où le communisme et le christianisme se rejoignent, chez Guédiguian, c'est donc sur le plan de l'idéologie : ce sont deux voies émancipatrices, où le prêtre ouvrier s'allie avec le militant dévoué. Ou

**POUR ROBERT GUÉDIGUIAN,
LE COMMUNISME N'EST DONC PAS AUTRE
CHOSE QU'UNE FORME D'AMOUR
UNIVERSEL.**

À GRAVER



Jacques Germain
et Jean-Pierre Darroussin
dans *La Ville est tranquille*.

Patrick Bonnel, Ariane Ascaride,
Jean-Pierre Darroussin et Pierre
Banderet dans *Mon père est ingénieur*.



Don Camillo avec Peppone – mais revus et corrigés par le cinéaste de l'Estaque.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Robert Guédiguian utilise les signes du religieux, ou puise dans la panoplie des représentations chrétiennes. Elles appartiennent, de surcroît, à la culture populaire, sont ancrées dans la vie quotidienne, symbolisent des fêtes et des rites. Mais ces signes du religieux sont laïcisés. Débarrassés de leur aura miraculeuse et des réponses toutes faites livrées aux ouailles.

C'est ainsi que la crèche occupe une place centrale dans *Mon père est ingénieur*. À la fois sous une forme miniature chez Natacha (en deux exemplaires, sur un buffet de son salon et sur le bureau de son cabinet médical), qui perpétue ainsi le goût de son père communiste pour cette scène biblique ; et grandeur nature, dans la pastorale, qui opère comme une métaphore de l'état dépressif des protagonistes de l'histoire « réelle ». Mais, détail essentiel : dans aucune de ces crèches ne figure « le petit Jésus ». Toujours pas arrivé. Il semble même qu'il ne soit pas près d'apparaître. Cette absence toute profane est lumineuse. Elle signifie deux choses : il s'agit d'abord de ne pas céder à l'idée qu'un monde meilleur viendra de l'opération du saint-esprit, c'est-à-dire d'un événement extérieur, en dehors de ses propres forces – les siennes et celles de ses amis, de ses camarades. Ensuite, cette place laissée vacante, il faut l'occuper, non par des miracles, mais par des combats et pourquoi pas des victoires, malgré l'énergie dépensée et les périodes d'abattement. Parce que cette place, ainsi réinvestie, est synonyme de rassemblement et de... communion ! Natacha, femme engagée dans sa cité, militante a priori infatigable en faveur des plus démunis, a perdu la parole à cause des agressions, des régressions que provoque la déliquescence de l'état social. Sortira-t-elle de sa « sidération psychique » ? Pourra-t-elle revenir dans la lutte ? Peut-être, si, par exemple, elle s'y trouve moins seule : Jérémie, qui avait opté pour un engagement international plus valorisant, va la rejoindre dans sa cité ; et les jeunes amoureux que Natacha protégeait, Mylène et Rachid, ou plus exactement leurs avatars dans la pastorale, Mireille et Vincent, vont avoir un enfant

DANS AUCUNE DE CES CRÈCHES NE FIGURE « LE PETIT JÉSUS ». TOUJOURS PAS ARRIVÉ. IL SEMBLE MÊME QU'IL NE SOIT PAS PRÈS D'APPARAÎTRE. CETTE ABSENCE TOUTE PROFANE EST LUMINEUSE.

La crèche dans *Mon père est ingénieur*.

au milieu
Alexandre Ogou
dans *À la place du cœur*.
en bas
Ariane Ascaride
dans *À la vie à la mort*.



(« la bonne nouvelle ! »). *Mon père est ingénieur*, malgré les apparences, est un film discrètement encourageant. « *On continue* », souffle Natacha en off, le film s'achevant sur ces derniers mots.

L'image de la crèche est également présente, plus furtivement, dans *À la vie à la mort !*, quand toute la communauté du Perroquet bleu entoure Marie-Sol, enceinte, étendue au sol dans les bras de son mari. Un halo de lumière éclaire la scène en raison d'une coupure d'électricité. Papa Carlotta s'exclame alors : « *Et si on l'appelait Jésus !* ».

Plutôt que d'aborder la question en termes directement politiques, Robert Guédiguian préfère incarner l'idée communiste à travers de grands et beaux sentiments portés sans aucune réserve par des personnages, que d'aucuns ont pu trouver « *saint-sulpiciens* ». Cette critique paradoxale, qui ne touche bizarrement pas tous les films concernés, a pour prémisse la récusation du parti pris originel, ou de la convention de cinéma de personnages qui sont tout amour. Elle se développe par conséquent comme en apesanteur, détachée des enjeux réellement exposés, et finit parfois même par trahir des présupposés idéologiques que précisément le cinéaste, quant à lui, ne dissimule pas.

Frank Capra, auteur de magnifiques comédies au temps du classicisme hollywoodien (*Vous ne l'emporterez pas avec vous*, *la Vie est belle...*), qui n'était certes pas communiste mais assurément idéaliste, croyant dans les valeurs libérales incarnées par les Etats-Unis, expliquait ainsi dans une interview sa démarche, qui n'est pas totalement étrangère à celle de Robert Guédiguian : « *J'aime montrer les qualités humaines, les faire ressortir. C'est ce que j'essaie de faire dans mes comédies. (...) J'essaie de me concentrer sur ce qu'il y a de bon chez l'homme. Le bien réussit toujours à triompher du mal. De ce point de*



À GRAVER

Affiche de *La Vie est belle* de Frank Capra, 1946.



en haut et en bas
Jean-Pierre Darroussin, Ariane Ascaride et Grégoire Leprince-Ringuet
dans *Les Neiges du Kilimandjaro*.

vue, je fais effectivement des films à morale. Enfin, ils ne sont pas moralisateurs, ils montrent juste des gens qui révèlent leur nature angélique »¹¹

Parmi les personnages guédiguianesques, Patrick, dans *À la vie à la mort !*, est le personnage le plus « christique » – celui dont sa femme, Marie-Sol, dit qu'il reste « gentil » alors qu'« il y en a quand ils sont malheureux, ils deviennent méchants ». Il ira jusqu'à donner sa vie pour assurer un avenir à sa famille et à la communauté. Les parents de Clim, Marianne et Joël, et le père de Bébé, Franck, dans *À la place du cœur*, sont de cette trempe. Lorsque Marianne se rend à Sarajevo pour éviter une erreur judiciaire, le film interroge la valeur morale de leur générosité face à plus pauvres, plus meurtris, alors qu'eux-mêmes ont été humiliés par un monde qui ne reconnaît plus leur utilité, la nécessité de leur travail. Amour, solidarité de classes et principes moraux trouvent ici un point de confrontation.

Parmi les personnages doués d'une extraordinaire bonté, il y a encore Marie-Claire et Michel, dans les *Neiges du Kilimandjaro*. Plus que l'acte de violence dont ils sont les victimes, ceux-là ont à surmonter le trouble qu'a suscité en eux leur première réaction répressive vis-à-vis de l'agresseur, dont ils apprennent la situation sociale précaire et l'existence de deux petits frères qu'il élève seul. L'amour, c'est-à-dire le communisme, est un combat – cela, on le savait déjà – mais pas seulement contre les dominants, les exploités, les possédants : également contre soi-même. Rester fidèle à cet idéal impose une ligne de conduite, suggère un examen de conscience. En des temps anciens, on appelait cela la vertu.

L'AMOUR, C'EST-À-DIRE LE COMMUNISME, EST UN COMBAT – CELA, ON LE SAVAIT DÉJÀ – MAIS PAS SEULEMENT CONTRE LES DOMINANTS, LES EXPLOITEURS, LES POSSÉDANTS : ÉGALEMENT CONTRE SOI-MÊME.

p. 203 en haut et au milieu
Alexandre Ogou et Laure Raoust
(en haut), *Jean-Pierre Darroussin et*
Gérard Meylan (au milieu) dans
À la place du cœur.

p. 203 en bas
Ariane Ascaride et Gérard Meylan
sur le tournage d'*À l'attaque !*.



agrandissement
120%



OÙ SONT LES PÈRES ?

Chez Guédiguian, on ne compte plus les mères vaillantes, qui tiennent le cap de leur embarcation lorsque la houle est forte et surmontent les situations difficiles. Des « mères courage », entre abnégation et héroïsme, entre forte tête et opiniâtreté, qui restent pourtant des femmes ordinaires, non exceptionnelles, des femmes inscrites dans la vie de tous les jours. Mais elles ont l'instinct de survie, en particulier pour leurs enfants, et le sens du collectif. Sans doute sont-elles aussi un peu moins désemparées que les hommes par les conséquences de la crise économique et par le chômage, qui déstabilisent ceux-ci dans leur rôle « traditionnel » de chef de famille (ne pas oublier que nous sommes de surcroît dans des sociétés méditerranéennes), au point parfois de les destituer. Ariane Ascaride est à son aise dans ces rôles qu'elle porte avec la même force de conviction dans le registre comique comme dans le drame.

Dans *L'Argent fait le bonheur*, Simona Viali organise des assemblées de voisines pour chercher la solution qui sauverait la cité de la dérive mortifère dans laquelle elle s'enfonce. Une fois cette solution trouvée, elles la mettront en œuvre. Dans *Marius et Jeannette*, Jeannette élève seule ses deux enfants, sans compromission par ailleurs. Dans *les Neiges du Kilimandjaro*, Marie-Claire prend l'initiative de recueillir les deux petits frères de l'agresseur. Dans *la Ville est tranquille*, Michèle se bat sur tous les fronts, à la limite de ses forces, jusqu'à



*Ariane Ascaride
et Julie-Marie Parmentier
dans La Ville est tranquille.*

*Ariane Ascaride
dans L'Argent fait le bonheur.*



ce qu'elle soit confrontée à une décision ultime, inhumaine, à laquelle elle se résout en l'absence d'autre issue.

Les pères, quand ils existent, et hormis dans *Rouge midi* qui raconte les générations précédentes, sont moins conquérants ou moins solides, sans jamais être ridiculisés pour autant. Dans *Dernier été*, Bert lance à son père (Jean Vasquez) qui a travaillé dur toute sa vie mais qu'un accident du travail a contraint de s'arrêter définitivement : « *tu me fais chier !* ». Dans *les Neiges du Kilimandjaro*, le fils de Michel (Adrien Jolivet) lui reproche d'avoir été souvent absent le soir à cause de ses réunions syndicales. Dans le premier comme dans le dernier film en date du cinéaste, quelles qu'en soient les raisons, bonnes ou mauvaises, les pères sont contestés. Ils manquent d'autorité (Franck, dans *À la place du cœur*), sont défaillants (*l'Argent fait le bonheur*), mais rares sont les pères maltraitants (Vadino dans *Mon père est ingénieur*). Quant à Barsam (Marcel Bluwal), le père d'Anna dans *le Voyage en Arménie*, il se fait secrètement la malle dans son premier pays, mais après avoir assumé la quasi intégralité de sa vie en France, auprès de sa famille.

S'il y a tant de mères et de pères dans les films de Robert Guédiguian, c'est pour la raison simple que ceux-ci comptent aussi beaucoup d'enfants (et réciproquement...). On pourrait presque dire que son cinéma est « nataliste », tant il est une ode à la fécondité. « *S'il vous plaît, faites-nous des bébés, le monde en a sacrément besoin* », dit M. Lévy (Jacques Boudet) dans *À la place du cœur*, formulant ainsi clairement ce qui sous-tend la plupart des films. Même si elles ne sont pas explicites, deux raisons à cela peuvent être avancées : la première est anthropologique, et rejoint la dimension archaïque (cf. *De la nudité*, p. ?) qu'on décèle en filigrane dans le cinéma de Guédiguian : il s'agit tout simplement de perpétuer l'espèce, de ne pas rompre la chaîne humaine. La seconde, sociale, concerne l'exigence de la transmission, d'autant plus indispensable pour les classes populaires dont on a vite fait de négliger, voire de confisquer, la mémoire (cf. chapitre suivant). Enfin, sait-on que le mot « proletarius », vieux mot du latin juridique, signifie « celui qui fait des enfants » ?¹²

Bien entendu, cette profusion d'enfants ne s'accompagne pas d'une remise

**S'IL VOUS PLAÎT, FAITES-NOUS
DES BÉBÉS, LE MONDE EN A SACRÉMENT
BESOIN.**



Sur le tournage de *L'Argent fait le bonheur*.



Laure Raoust et Jacques Boudet dans *À la place du cœur*.

en cause de la libération des femmes et de ses acquis. Elle n'implique pas davantage un quelconque « familialisme » ni un modèle familial traditionnel.

La famille, chez Robert Guédiguian, est de format et de configuration variables. Outre les parents, ou grands-parents, et leurs enfants (avec éventuellement leurs conjoints), elle peut compter des membres supplémentaires (enfants ou adultes), présents d'emblée dans le groupe quand le film commence, ou accueillis au gré des événements racontés. La famille est donc une figure ouverte, qui n'hystérise pas le lien biologique, et qui tient davantage de la troupe (à l'image de l'équipe qui entoure le cinéaste) que de la « cellule » familiale (affreux mot !).

Dans *À la vie à la mort !*, alors même que la question de l'enfantement traverse le film de part en part, toutes les façons de constituer une famille sont envisagées, des plus traditionnelles au plus subversives¹³. Papa Carlotta est le patriarche, Marie-Sol et José sont ses enfants, mariés respectivement à Patrick et à Josepha. Les jeunes Venus et Farid ont été intégrés dans le groupe, ce dernier étant considéré par José comme son fils (lui qui n'a pas d'enfant).

Jaco a été adopté par Papa Carlotta à presque 4 ans. Enfin, l'enfant de Marie-Sol n'aura pas été conçu par son mari, infécond, mais par un autre homme. Bref, la famille du Perroquet bleu est une communauté de liens du sang et d'élection, accueillante et chaleureuse, dans laquelle règne cette qualité indispensable pour faire face à l'adversité et que bien des familles « classiques » pourraient envier : la solidarité.

LA FAMILLE EST DONC UNE FIGURE OUVERTE, QUI N'HYSTÉRISE PAS LE LIEN BIOLOGIQUE, ET QUI TIENT DAVANTAGE DE LA TROUPE QUE DE LA « CELLULE » FAMILIALE (AFFREUX MOT !).

À GRAVER



Ariane Ascaride et Jacques Gamblin dans À la vie à la mort.

Pascale Roberts et Ariane Ascaride (en haut), Farid Ziane et Lætitia Pesenti (au milieu), Ariane Ascaride, Jean-Pierre Darroussin et Jacques Boudet (en bas) dans À la vie à la mort.



double page suivante
Les Neiges du Kilimandjaro.





LA TRANSMISSION, PAS LA RUPTURE

La première vision que Barsam a de sa fille Anna, qui est venue de France le retrouver en Arménie, est celle de ses chaussures. Cet ancien cordonnier de l'Estaque dit, non sans ironie : « *jolies. Tu choisis bien tes chaussures ! Au moins je t'aurai transmis ça !* » Réponse beaucoup plus sérieuse et émue de sa fille : « *les chaussures, c'est vrai.* ». Cet échange fait écho à une autre répartie, au début du film, quand son père, peu enclin à obéir aux injonctions médicales de sa fille cardiologue, et réprouvant ses idées trop assurées, lui dit : « *c'est dommage, j'aurais bien aimé t'apprendre quelque chose avant de partir...* »

Tout le cinéma de Robert Guédiguian raconte la nécessité de la transmission. Son existence est même fondée sur l'urgence d'enregistrer une culture ouvrière qui est en train de disparaître. Dès son deuxième film, *Rouge midi*, le cinéaste s'est voulu le chroniqueur du xx^e siècle en bleu de travail, pour garder cette mémoire que les institutions ou l'Université n'ont pas eu pour priorité de retenir ou de retrouver – même si aujourd'hui, des efforts sont faits en ce sens. « *Je ne me rappelle pas* », dit un des personnages de *Lady Jane* (Pascale Roberts), à l'écoute des hauts faits de Robin des bois dont Muriel, François et René ont fait naguère bénéficier l'Estaque. Cet aveu d'oubli ressemble à un ensevelissement. Il scelle un défaut de civilisation.



Marie-Julie Parmentier, Ariane Ascaride, Yann Trégouët et Jean-Pierre Darroussin dans *Les Neiges du Kilimandjaro*.

Ariane Ascaride et Marcel Blüwal – qui fut son professeur au Conservatoire – dans *Le Voyage en Arménie*.



Pascale Roberts, Jean-Pierre Darroussin et Jacques Boudet dans *La Ville est tranquille*.

Que peuvent bien transmettre les classes populaires, elles qui n'ont pas de biens matériels ? Ce qu'elles ont inventé en matière de savoir-faire, leurs compétences professionnelles (cf. la scène courte mais pas anodine de *Marie-Jo et ses deux amours*, où Daniel le maçon montre à des jeunes comment on étale le béton), mais aussi leur manière de faire vivre le collectif avant l'ère de l'individualisme, leurs valeurs et leurs idéaux. Elles ont à transmettre de l'énergie et de l'espoir, puisés au sein des luttes et des conquêtes sociales, la légitimité de celles-ci, sinon leur légalité, une philosophie de la résistance contre la résignation, une conscience de groupe ou de classe contre la misère du chacun pour soi et contre le mensonge unanime et souvent cocardier du « tous dans le même bateau ». « *Notre faute, en tant que pères*, écrit Pasolini dans les *Lettres luthériennes*¹⁴, *consisterait à croire que l'histoire n'est et ne saurait être que l'histoire bourgeoise.* »

De la « culture des classes pauvres » (Pasolini, à nouveau), Robert Guédiguian a fait la chair de ses films. Les œuvres d'art sont des voies de connaissance et la projection cinématographique un processus d'apparitions qui fait perdurer ce qui n'est plus – d'où, notamment, l'importance de la fonction d'archivage, quel qu'il soit. Le cinéaste dit aussi la nécessité des études et du savoir (par exemple dans *Marius et Jeannette*). Il donne à entendre des monuments du passé, ces voix puissantes qui ont défendu les classes populaires (Jean Jaurès dans *les Neiges du Kilimandjaro*). Enfin, il ne cède jamais à cette démagogie facile, plus facile encore quand on fait du cinéma, art censément dévolu au spectacle et à l'émotion, qui consiste à développer un propos anti-intellectuel. Au contraire : le cinéaste est bien davantage du côté d'Antoine Vitez et de son « *élitaire pour tous* ». Bref, le cinéma de Robert Guédiguian est un humanisme. Ou, pour le dire autrement, son communisme est aussi un humanisme. Ses films les plus noirs – *Ki lo sa ?*, *Dieu vomit les tièdes*, *la Ville est tranquille*, *Lady Jane* – vont dans le même sens. Ils montrent sur quelle impasse tragique débouche le nihilisme. Dans ces films, on respire davantage l'odeur âcre de

p. 215 en haut
Pierre Banderet et Laure Raoust
dans *À la place du cœur*.

p. 215 au milieu
Gérard Meylan et Farid Ziane
dans *À la vie à la mort !*.

p. 215 en bas
Jean-Pierre Darroussin
dans *Marie-Jo et ses deux amours*.

**LES IDÉES NOUS ONT LAISSÉ TOMBER »,
DIT UN DES PERSONNAGES DE DIEU VOMIT
LES TIÈDES. RESTE LE VIDE. LA SOLITUDE,
L'ORGUEIL ET LE DÉSESPOIR.**



la guerre ou de la défaite que le parfum de la lutte. Les personnages qu'on y rencontre ont bien pour ennemi l'ordre établi, mais ils agissent contre plutôt qu'avec. En rupture plutôt que dans la continuité de batailles collectives. « *Les idées nous ont laissé tomber* », dit un des personnages de *Dieu vomit les tièdes*. Reste le vide. La solitude, l'orgueil et le désespoir. Dada, Marie, Gitan et Pierrot ont cru être plus forts en choisissant la marginalité (*Ki lo sa ?*) ; Frisé a succombé à l'aveuglement des meurtres en série, évocation du terrorisme (*Dieu vomit les tièdes*) ; Gérard est payé pour tuer (*la Ville est tranquille*) ; Muriel, René et François sont impuissants devant l'engrenage de la vengeance criminelle qu'ils ont eux-mêmes favorisé (*Lady Jane*).

Le cinéma de Guédiguian refuse la tentation de la violence. À une exception près : quand les personnages subissent le joug de l'oppression. Le recours à la violence devient dès lors un devoir moral et une arme de libération contre l'opresseur. Au mieux, la violence signifie la vie – même avec la mort au bout –, la camaraderie et l'espoir. C'est ce que raconte *l'Armée du crime*, film juvénile, ensoleillé, presque presque légère et joyeuse de ces garçons et filles à peine sortis de l'enfance, étrangers, Juifs, communistes, tous résistants, qui ont défendu jusqu'au sacrifice d'eux-mêmes les idéaux de liberté, d'égalité et de fraternité dont s'honore la République française.



Jean-Pierre Darroussin dans *Lady Jane*.

L'Armée du crime. De haut en bas et de gauche à droite : Olga Legrand, Leopold Szabatura, Virginie Ledoyen, Miguel Ferreira, Robinson Stévenin, Simon Abkarian, Georges Babluani, Grégoire Leprince-Ringuet, Ivan Franek, Estaban Carvajal Alegria, Adrien Jolivet, Pierre Niney.



EN APPARTÉ

Certaines œuvres donnent l'impression que leurs auteurs les ont désertés en cours de route, ou que les nécessités scénaristiques justifient courts circuits et escamotages. Ces films, sans véritable poids, laissent le regard dans le vide et renvoient le spectateur à sa solitude.

Avec Robert Guédiguian, c'est exactement le contraire. Ses films ont du corps. Le cinéaste n'y joue pas à l'arlésienne. Il est là, incontestablement. Dans les ombres et les lumières, dans l'air que les personnages respirent, dans leurs émotions, leurs paroles, leurs pensées. Il assume cette présence. Elle relève de la responsabilité d'un auteur qui s'adresse à quelqu'un. Ses films sont dans une véritable relation d'altérité avec le spectateur.

Comme Brecht, comme Capra, Robert Guédiguian ne dissocie pas le citoyen du spectateur. Ce pourrait être cela, la définition d'un cinéma politique : un cinéma qui ne perd jamais de vue qu'après la projection, il y a le retour à la réalité. L'espace d'un film, le cinéaste s'est adressé à ceux qui se sont réunis dans le noir et le silence. Un film de Guédiguian ne cesse d'interpeller le spectateur et d'en appeler à sa conscience. De l'interroger sur la différence des points de vue, sur les fausses évidences ou sur les contradictions cachées. De lui demander s'il rêve à la même chose que lui. Cet engagement du cinéaste appelle un spectateur engagé, c'est-à-dire critique. Ce n'est pas de tout repos. Même si l'esprit de sérieux et l'austérité ne sont pas à l'ordre du jour. Car le débat, chez Guédiguian, n'a jamais lieu dans la douleur. Loin de là.

Si le cinéaste est présent dans la moindre particule de ses films, il ne charge pas pour autant ses personnages d'être ses représentants. Robert Guédiguian parle toujours au spectateur à travers une dramaturgie qui produit de la

***L'ESPACE D'UN FILM, LE CINÉASTE
S'EST ADRESSÉ À CEUX QUI SE SONT
RÉUNIS DANS LE NOIR ET LE SILENCE.
UN FILM DE GUÉDIGUIAN NE CESSE
D'INTERPELLER LE SPECTATEUR ET D'EN
APPELER À SA CONSCIENCE.***

*Robert Guédiguian
sur le tournage de Lady Jane.*



distance, qui crée un point médium. Mais à l'intérieur de ce théâtre, il se choisit parfois un porte-parole qui, le temps d'une séquence ou deux, tient sans détour un discours, son discours. Comme un *a parte* que le comédien ne ferait pas regard caméra mais en situation. Le monologue est plus ou moins long, mais peut aussi tenir dans une seule répartie. Même si ce n'est pas toujours le cas, il est souvent dévolu à un aîné, ou à un « sage » dont l'expérience fait autorité. Jacques Boudet est un dépositaire privilégié de ce rôle de porte-parole intermittent, où il excelle. Le plus marquant de ses monologues est celui que Justin prononce dans *Marius et Jeannette* sur les trois monothéismes et les intégristes. Dos à la mer, entouré de Malek, le fils de Jeannette, et d'un fils de Monique et Dédé, tous deux très attentifs, Justin se lance dans la description des intégristes, ces « *daltoniens de la religion* », où il est question de coupe de cheveux, de se « *toucher la quéquette* » et d'« *arrêter de se bouffer le nez, putain...* »

Les deux personnages scénaristes d'*À l'Attaque !* (Denis Podalydès et Jacques Pieiller) sont aussi d'évidents porte-parole, d'autant plus prolixes qu'il s'agit là de leur fonction assumée par le récit. Dans *À la place du cœur*, on entend aussi résonner dans la belle voix off de Clim les

propres mots du cinéaste, en écho à ceux de James Baldwin : « *Dire qu'il y a peu, mon père bâtissait des maisons dans lesquelles les gens allaient manger, faire l'amour, rire et pleurer, et le père de Bébé réparait des moteurs qui propulsait des navires bondés de marchandises au-delà des mers.*

D'autres hommes, ailleurs, déchargeaient ces cargaisons. Et quand il fallait travailler plus vite, plus dur, ils négociaient avec leurs patrons. Franck sur le port, Joël dans son ciment, entre hommes, et souvent parvenaient à leur fin. (...) Mais un orage s'était abattu. Le travail avait disparu, leur jeunesse était usée. Ils n'étaient plus irremplaçables. Ils ne négociaient plus. Ils avaient peur. Joël construit des immeubles de merde qu'il déteste. Franck brique des machines mal entretenues qui traversent à grand peine la Méditerranée. Le monde avait changé à toute allure et se foutait pas mal de tous ceux qui ne suivaient pas. Pire, le monde leur reprochait de ne pas suivre. Le monde les humiliait. »

LE MONDE AVAIT CHANGÉ À TOUTE ALLURE ET SE FOUTAIT PAS MAL DE TOUS CEUX QUI NE SUIVAIENT PAS. PIRE, LE MONDE LEUR REPROCHAIT DE NE PAS SUIVRE. LE MONDE LES HUMILIAIT.



Tournage de la scène du monologue de Jacques Boudet contre les intégrismes dans *Marius et Jeannette*.



Denis Podalydès et Jacques Pieiller dans *À l'attaque !*.

Ces adresses quasi-directes aux spectateurs sont le plus souvent reliées à la situation politique et sociale du moment. Le théâtre en est friand, mais le cinéma en connaît aussi. On songe ainsi à d'autres films, d'autres périodes. Par exemple, au discours final de Charlie Chaplin, dans *le Dictateur*, qui sort complètement de la fiction pour dire l'urgence d'un monde de concorde, d'entraide et d'amour contre la barbarie nazie. Cette séquence, le plus grand discours de l'histoire du cinéma, est une audace politique en même temps qu'une audace formelle. Toute proportion gardée, Robert Guédiguian en perpétue l'héritage.

Au reste, et plus largement, ses films participent de la démarche d'un intellectuel, au sens sartrien du terme. Certes, le cinéaste ne les réalise pas en fonction de tel ou tel événement. Quand il estime utile de réagir, il publie un texte dans la presse. Il l'a fait, par exemple, à propos de l'exception et de la diversité culturelles quand celles-ci étaient attaquées par les instances internationales du commerce, à propos de la politique européenne et de sa faillite démocratique, ou lors de la dernière élection présidentielle. Au regard de la durée historique, ses films se placent non dans une immédiateté mais, malgré tout, dans un moyen terme. Ils ne sont jamais déconnectés d'un contexte social qui pèse avec plus ou moins de cruauté sur les personnages, et avec lequel les spectateurs sont, hélas, toujours en prise. Ils forment en outre un point de vue critique et, pour certains, des propositions alternatives, des « utopies » réalisables près-de-chez-soi. Enfin, leur réception médiatique, abondante depuis le succès de *Marius et Jeannette*, offre une seconde tribune au cinéaste pour non seulement s'adonner à l'exégèse de son travail – qu'il fait avec précision, offrant des clés d'analyse comme un écrivain ou un dramaturge pouvait autrefois le faire dans une préface ou aujourd'hui dans un essai critique – mais, très souvent, pour intervenir dans le débat politique au sens large, voire sur une question polémique d'actualité. Ainsi, de monologues directs en textes d'intervention, de contes d'Estaque en interviews, de comédies et de drames en exégèses, dans le sillage des artistes et des intellectuels qu'il admire, Robert Guédiguian vise à l'alliance de la sensualité et de la théorie, de l'art et de la pensée.

LE MONDE AVAIT CHANGÉ À TOUTE ALLURE ET SE FOUTAIT PAS MAL DE TOUS CEUX QUI NE SUIVAIENT PAS. PIRE, LE MONDE LEUR REPROCHAIT DE NE PAS SUIVRE. LE MONDE LES HUMILIAIT.



DES ÊTRES RESPONSABLES

Le cinéma enregistre du présent, y compris quand les films sont « en costume ». Et, par définition, les images ensuite projetées montre du passé. Chez Robert Guédiguian, ce phénomène consubstantiel au cinéma est d'autant plus fort qu'il tourne avec les mêmes comédiens et au même endroit depuis 30 ans. Il a ainsi filmé la jeunesse de ses acteurs, désormais évanouie, et des paysages et des lieux qui ont été rasés, transformés, reconfigurés (cf [La cimenterie archivée](#), p. ?). Son geste cinématographique premier a consisté aussi à sauvegarder avec sa caméra ce qu'il a connu du « *pays communiste* » qu'a été l'Estaque. Cette culture ouvrière était déjà si affaiblie alors – si fantomatique dans *Dernier été* – que le cinéaste en a retracé l'histoire dans *Rouge Midi*.

Le délitement de l'entraide, de la solidarité et du désintéressement, conséquence du chômage de masse et de l'instrumentalisation des peurs, est bien entendu un objet de regrets pour Robert Guédiguian. Pour autant, son cinéma est rien moins que nostalgique, au sens où il n'aurait d'yeux que pour le passé et susciterait chez le spectateur d'aujourd'hui un sentiment de haine de soi et donc des autres. Il ne court pas après le fantasme d'un âge d'or révolu et ne conçoit pas le temps présent en fonction d'on ne sait quelle déchéance. Bref, le cinéma couleur sépia n'est pas son genre, ni l'exaltation des stéréotypes de l'esprit franchouillard à travers les âges...



Jean-Pierre Darroussin
et Ariane Ascaride dans *Les Neiges
du Kilimandjaro*.

Jean-Pierre Darroussin
et Gérard Meylan
dans *Les Neiges du Kilimandjaro*.



agrandissement
124%

Bien au contraire, le cinéma de Guédiguian est un cinéma contemporain, ancré dans son époque. Le réalisateur va chercher dans ce qui est enfoui, déchu et minoritaire, et qui lui paraît manquer, la matière qui permet d'interroger, de bousculer ou de formuler des propositions nouvelles. Il le fait de manière évidente et revendiquée comme tel depuis *l'Argent fait le bonheur*. Avec les valeurs de la culture ouvrière dont il a été le témoin – celles-ci ont une dimension hautement subjective, ce qui ne signifie pas qu'elles soient fausses –, il tisse des histoires, optimistes ou pessimistes, pour aujourd'hui les refonder. « *Nous vivons (...) parmi des "décombres de valeurs" : de "valeurs" humanistes, et ce qui est le plus important, populaires* »,

écrivait Pier Paolo Pasolini en 1975. Et il ajoutait : « *ce qu'il importe aujourd'hui de déterminer et de vivre, c'est (...) la volonté de "reconstruction".* » Cette refondation passe par le regard posé sur ces classes populaires, comme on l'a vu plus haut (cf. *Le regard sur les dominés*, p. ?). « *Maintenant, les plus pauvres ont honte* », dit le personnage interprété par Jacques Boudet dans *Dieu vomit les tièdes*.

Et, en effet, le cinéma de Robert Guédiguian est une entreprise de reconquête. Reconquête de la conscience d'appartenir à un même ensemble social, que l'on peut appeler classe ou peuple, aux intérêts convergents. Reconquête de la fierté d'en être. Cela exige de se déprendre d'un certain nombre d'idées reçues, ou plus difficiles encore, de comportements induits par les injonctions des classes dominantes et de la société de consommation, auxquelles la soumission paraît d'autant moins contraignante qu'elle est source de plaisirs.

C'est pourquoi les films de Robert Guédiguian, s'ils sont sans conteste politiques, ne décortiquent pas les dérives des institutions, la compromission des dirigeants ou la « dictature des marchés financiers ». Ce ne sont pas non plus des films de dénonciation de telle ou telle situation insupportable faite à des populations vulnérables, comme les sans papiers ou les Roms par exemple. Si les questions du collectif et du vivre ensemble y sont centrales, si l'organisation du groupe telle qu'il la dessine appelle à subvertir les schémas prédéterminés,

LE CINÉMA DE ROBERT GUÉDIGUIAN EST UNE ENTREPRISE DE RECONQUÊTE. RECONQUÊTE DE LA CONSCIENCE D'APPARTENIR À UN MÊME ENSEMBLE SOCIAL, QUE L'ON PEUT APPELER CLASSE OU PEUPLE, AUX INTÉRÊTS CONVERGENTS. RECONQUÊTE DE LA FIERTÉ D'EN ÊTRE.

Ariane Ascaride et Roman Avinian
(en bas) dans *Le Voyage en Arménie*.

Ariane Ascaride, Madeleine
Guédiguian, et Jean-Pierre Darroussin
(en haut) dans *Le Voyage en Arménie*.



agrandissement
130%

le cinéma de Guédiguian reste toujours au plan de la personne humaine. Tout en se plaçant du côté des « *pauvres gens* », il en appelle à la responsabilité de chacun. Pour faire preuve de clairvoyance afin de déterminer l'action qui sera la plus juste, la plus généreuse, la plus fraternelle. Et surtout, pour avoir le courage suffisant de l'accomplir.

« *Est-ce qu'être de gauche, pour toi, c'est simplement des déclarations d'intention ou c'est un comportement de tous les jours, dans tous les domaines, dans ta vie privée, avec ta femme, tes enfants, tes voisins ?* », demande Natacha à Vadino dans *Mon père est ingénieur*. Question fondamentale, qui concerne la morale personnelle mais qui d'un point de vue pragmatique a des incidences politiques directes, concrètes. Ce qui n'interdit pas, sur un plan plus général et théorique, la bataille des idées, mais celle-ci est longue, et, depuis les années 1980, depuis que Robert Guédiguian fait du cinéma, le contexte idéologique n'est pas favorable – c'est une litote – aux positions et aux propositions progressistes.

D'où le choix du cinéaste de montrer des révolutions locales à hauteur d'individus. L'engagement exigé par là nécessite de payer de sa personne, de faire tomber ses défenses, de s'exposer. C'est à cet appel intérieur que répondent, par exemple, Marie-Claire et Michel dans *les Neiges du Kilimandjaro*. Ce qui les met en porte-à-faux vis-à-vis de leur entourage, qui ne les suit pas, ou pas encore. Mais le couple assume la responsabilité qui est la sienne. La responsabilité d'être qui ont une éthique et qui s'y tiennent.

C'est l'une des complexités les plus précieuses de ce cinéma intensément dialectique : il fait le lien entre le matérialisme et l'idéalisme.



*Jacques Pieiller, Gérard Meylan,
Jean-Pierre Darroussin,
Ariane Ascaride et Jacques Boudet
dans À la vie à la mort.*



UN PRÉSIDENT ET DES RESISTANTS

Si tourner dans ce lieu si intimement connu de lui, l'Estaque, signifie tourner dans sa langue, comme Robert Guédiguian le dit lui-même, une question se pose : est-il capable de changer de syntaxe en allant faire un film ailleurs ? Et quel genre de film naîtra de cette « délocalisation » ? Ces questions ne sont pas illégitimes quand, en 2004, après 25 ans de cinéma réalisé à Marseille avec sa troupe de comédiens, on apprend que Robert Guédiguian s'engage, sur la proposition de Frank le Wita, son coréalisateur de *Dernier été* devenu depuis producteur, dans un projet qui ne manque pas alors d'étonner : un film sur la dernière année de la vie de François Mitterrand.

En plus de rompre avec son univers habituel, le cinéaste relève un autre défi, particulièrement aigu en France : celui de mettre en scène un haut responsable politique appartenant à l'histoire récente. Et qui plus est, François Mitterrand. Près de dix ans après sa mort en 1996, le premier président de la cinquième République issu de la gauche soulève encore des passions. précèdeLe fait que le film s'inspire du livre de Georges-Marc Benamou, *le Dernier Mitterrand* (note bas de page : Plon, 1997), redouble la curiosité envers d'hypothétiques scènes croustillantes avec la fille du président ou autour des fameux dîners aux ortolans.

Le Promeneur du Champ-de-Mars n'a rien finalement de ce qu'on nomme un biopic, une biographie filmée. Le film met en présence deux personnages, le président (Michel Bouquet) et un jeune journaliste, Antoine Moreau (Jalil Lespert), qui travaillent à l'élaboration des mémoires du vieil homme. Entièrement focalisé sur eux – hormis quelques séquences montrant comment la relation avec le président envahit la vie privée d'Antoine Moreau –, le film procède d'un travail de stylisation. Exceptés un bureau de l'Élysée et un petit appartement attendant, aucun lieu du pouvoir n'est montré. Hors champ également, toutes les figures du personnel politique de l'époque : Balladur, Chirac, Jospin... Seuls apparaissent des personnages aux fonctions bien déterminées de l'entourage



Michel Bouquet et Jalil Lespert dans *Le Promeneur du Champ-de-Mars*.



Grégoire-Leprince Ringuet et Ivan Franek dans *L'Armée du crime*.

du président – son médecin, son garde du corps – et un ou deux amis. Enfin, l'interprétation de Michel Bouquet est remarquable non parce que cet immense comédien atteindrait le mimétisme parfait, mais par ce qu'il transmet du gouffre vertigineux qui se creuse dans son personnage, entre l'impérieuse volonté de maîtrise qui l'a dominé tout au long de sa vie et le mystère qui le cerne désormais de très près : celui de la mort à venir. Au reste, dans le film, le président est toujours désigné par sa fonction, jamais sous le nom de Mitterrand.

Comme pour *le Promeneur du Champ-de-Mars*, l'idée de *l'Armée du crime* a été proposée à Robert Guédiguian. En l'occurrence, par le réalisateur Serge le Péron. Mais contrairement au *Promeneur...* qui, a priori, semblait fort éloigné de son monde, le projet de *l'Armée du crime* lui est en quelque sorte destiné. Les accointances avec sa propre histoire sont nombreuses, notamment à travers la figure de Missak Manouchian (interprété par Simon Abkarian). Poète arménien et communiste dont la famille a été décimée par le génocide, exilé en France, il entre dans la Résistance et prend la tête d'une section de la Main d'œuvre immigrée, composée de jeunes étrangers communistes, juifs pour beaucoup, comme Thomas Elek (Grégoire Leprince-Ringuet) ou Marcel Rayman (Robinson Stévenin). Arrêtés par la police française, exécutés au Mont-Valérien en février 1944, ils ont été livrés à l'opprobre publique avec la fameuse Affiche rouge, mise en poème plus tard par Aragon, où ils sont qualifiés par l'occupant d'« *armée du crime* ».

L'INTERPRÉTATION DE MICHEL BOUQUET EST REMARQUABLE NON PARCE QUE CET IMMENSE COMÉDIEN ATTEINDRAIT LE MIMÉTISME PARFAIT, MAIS PAR CE QU'IL TRANSMET DU GOUFFRE VERTIGINEUX QUI SE CREUSE DANS SON PERSONNAGE.



L'Armée du crime.

Simon Abkarian, Estaban Carvajal Alegria, Robinson Stévenin dans L'Armée du crime. (en haut).



agrandissement
129%



Quoi qu'il en soit, *le Promeneur du Champ-de-Mars* et *l'Armée du crime* ont permis à Robert Guédiguian d'arpenter de nouveaux territoires. Mais ces films ne tournent pas radicalement le dos à son esthétique ni à ses thématiques. On a souligné plus haut combien il a réduit à l'essentiel la trame du *Promeneur...* – une manière chez lui permanente. Mais ce qui frappe surtout, c'est de voir à quel point les deux films se relient et se complètent. Ceux-ci semblent occuper des positions symétriques autour d'un même axe – qu'on pourrait symboliser par Robert Guédiguian lui-même et ses préoccupations récurrentes, souvent existentielles. Ils entrent ainsi dans un mouvement dialectique, comme si le premier était l'envers du second (ou inversement).

Il suffit d'observer ce qui se joue dans les deux films autour du couple vie/mort. *Le Promeneur du Champ-de-Mars* s'ouvre sur une phrase prononcée en off par le président : « Vous savez Antoine, on dit trop facilement que la mort est une défaite. Moi, je ne suis pas d'accord. Ce qui reste, c'est le bonheur de dire oui, d'affirmer sans fin. Il faut mourir en disant oui à la vie ». Beau paradoxe qui reste, au cours du film, une figure rhétorique. Car le président n'a plus qu'une obsession, sa propre mort, et elle n'a rien à voir avec un heureux assentiment à la vie. Il faut le voir caresser les gisants de la cathédrale de Chartres pour comprendre qu'une seule passion désormais brûle en lui : non celle de l'indifférence, qu'il recommande au trop sensible Antoine, mais une passion funèbre. Face à l'énigme la plus angoissante qu'un homme puisse jamais rencontrer, il multiplie ses efforts, en vain bien sûr, pour tenter de la percer.

Les jeunes résistants communistes de *l'Armée du crime* sont eux aussi au contact quotidien de la mort. La leur, qu'ils n'envisagent qu'avec désinvolture, et surtout celle qu'ils donnent. Mais l'un d'eux a ces mots qui les placent aux antipodes d'une quelconque séduction morbide : « Tu sais ce que c'est un



Michel Bouquet dans *Le Promeneur du Champs-de-Mars*.

Michel Bouquet et Jalil Lespert dans *Le Promeneur du Champs-de-Mars*.



agrandissement
140%

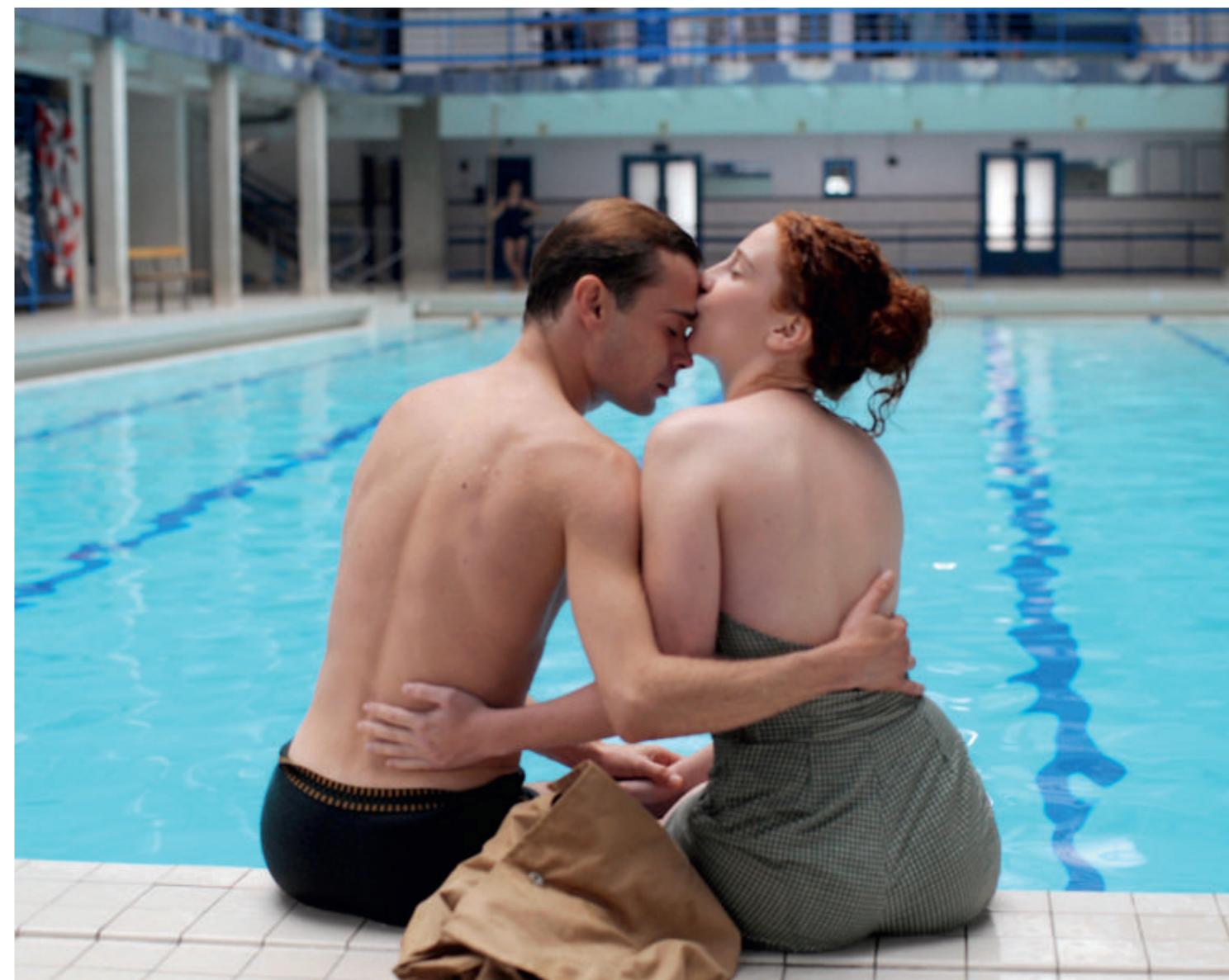
partisan ? C'est un partisan de la vie. On est le parti de la vie contre le parti de la mort. (...) N'oublie jamais ça, on tue des hommes, mais on est du côté de la vie. » Et quand vient l'heure d'être fusillés, Manouchian souffle à l'une des leurs, Olga Bancic (Olga LeGrand) : « Dis-toi que ta fille ne connaîtra jamais la guerre. » *L'Armée du crime* est aussi un film non dénué d'humour. Il comporte même des scènes d'authentique comédie, comme celle de la goupille introuvable dans le noir, alors que la grenade qui devait être lancée ne l'a pas été : l'attentat devient impossible pour le groupe Manouchian dès lors que des prostituées « innocentes » peuvent être tuées. La mort ne se donne pas aveuglément.

Le corps des partisans chante la vie. Par leur vigueur : Krasucki (Adrien Jolivet) et surtout Rayman, qui remporte une compétition sportive sous le nom de Michel Rougemont, sont d'excellents nageurs. Ainsi que par leur sensualité, leur soif d'amour. Malgré le danger, les couples continuent à s'aimer : Manouchian et Mélinée (Virginie Ledoyen), Rayman et Monique (Lola Neymark)... Au contraire, dans l'inoubliable scène du *Promeneur*... où le président prend son bain et demande à Antoine de l'aide, il lui précise qu'il n'a « plus aucune force dans les bras ». Son corps est meurtri par un large hématome qui devient la métaphore de la mort à l'œuvre, d'un combat engagé contre la maladie et perdu d'avance. Non seulement le roi est nu mais le corps du roi est atteint, donc le royaume qu'il incarne, dans cette France de la Cinquième république souvent qualifiée de monarchie républicaine.

La vieillesse et la jeunesse sont ainsi placées en regard, qu'il s'agisse des personnages et bien sûr des comédiens. *L'Armée du crime* a vu l'arrivée de plusieurs jeunes acteurs dans l'horizon guédiguianesque, produisant un spectaculaire renouvellement de génération. Jalil Lespert apparaissait lui aussi pour la première fois dans un film de Robert Guédiguian avec *le Promeneur du Champ-de-Mars* (il sera ensuite du *Voyage en Arménie*), mais ce film a surtout été l'occasion pour le cinéaste de mettre en scène l'un des plus grands comédiens français vivants, Michel Bouquet, qui de son propre aveu n'avait pas beaucoup d'affinités avec François Mitterrand. Il a expliqué avoir commencé à

L'Armée du crime.

L'Armée du crime.



sentir le personnage en enfilant son manteau. En l'occurrence, l'habit a fait le président. Michel Bouquet, éblouissant, fait résonner son personnage avec ce qu'on sait du Mitterrand réel et va plus loin encore entre inflexibilité et fragilité, assurance et effroi, goût du mysticisme et peur du néant.

Par ailleurs, et sur un plan politique au sens strict, il existe une convergence symbolique entre la mort de l'homme du 10 mai 1981 et la fin des idéaux socialistes, que celui-ci a incarnés avant de les enterrer. Tandis que l'exécution des jeunes résistants de *l'Armée du crime* ne ternit en rien leurs espoirs internationalistes de liberté, d'égalité et de fraternité. Ils trouveront une traduction politique à travers le programme du Conseil national de la Résistance (CNR), appliqué à la Libération. Qui, aujourd'hui, peut être revendiqué comme un objectif d'actualité, réaliste et progressiste (cf. Stéphane Hessel, qui fut résistant lui-même, et qui a fait du programme du CNR la base de son célèbre *Indignez-vous !*).

La question de l'engagement – avec en jeu la vie et la mort – se retrouve aussi en miroir dans les deux films. Dans *le Promeneur du Champ-de-Mars*, le point d'achoppement entre le journaliste et le président tourne autour de la date à laquelle ce dernier est entré dans la Résistance. Le président évoque son jeune âge quand il était à Vichy, 26 ans, où, « *comme tous les dandys* », il est venu pour se distraire. Des considérations qui ne peuvent être celles des protagonistes de *l'Armée du crime*. Le film montre par quel processus ils entrent presque naturellement dans la Résistance. Aucune hésitation chez eux. Rien ne peut les détourner de leur voie malgré leur très jeune âge. Leur révolte face à l'injustice et à l'oppression est sans concession. Elle exige d'eux une réponse immédiate, intransigeante.

D'autres points encore caractérisant *l'Armée du crime* et *le Promeneur du Champ-de-Mars* peuvent être mis en vis-à-vis. En particulier leur lumière ou leur couleur. Le premier est un film d'été, lumineux, ensoleillé, le second un film d'hiver, presque crépusculaire, aux teintes pastel ou grises, à l'image de la couleur préférée du président (note bas de page : Le président du *Promeneur*... voit la France « *grise* », tandis qu'on attribue la phrase suivante à François Mitterrand, à propos de la période de l'Occupation : « *les choses ne sont pas noires, elles ne sont pas blanches, elles sont grises* »).

Le cinéma de Robert Guédiguian se déploie dans ces ambivalences, ces oppositions, ces complémentarités, que les films hors Marseille montrent de manière peut-être plus clivées bien que formant un tout extrêmement cohérent.

Michel Bouquet et Jalil Lespert dans
Le Promeneur du Champ-de-Mars.

Leopold Szabatura, Lola Neymark,
Robinson Stévenin, Adrien Jolivet dans
L'Armée du crime.



agrandissement
187%

Entretien avec

JEAN-PIERRE DARROUSSIN



agrandissement
375%



Des films que vous avez tournés avec Robert Guédiguian, quelle image ou quel plan vous revient particulièrement à l'esprit, et pourquoi ?

Jean-Pierre Darroussin : C'est une scène de *L'Argent fait le bonheur*. Le personnage que j'y interprète, un curé, vient parler avec M. Goudre (Jacques Boudet), parce que celui-ci a tiré depuis sa fenêtre sur des gamins qui faisaient du bruit, en bas de la cité. Mais le curé se trouve face à quelqu'un qui ne sait pas s'exprimer, à qui le langage échappe. Du coup, M. Goudre met un disque de Johnny Hallyday pour dire : « *voilà ce que je pense* ». Ici, c'est la chanson populaire, très importante dans le cinéma de Robert Guédiguian, qui fait directement sens, qui vient interférer entre les deux personnages. Pris dans sa peine comme dans la complexité de sa pensée,

Lady Jane.

ce personnage trouve de quoi raisonner à travers une chanson archi-basique, qui dit : « *entre mes mains, tout se brise* ». À mes yeux, c'est une scène très emblématique du cinéma de Robert, qui lui-même peut concentrer, comme une chanson, la pensée intime des gens, leur souffrance ou leur sentiment d'injustice.

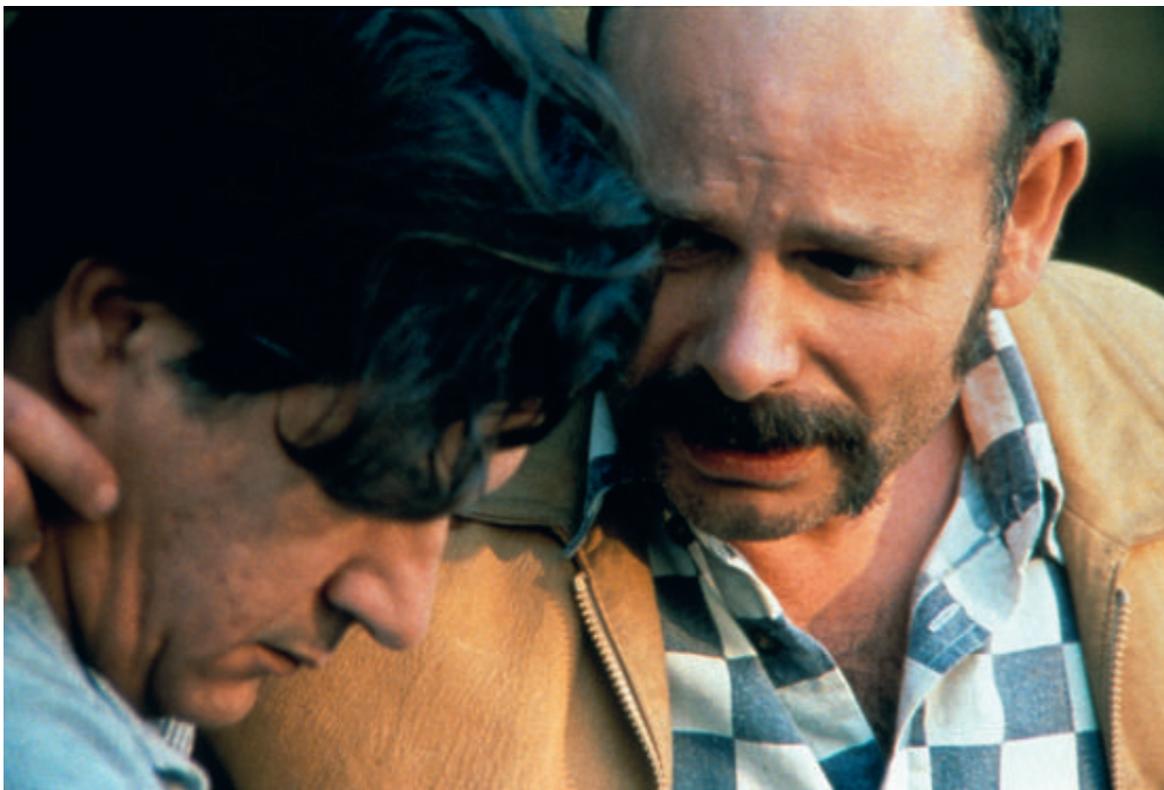
Vous avez choisi une scène où vous êtes relativement en retrait...

J.-P. D. : Parce que ce moment-là du film me touche particulièrement en raison de ce que révèle la mise en scène. En tant que comédien, j'essaie toujours d'adopter le point de vue du metteur en scène, de comprendre le sens de ses décisions. J'aurais pu aussi choisir une scène de *Dieu vomit les tièdes*, où je joue un jeune auteur parisien déçu par la vie mondaine ; cela se passe au début du film, je suis bourré, par terre dans les toilettes, et celle qui va devenir mon ex-femme (Christine Brücher) vient me relever. Pendant le tournage de cette scène, j'ai senti que Robert, pour la première fois, prenait du plaisir à diriger les acteurs. La caméra était assez près du sol, il était agenouillé, et soudain il s'est avancé et a commencé à nous demander d'essayer des variantes de jeu ; c'était tout à fait nouveau.

Pourtant Robert Guédiguian dirige très peu les acteurs sur un tournage, au sens où on entend traditionnellement ce terme...

J.-P. D. : C'est vrai. D'ailleurs, les quelques fois où on a refait des scènes parce que Robert n'était pas satisfait du résultat, nous n'avons pas cherché à améliorer le jeu ; nous avons changé de décor. Et le résultat a été meilleur.

*Avec Jacques Boudet dans L'Argent fait le bonheur.
Avec Christine Brücher dans Dieu vomit les tièdes.*



Aujourd'hui, l'écriture du scénario est maîtrisée, et nous-mêmes, les comédiens, savons à peu près ce que nous avons à faire. Cela se fait en confiance. Plus un acteur sent qu'il a la confiance et l'affection du metteur en scène, plus ce qui sort de lui est limpide. Rares sont les fois où Robert a besoin de pousser l'énergie du jeu dans un sens ou dans un autre. Dans ce cas, cela se résout souvent par un changement de place des comédiens dans le cadre, plutôt qu'à une manière de jouer plus « sentie ». C'est en cela qu'on peut dire que Robert Guédiguian n'est pas très directif. Mais il l'est par l'écriture, par la position de la caméra, par son style, qui est fait d'authenticité. Et l'authenticité demande à

ce que les choses restent fragiles, sans virtuosité.

Les personnages que vous jouez chez Robert Guédiguian vous sont-ils proches ?

J.-P. D. : J'ai une communauté d'esprit avec Robert qui, je crois, fait que je n'éprouve pas tellement de difficulté à me trouver au centre des personnages qu'il me propose. Y a-t-il un personnage qui m'a vraiment posé un problème ? Peut-être celui que j'interprète dans *Lady Jane*. Parce qu'il exigeait un peu plus de composition que les autres. Je jouais avec une chanson des Rolling Stones au fond de ma tête, « *Sympathy for the devil* ». Cela me mettait

« AU CINÉMA, J'APPRENDS MON TEXTE, ET EN MÊME TEMPS, JE TENTE DE L'OUBLIER. »

« S'IL A TENTÉ DE « RÉENCHANTER LE MONDE », À TRAVERS MARIUS ET JEANNETTE NOTAMMENT, UNE CHOSE EST SÛRE : IL NOUS A ENCHANTÉS, NOUS, EN NOUS DONNANT À VIVRE UNE EXPÉRIENCE UNIQUE, EXCEPTIONNELLE. »



Avec Gérard Meylan dans *À la place du cœur*.

Sur le tournage de *L'Argent* fait le bonheur.

dans un rythme, dans une humeur de vieux rocker... Pour ce personnage-là, j'avais besoin de cette petite béquille pour me sentir dedans. Alors qu'en général, je n'en ai pas besoin.

Quels personnages préférez-vous ?

J.-P. D. : Le curé, dans *L'Argent fait le bonheur*, est un personnage que j'ai un peu commandé. C'était, dans mon parcours personnel, un personnage qui n'était pas lunaire, alors que les personnages qu'on avait l'habitude de me donner étaient plutôt décalés, à côté de la plaque. Cela m'a plu d'explorer un autre type de caractère. En outre, c'est un film qui recueille encore aujourd'hui – je m'en rends compte quand

il est projeté – un gros succès auprès des jeunes.

J'aime bien aussi le personnage que j'interprète dans *À la place du cœur*. J'aurais pu d'ailleurs choisir la scène finale de ce film comme scène marquante. Je suis avec Gérard Meylan, nos deux personnages sont de vieux amis, il va mourir dans mes bras, je lui parle et m'effondre en larmes. Tout cela près d'une voie rapide où les voitures défilent sans discontinuer. Techniquement, ce n'était pas rien à tourner ! C'est une scène très gonflée.

À l'intérieur du trio que vous formez avec Ariane Ascaride et Gérard Meylan, on voit comment les personnages masculins

peuvent être alternativement ou simultanément amoureux du personnage féminin. Comment décririez-vous les rapports entre les deux hommes ?

J.-P. D. : Ces relations sont rarement traitées autrement que du point de vue de l'amitié. Il y a très peu de jalousie ou d'affrontement entre eux, sinon des affrontements de langage mais toujours dans le cadre d'une relation amicale. Il n'y a jamais de rapport de domination. Chez Robert, les protagonistes masculins sont très rarement des antagonistes. Même quand ils partagent la même femme, comme dans *Marie-Jo et ses deux amours*, il y a, entre les deux personnages masculins, méconnaissance et respect réciproques.

Dans quelle mesure estimez-vous qu'il s'agit d'un cinéma politique ?

J.-P. D. : Dans *Marius et Jeannette*, au cours de la séquence de l'aïoli, la fille de Jeannette (Laetitia Paesenti) dit qu'elle désire faire des études de journalisme à Paris. Les autres personnages lui répondent que c'est une bonne idée. « *On a besoin de journalistes de notre bord, qui nous représentent* », lui disent-ils. Il en va de même avec les cinéastes. Je crois que c'est dans ce sens-là que le cinéma de Robert Guédiguian est politique. Les gens du peuple peuvent se reconnaître dans son



cinéma, dans les idées humanistes qui y sont développées, dans les sentiments qui y circulent...

Ce qui ne veut pas dire que les choses soient simples. Par exemple, dans *les Neiges du Kilimandjaro*, quand le jeune Christophe (Grégoire Leprince-Ringuet) dit sa réalité au personnage que je joue, il lui lance : « *toi, tu es un bourgeois par rapport à moi !* » C'est un choc de contradictions, une dialectique extrêmement claire qui est posée et à propos de laquelle on n'a pas de solution. On a réussi à diviser suffisamment le peuple pour que les gens aient des réalités, ou plus exactement des représentations de leurs réalités, extrêmement différentes. Alors qu'il y a encore quelques temps, ils avaient le sentiment d'appartenir au même peuple, et donc, pouvait se reconnaître... dans le même cinéma !

Que vous inspirent ces trente années de travail et d'amitié ?

J.-P. D. : Beaucoup de fierté. Je me dis que j'ai eu de la chance d'avoir été là au bon moment. Cela correspondait à des désirs et à des idéaux communs bien sûr, que nous partageons depuis longtemps puisque je connaissais Robert Guédiguian avant même qu'il devienne cinéaste. D'ailleurs, à ce propos, si je n'apparais que dans *Ki lo sa ?* et pas dans les deux premiers films, c'est parce que Robert considérait que je ne prenais pas suffisamment bien l'accent marseillais (rires). Il y avait aussi l'envie de fonctionner en collectif et de travailler entre amis plutôt que de privilégier une carrière individuelle. La reconnaissance personnelle a pu venir ensuite, mais elle n'était pas un objectif premier.

Cette aventure collective existe et se perpétue grâce à plusieurs énergies

Avec Robert Guédiguian sur le tournage de Marius et Jeannette.

« JE REVENDIQUE UNE MEILLEURE RECONNAISSANCE DES MÉTIERS QUI NE SONT PAS MÉDIATISÉS ET QUI NE VÉHICULENT PAS LES FANTASMES ET LES RÊVES. »

Avec Ariane Ascaride dans Marie-Jo et ses deux amours.



cumulées. Il y a la ténacité d'Ariane Ascaride, qui est un soutien formidable pour Robert Guédiguian ; ainsi que des amitiés indéfectibles qui sont autour de lui. Elle existe aussi grâce à la loyauté et à la générosité de Robert, et à la conscience qu'il a d'être à sa place, qui est juste, légitime, et qu'il a toujours trouvée naturellement. Robert Guédiguian a une capacité de synthèse qui lui permet de se situer à la bonne distance pour maintenir

les lignes de forces. On s'est retrouvé parfois au bord de la rupture. L'histoire collective aurait pu capoter. Par lassitude ou désenchantement.

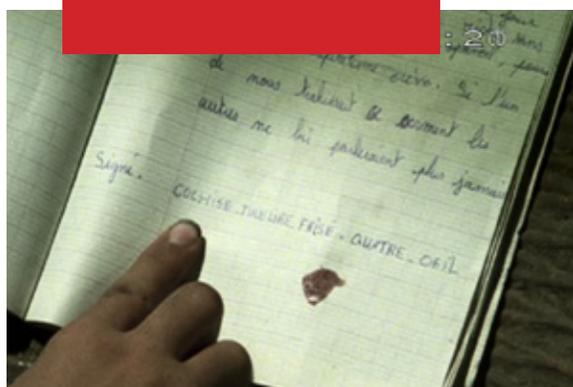
Ce sont des doutes qui assaillent tous les créateurs. Le succès de *Marius et Jeannette* a, de ce point de vue, démontré que son cinéma rencontrait son époque. Des doutes, Robert en a eus. Mais la responsabilité qui est la sienne d'être à sa place a été la plus forte.

LE SENS DE LA FIDÉLITÉ

Dans *Dieu vomit les tièdes*, quatre gamins écrivent, dans un cahier d'écolier, ces mots qu'ils signent de leur sang : « *Nous, fils de pauvres, jurons de nous battre jusqu'à la mort, et quoi qu'il arrive, pour que vienne un jour où tout le monde sera riche, sans être capitaliste.* » Les serments conclus par les enfants sont les plus sérieux car les plus exigeants. Ils s'imposent la vie durant. Cochise, Frisé, Tirelire et Quatre-Œil, devenus adultes, en font l'amère expérience, tenaillés qu'ils sont de ne pas être à la hauteur de la promesse que jadis ils se sont faite. Le serment de *Dieu vomit les tièdes* anime, encore aujourd'hui, le cinéaste. Garder en soi ce rêve lyrique de bonheur universel consiste, pour lui, à ne pas changer de « *point de vue* », celui des pauvres et de leurs « *fil*s », autrement dit celui qu'il s'est forgé dans sa jeunesse, à l'Estaque. Le « *point de vue* », notion cardinale chez Robert Guédiguian, appartenant aussi bien au vocabulaire du cinéaste qu'à celui du citoyen, est à la fois l'affirmation d'une subjectivité et l'expression d'une histoire qui dépasse et traverse l'individu. En changer, ce serait passer à l'« *ennemi* » (de classe), tourner le dos aux siens, renoncer à lui-même.

Quand elle n'a rien d'une confortable imprécation, quand il s'agit de la vivre au jour le jour, la fidélité est un combat. Elle est une règle de conduite et une

À GRAVER



Le cahier du serment dans Dieu vomit les tièdes.

Gérard Meylan dans Dernier Été.

À GRAVER

lutte incessante entre soi et soi. Elle amène à une régulière remise en question de ses choix, à une interrogation continue sur le bienfondé de ses actes. Marie-Claire et Michel, dans *les Neiges du Kilimandjaro*, se posent explicitement la question : avons-nous vécu tel que nous l'avions envisagé ? Avons-nous été fidèles à nos espérances ? En réalité, tous les personnages du cinéaste portent au fond d'eux-mêmes cette interrogation grave, parfois douloureuse.

Pour sa part, Annie Ernaux a montré avec acuité comment le passage d'une classe sociale à une autre – la fille de petits épiciers entrant à l'université, puis devenant enseignante –, a été vécu par elle comme « *une trahison* ». L'un de ses plus grands livres, *la Place*, s'ouvre sur cette épigraphe de Jean Genet : « *écrire, c'est le dernier recours quand on a trahi* ». Tous les artistes, les intellectuels, issus des classes populaires, peuvent être en butte à ce sentiment, s'ils ne l'occultent pas. Robert Guédiguian a dû – doit encore – y faire face. Filmer n'est sans doute pas pour lui « *un recours* », mais un moyen, une arme pour non seulement affirmer son appartenance de cœur au milieu dont il est issu, mais aussi défendre et partager les valeurs que celui-ci a portées et qu'il est encore capable aujourd'hui d'exhumer et de vivre, si tant est que s'ouvrent des perspectives, contre un monde capitaliste sans foi ni loi.

Cela induit de réaliser un cinéma qui exclut le misérabilisme et le populisme, mais pas le succès. « *Il faut faire des films politiques qui soient accessibles au grand public, sinon, ils n'ont aucun sens, et sont politiques au mauvais sens du terme* ». Cette phrase aurait pu être prononcée par Robert Guédiguian, elle l'a été par Rainer Werner Fassbinder¹⁵. L'énorme succès de *Marius et Jeannette* n'a pas été programmé ni escompté en fonction d'un certain nombre de ficelles qui y auraient été utilisées – le film reprend, en leur donnant un prolongement ou une orientation différente, plusieurs motifs des films précédents, *l'Argent fait le bonheur* et *À la vie à la mort !*. Mais il entre en cohérence avec le projet artistique du cinéaste. Tant du point de vue esthétique que politique, ce succès ne fut l'amorce ni d'un détournement ni d'un renoncement. On ne constate pas d'« embourgeoisement », c'est-à-dire une inclination à l'académisme. Outre qu'il a été un facteur d'indépendance¹⁶, le succès de *Marius et Jeannette* a représenté un encouragement à persévérer et même à explorer encore davantage cette voie singulière choisie par Robert Guédiguian, ou qui s'est imposée à lui. Cette voie reste minoritaire, malgré la reconnaissance incontestable dont il jouit désormais, due notamment à son talent et à l'obstination dont il a fait

Ariane Ascaride et Gérard Meylan
dans *Marius et Jeannette*.



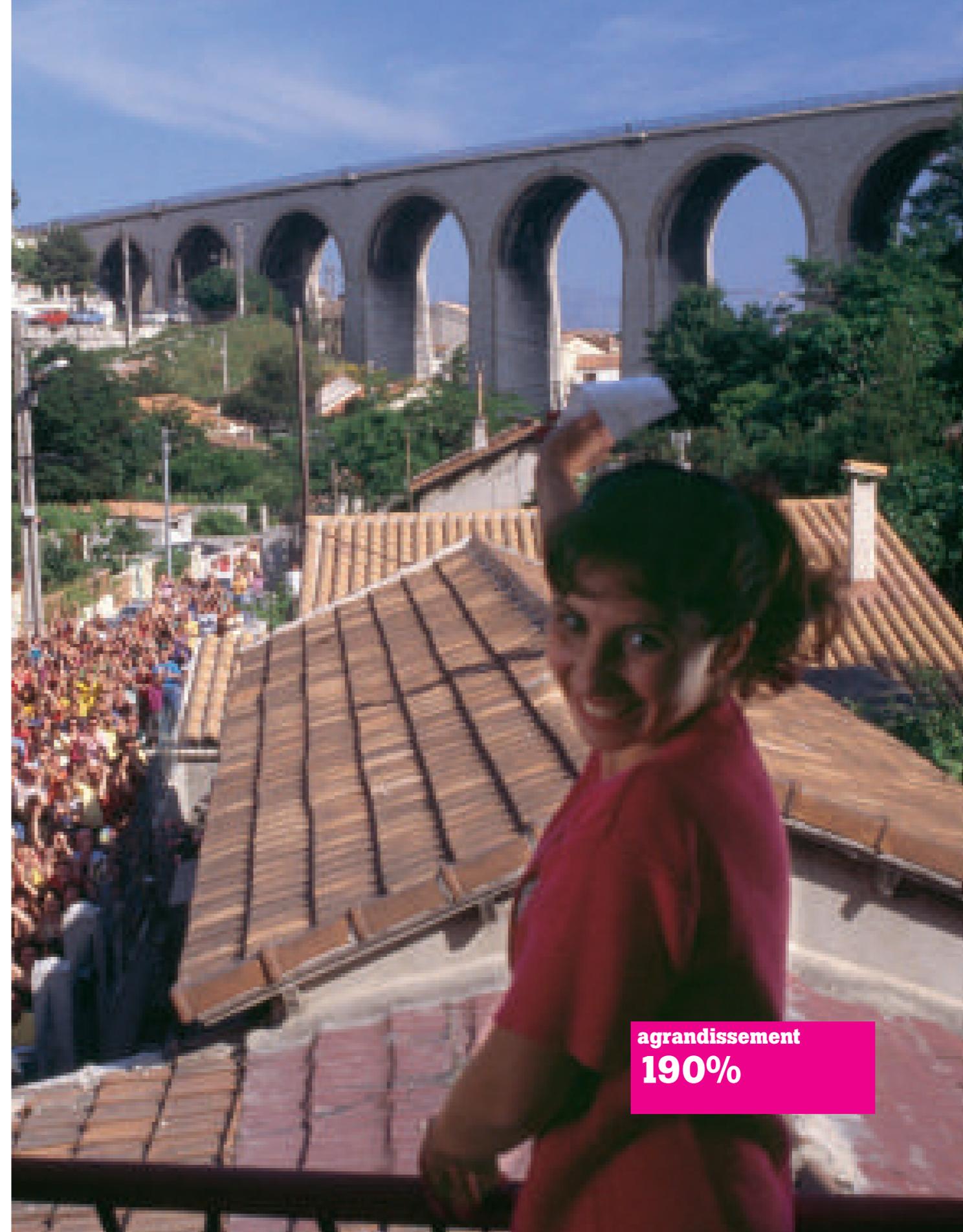
preuve, ainsi qu'à une intelligence, là encore de nature politique (ou sociologique), des rapports de force existants dans les différents champs dont il est partie prenante, en tant que cinéaste, producteur ou intervenant dans l'espace public et médiatique.

Dire que Robert Guédiguian revient tourner, à intervalles réguliers, à l'Estaque est, en fin de compte, erroné ; d'une certaine manière, il n'a jamais quitté son quartier, même s'il n'y habite plus depuis près de quarante ans. Pas seulement parce que le mot « estaque », venant très probablement du provençal « *estaco* », signifie « attache ». Mais parce que l'Estaque de Guédiguian est autant un quartier de Marseille que l'espace du possible, le lieu censément introuvable de l'*utopie* (étymologiquement : « *en aucun endroit* »). Autrement dit, l'incarnation, la manifestation tangible du rêve de justice et de fraternité que porte toute son œuvre.

La fidélité à l'Estaque, pour Robert Guédiguian, revêt une ultime dimension. Sans doute la plus intime, la plus secrète. Chaque fois qu'il vient poser sa caméra à l'Estaque, chaque fois qu'il y dit « action ! », le cinéaste tente de retrouver la magie de la première fois. Quand la caméra s'est mise à tourner pour filmer les compères de *Dernier été* sur la terrasse du bar du Centre un après-midi ensoleillé, ou pour filmer Bert/Gérard Meylan dans son bleu de travail, sortant de l'obscurité, magnifique, éclatant de jeunesse et d'une insolente présence au monde. Il y avait dans ce geste l'innocence du débutant et la folle ambition d'un créateur d'univers. Tout était à faire et l'horizon était infini. Robert Guédiguian, en vrai romantique, aspire à retrouver cet élan insouciant et primitif. Cinéaste de l'Estaque, à la recherche de l'absolu.

**IL Y AVAIT DANS CE GESTE L'INNOCENCE
DU DÉBUTANT ET LA FOLLE AMBITION
D'UN CRÉATEUR D'UNIVERS.**

Ariane Ascaride dans À l'attaque !.



agrandissement
190%



Dernier été

1981 • France • Couleur • 85 minutes • 1.66 • Mono

L'Estaque-Riaux : quartiers nord de Marseille. Gilbert et ses amis sentent bien qu'ils ne vivront plus comme leurs parents. Les usines vont fermer et leur avenir est incertain. En attendant, Gilbert fait des petits boulots sur le port et il retrouve ses amis au bar de l'Estaque : Le Muet, imperturbable ; Banane, le peintre qui est toujours en arrêt de travail ; Boule, le frère de Gilbert, le plus fragile, conscient cependant qu'il risque de se retrouver aux Baumettes ; et puis Mario, le routier qui hésite entre sa famille et ses amis...

Réalisation et scénario

Robert Guédiguian

Frank Le Wita

Photographie

Gilberto Azevedo

Montage

Vincent Pinel

Décors

Régine Hamzaoui

Son

Luc Périni

Mixage

????

Directeur de production

Malek Hamzaoui

Production

René Péret

Films l'Arquebuse

Maisons de la Culture de Bobigny, du Havre et de La Rochelle

Interprétation

Gérard Meylan

(Bert)

Ariane Ascaride

(Josiane)

Jean-Pierre

Moreno

(Mario)

Djamal Bouanane

(Banane)

Malek Hamzaoui

(Le Muet)

Joëlle Modola

(Martine)

Jim Sortino

(Boule)

Karim Hamzaoui

(Le jeune garçon)

« Je veux filmer la fin d'un monde, la fin d'un mode de vie. Qui s'incarne physiquement dans la disparition de certains lieux, et fictionnellement dans la mort du personnage principal. Il y a urgence à enregistrer cela pour l'archiver. Le film est un prélèvement archéologique. »

Robert Guédiguian



Rouge Midi

1985 • France • Couleur • 110 minutes • 1.66 • Mono

De 1920 à 1975, les espoirs et désillusions de quatre générations d'immigrés italiens vivant dans un quartier populaire de Marseille...

Scénario

Robert Guédiguian

Collaboration au scénario

Frank Le Wita

Photographie

Gilberto Azevedo

Montage

Catherine Poitevin

Décors

Michel Vandestien

Son

Antoine Ouvrier

Mixage

Dominique Dalmasso

Directeur de production

Malek Hamzaoui

Production

Alain Dahan

Robert Guédiguian

Abilène

Centre Méditerranéen de

Création Cinématographique

Interprétation

Ariane Ascaride

(Maggiorina)

Gérard Meylan

(Jérôme)

Raul Gimenez

(Mindou)

Martine Drai

(Ginette)

Pierre Pradinas

(Pierre)

Frédérique Bonnal

(Céline)

Pierre Banderet

(Le patron)

Djamal Bouanane

(Salvatore)

Abdel Ali Sid

(Sauveur)

Jacques Boudet

(Fridou, le fada)

Jacques Menichetti

(Renaldo)

« Il y a la volonté d'approfondir le film précédent, et de dresser le catalogue de la morale de la classe ouvrière avant qu'elle disparaisse. Mon intention formelle est de faire un livre d'images, en construisant le film par tableaux juxtaposés, très elliptiques. C'est une tragédie épisodique. »

Robert Guédiguian



Ki lo sa ?

1985 • France • Couleur • 90 minutes • 1.66 • Mono

Tous les enfants d'un quartier viennent jouer dans le parc d'une grande maison où les parents de Dada travaillent comme jardinier et cuisinière. À l'âge des serments, ils se promettent de s'y retrouver plus tard, quand ils auront grandi. La date anniversaire arrive : ce jour-là, Dada attend avec impatience tous ses amis. Il n'envie que trois : Pierrot, Marie et Gitan...

Scénario

Robert Guédiguian

Photographie

Gilberto Azevedo

Montage

Bernard Sasia

Décor et Costumes

Régine Hamzaoui

Son

Philippe Combes

Musique

Alexandre Desplat

Production

Edouard Bobrowsky

Robert Guédiguian

Col.Ima.Son

Interprétation

Ariane Ascaride
(Marie)

Pierre Banderet
(Pierrot)

Jean-Pierre Darroussin
(Dada)

Gérard Meylan
(Gitan)

Alain Lenglet

(l'amoureux transi)

Dieu vomit les tièdes

1991 • France • Couleur • 95 minutes • 1.66 • Mono

Il était une fois, dans une ville ouvrière du sud de la France, trois garçons et une fille qui s'étaient, à l'âge des serments, promis de ne jamais oublier ce qu'ils étaient : « Fils de pauvres ». Vingt ans après, Cochise est de retour au pays. La ville de son enfance est dans un étrange état : elle prépare avec fièvre la commémoration du bicentenaire de la Révolution. Et la mer ramène régulièrement des cadavres sur le rivage ...

Scénario

Robert Guédiguian

Sophie Képès

Photographie

Bernard Cavalié

Montage

Bernard Sasia

Son

Philippe Combes

Mixage

Dominique Gaboriau

Directeur de production

Malek Hamzaoui

Production

Robert Guédiguian

Alain Guesnier

Gilles Sandoz

Yvon Davis

Agat Films

C.D.N. productions

Interprétation

Ariane Ascaride
(Tirelire)

Pierre Banderet
(Quatre-œil)

Jean-Pierre Darroussin
(Cochise)

Gérard Meylan

(Frisé)

Jacques Boudet
(Fernand)

Farouk Bermouga
(Karim)

Hélène Surgère
(la mère de Cochise)

Patrick Bonnel
(Rachid)

Christine Brucher
(la femme de Cochise)

Alain Lenglet
(l'éditeur)

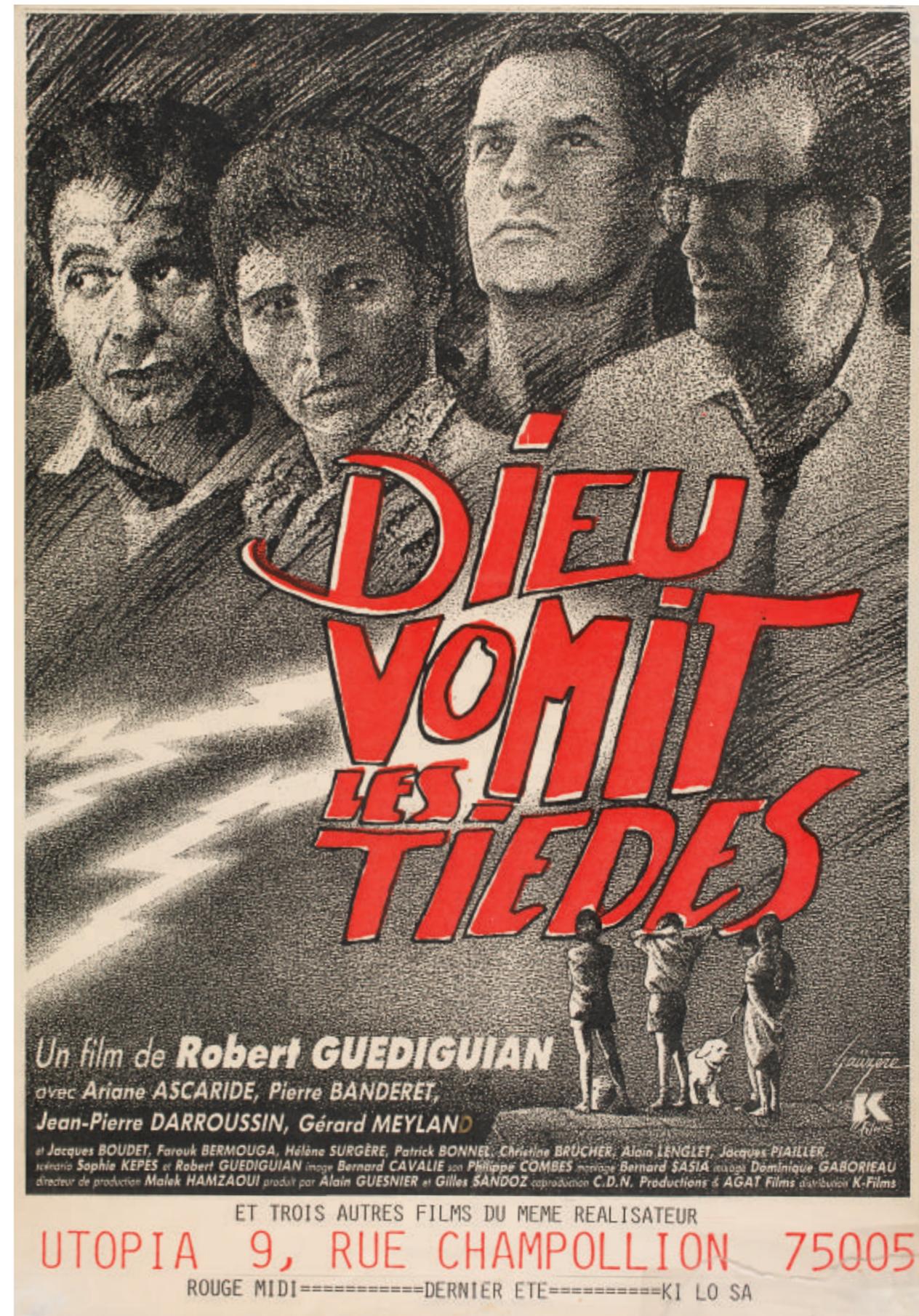
Jacques Pieiller
(Marcel)

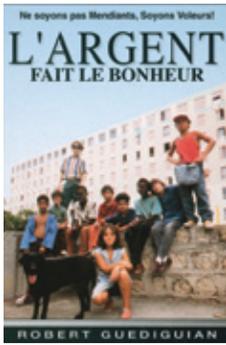
« C'est l'urgence de dire : moi, je ne veux pas disparaître – intellectuellement bien entendu, car je n'ai pas été attiré par le suicide, contrairement aux personnages. D'où la volonté de faire ce film envers et contre tout, à l'arrache, de manière frontale et brutale. »

Robert Guédiguian

« Je veux aborder la question de la violence et du terrorisme ; comment l'absence d'espoir qu'une lutte collective aboutisse pousse à des actes de violence, individuels et orgueilleux. »

Robert Guédiguian





L'argent fait le bonheur

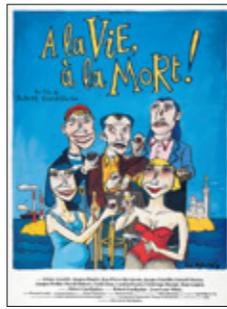
1993 • France • Couleur • 91 minutes • 1.66 • Mono

Dans une cité perchée comme un nid d'aigle au-dessus de Marseille, le Plan d'Aou, un curé et des mères de famille tentent d'apaiser une situation minée par le chômage et la délinquance...

Scénario	Danièle Lebrun <i>(la prostituée)</i>
Jean-Louis Milesi	Roger Souza <i>(Jackpot)</i>
Robert Guédiguian	Gérard Meylan <i>(Monsieur Munoz)</i>
Photographie	Lorella Cravotta <i>(Madame Munoz)</i>
Bernard Cavalié	Pierre Banderet <i>(Monsieur Degros)</i>
Montage	Frédérique Bonnal <i>(Madame Degros)</i>
Bernard Sasia	Marilyn Nobili-Gregorio <i>(Isabelle Degros)</i>
Décor et Costumes	Jacques Boudet <i>(Monsieur Goudre)</i>
Michel Vandestien	Malek Hamzaoui
Son	Jean-Pierre Cottet
Laurent Lafran	Caméras Continentales
Mixage	France 2
Dominique Gaboriau	Interprétation
Directeur de production	Ariane Ascaride <i>(Simona Viali)</i>
Malek Hamzaoui	Jean-Pierre Darroussin <i>(le curé)</i>
Production	Jean-Jérôme Esposito <i>(Pierre Viali)</i>
Jean-Pierre Cottet	
Caméras Continentales	
France 2	

« Je change tout, sauf à me taper la tête dans le mur, parce qu'après le terrorisme, je ne peux pas aller plus au fond. Je me dis pour la première fois que le cinéma ne doit pas s'en tenir au constat, mais doit être aussi dans la proposition, dans la prophétie. Puisque les solutions globales sont impossibles, que peut-on faire autour de chez soi ? Comment faire une micro-révolution au niveau d'un microcosme ? Ce qui, dans la forme, renvoie à la comédie. Et me voilà à réaliser un conte, à faire entrer la chanson et la dialectique brechtienne. »

Robert Guédiguian



À la vie à la mort !

1995 • France • Couleur • 100 minutes • 1,66 • Mono

Ils s'aiment tous depuis longtemps. À l'Estaque, coincé entre raffineries et mer, un cabaret leur sert de refuge. Bien que Vénus se drogue et se prostitue ; que Farid soit orphelin et à la rue ; que José, Patrick et Jaco soient chômeurs de longue durée ; que Marie-Sol, malgré toutes ses prières, n'arrive pas à avoir un enfant ; que Papa Carlotta soit coincé dans un fauteuil roulant à la suite d'un accident ; et que Joséfa se trouve trop vieille... Ils essaient de continuer à s'aimer, généreux jusqu'au sacrifice.

Scénario	Robert Guédiguian	Interprétation	Ariane Ascaride <i>(Marie-Sol)</i>
Jean-Louis Milesi	Jacques Boudet <i>(Papa Carlotta)</i>	Jacques Boudet <i>(Patrick)</i>	Gérard Meylan <i>(José)</i>
Photographie	Bernard Cavalié	Gérard Meylan <i>(José)</i>	Frédérique Bonnal <i>(la femme de Jaco)</i>
Montage	Bernard Sasia	Frédérique Bonnal <i>(la femme de Jaco)</i>	Alain Lenglet <i>(le patron de Marie-Sol)</i>
Décor et costumes	Michel Vandestien	Alain Lenglet <i>(le patron de Marie-Sol)</i>	Pierre Banderet <i>(l'homme politique)</i>
Son	Laurent Lafran	Pierre Banderet <i>(l'homme politique)</i>	
Mixage	Jean-Yves Rousseau		
Directeur de production	Malek Hamzaoui		
Production	Agat Films & Cie		

« Avec ce film, j'insiste. Il faut des solutions ! Il le faut ! Je reste dans la proposition, en réinventant la conscience et la solidarité de classe. Le Perroquet bleu, c'est le Radeau de la Méduse ! »

Robert Guédiguian



Marius et Jeannette

1997 • France • Couleur • 105 minutes • 1.66 • Dolby SR

Marseille, l'Estaque. Marius vit seul dans une immense cimenterie désaffectée qui domine le quartier. Il est le gardien de cette usine en démolition. Jeannette élève seule ses deux enfants avec son maigre salaire de caissière. Elle habite une minuscule maison ouverte sur une courrette typique de l'habitat méditerranéen. Ses voisins de cour, Caroline et Justin, Monique et Dédé, l'encouragent avec force éclats de rire et coups de gueule. La rencontre de Marius et Jeannette ne sera pas simple, outre les difficultés inhérentes à leur situation sociale. Ils sont blessés par la vie...

Scénario	Jean-Louis Milesi	Interprétation	Ariane Ascaride <i>(Jeannette)</i>
Robert Guédiguian	Jacques Boudet <i>(Papa Carlotta)</i>	Gérard Meylan <i>(Marius)</i>	Pascale Roberts <i>(Caroline)</i>
Photographie	Bernard Cavalié	Jacques Boudet <i>(Justin)</i>	Frédérique Bonnal <i>(Monique)</i>
Montage	Bernard Sasia	Frédérique Bonnal <i>(Monique)</i>	Jean-Pierre Darroussin <i>(Dédé)</i>
Karim Hamzaoui	Laurent Lafran	Jean-Pierre Darroussin <i>(Dédé)</i>	Laetitia Pesenti <i>(Magali)</i>
Son	Laurent Lafran	Laetitia Pesenti <i>(Magali)</i>	Miloud Nacer <i>(Malek)</i>
Mixage	Jean-Yves Rousseau	Miloud Nacer <i>(Malek)</i>	Pierre Banderet <i>(Monsieur Ebrard)</i>
Directeur de production	Malek Hamzaoui	Pierre Banderet <i>(Monsieur Ebrard)</i>	
Production	Gilles Sandoz		
Robert Guédiguian	Robert Guédiguian		
Pierre Chevalier	Pierre Chevalier		
Agat Films & Cie	Agat Films & Cie		
Arte	Arte		

« Je continue le cycle ouvert avec *L'Argent fait le bonheur* et poursuivi avec *À la vie, à la mort !*, qui cherche à redonner de l'espoir et de la combativité et à montrer que les petites victoires, c'est déjà pas mal, que ce soit dans une cité, un cabaret ou une cour. Avec ce désir de regarder toujours plus du côté des formes populaires. »

Robert Guédiguian



À la place du cœur

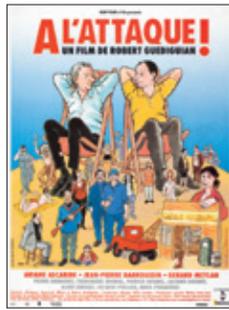
1998 • France • Couleur • 113 minutes · 1.66 · Dolby SR

À Marseille, quai de la Joliette... Des Noirs, des Blancs, des Arabes, des Arméniens, des Portugais. Des ouvriers, hommes, femmes, enfants... Clémentine, dite Clim, est amoureuse depuis toujours de François, dit Bébé. Ils sont bien décidés à se marier, même si lui n'a que dix-huit ans, et elle à peine seize. Mais Bébé est accusé d'avoir violé une jeune femme. Il faut dire que Bébé est un enfant adopté, noir de peau, et qu'un jour il a eu le malheur de croiser le regard bleu acier d'un flic aux tendances racistes. C'est sur les accusations de ce flic que Bébé est jeté en prison...

Scénario	Robert Guédiguian	Interprétation	Ariane Ascaride <i>(Marianne Patché)</i>
Jean-Louis Milesi	Jacques Boudet <i>(Si Beale Street pouvait parler)</i>	Jean-Pierre Darroussin <i>(Joël Patché)</i>	Gérard Meylan <i>(Franck Lopez)</i>
Photographie	Bernard Cavalié	Gérard Meylan <i>(Franck Lopez)</i>	Alexandre Ogou <i>(Bébé)</i>
Montage	Bernard Sasia	Alexandre Ogou <i>(Bébé)</i>	Laure Raoust <i>(Clim)</i>
Décor	Michel Vandestien	Laure Raoust <i>(Clim)</i>	Christine Brücher <i>(Francine Lopez)</i>
Son	Laurent Lafran	Christine Brücher <i>(Francine Lopez)</i>	Véronique Balme <i>(Soeurette)</i>
Mixage	Dominique Gaboriau	Véronique Balme <i>(Soeurette)</i>	Pierre Banderet <i>(Monsieur d'Assas)</i>
Directeur de production	Malek Hamzaoui	Pierre Banderet <i>(Monsieur d'Assas)</i>	Patrick Bonnel <i>(Jaïme)</i>
Production	Robert Guédiguian	Patrick Bonnel <i>(Jaïme)</i>	Jacques Boudet <i>(M. Lévy)</i>
Robert Guédiguian	Gilles Sandoz	Jacques Boudet <i>(M. Lévy)</i>	Beate Nilska <i>(Mme Radic)</i>
Gilles Sandoz	Michel Saint-Jean	Beate Nilska <i>(Mme Radic)</i>	Jacques Pieiller <i>(le flic)</i>
Michel Saint-Jean	Arte	Jacques Pieiller <i>(le flic)</i>	
Arte	France 2		
France 2	Canal+		
Canal+			

« Il y a la volonté formelle très forte de faire littérature, c'est-à-dire d'avoir de l'épaisseur, du romanesque, d'embrasser des générations différentes, de désynchroniser le récit, etc. Pour mieux raconter quoi ? Le cœur des pauvres. Le livre de James Baldwin, dont le film s'inspire, s'intitule *Si Beal Street pouvait parler*. *Beal Street*, à Memphis, c'est le berceau du blues. J'ai été sidéré de constater à quel point le livre me faisait penser au monde dans lequel je suis né. Et si cela avait fait un bon titre, j'aurais appelé le film *Si l'Estaque pouvait parler*. Mais cela sonne mal... »

Robert Guédiguian



A l'attaque !

2000 • France • Couleur • 90 minutes • 1,66 • Dolby SR

Deux scénaristes décident d'écrire un film politique mettant en scène le petit monde du Garage Moliterno & Cie, à l'Estaque. Ils plantent peu à peu le décor, donnent vie et profondeur aux personnages et testent différentes variantes de leur intrigue, dans une version originale du « film dans le film »...

Scénario
Robert Guédiguian
Jean-Louis Milesi

Photographie
Bernard Cavalié.

Montage
Bernard Sasia

Décor
Michel Vandestien

Costumes
Catherine Keller

Son
Laurent Lafran

Mixage
Gérard Lamps

Directeur de production
Malek Hamzaoui

Production
Gilles Sandoz

Michel Sain-Jean
Robert Guédiguian

Agat Films & Cie

Diaphana
TF1 Films Production

Canal +

Interprétation
Ariane Ascaride
(Lola)
Jean-Pierre Darroussin
(Jean-Do)

Gérard Meylan
(Gigi)

Jacques Boudet
(Pépé Moliterno)

Frédérique Bonnal
(Marthe)

Patrick Bonnel
(Henri le glandeur)

Pierre Banderet
(Monsieur Moreau)

Christine Brücher
(Madame Moreau)

Alain Lenglet
(Neus, le banquier)

Miloud Nacer
(Mouloud)

Lætitia Pesenti
(Vanessa)

Jacques Pieiller
(Xavier)

Denis Podalydès
(Yvan)

« Je voulais faire une suite d'À la vie à la mort !. Avec Jean-Louis Milesi, mon coscénariste, je commence à écrire, mais je finis par trouver cela vain. Et là j'observe notre situation et je pense à un film que j'adore, la Fête à Henriette, de Julien Duvivier, qui raconte l'histoire d'un film en train d'être écrit par deux scénaristes qui se posent des questions. Du coup, j'en ai profité pour répondre à quelques arguments critiques qui m'avaient été opposés à propos des films précédents et qui sont bons à débattre. »

Robert Guédiguian

La ville est tranquille

2000 • France • Couleur • 132 minutes • 1,66 • Dolby Digital SRD

En l'an 2000 à Marseille, Michèle, Paul, Viviane, Abderamane, Claude, Gérard, Ameline, Sarkis doivent faire face aux difficultés de la vie. Ils viennent de tous les horizons, de toutes les classes sociales. Leurs histoires singulières se croisent dans la cité phocéenne, une ville apparemment tranquille...

Scénario
Robert Guédiguian
Jean-Louis Milesi

Photographie
Bernard Cavalié

Montage
Bernard Sasia

DÉCORS
Michel Vandestien

COSTUMES
Catherine Keller

Son
Laurent Lafran

Mixage
Gérard Lamps

Directeur de production
Malek Hamzaoui

Production
Robert Guédiguian

Gilles Sandoz

Michel Saint-Jean

Agat Films & Cie

Diaphana

Canal +

Interprétation
Ariane Ascaride
(Michèle)

Jean-Pierre Darroussin
(Paul)

Gérard Meylan
(Gérard)

Jacques Boudet
(Le père de Paul)

Christine Brücher
(Viviane Froment)

Jacques Pieiller
(Yves Froment)

Pascale Roberts
(La mère de Paul)

Julie-Marie Parmentier
(Fiona)

Pierre Banderet
(Claude)

Alexandre Ogou
(Abderamane)

Véronique Balme
(Ameline)

Alain Lenglet
(Le colleur d'affiches)

Patrick Bonnel
(Le postier)

Jacques Germain
(Le politicien « Préférence nationale »)

Julien Sevan Papazian
(Le jeune pianiste)

« Comme je viens de faire une série de films proposant des solutions, et qu'on a dit que j'étais angélique, je vais faire un constat saignant. C'est-à-dire montrer quand il n'y a pas de cœur, pas de solidarité, mais des vies juxtaposées, sans liaisons, une ville et donc une société éclatée. Bref, donner à voir une horreur. Et pour nous guérir, nous avons écrit À l'attaque ! en même temps que la Ville est tranquille, l'un le matin, l'autre l'après-midi. »

Robert Guédiguian





Marie-Jo et se deux amours

2002 • France • Couleur • 124 minutes • 1.66 • Dolby SRD/DTS

Sur le chemin des contrebandiers, un jour de pique-nique, Marie-Jo applique la lame d'un couteau sur son poignet. Elle aime profondément Daniel, son mari. Mais elle aime aussi très fort Marco, son amant. Lorsque Marie-Jo quittera leur maison pour vivre un temps avec Marco, Daniel attendra son retour sans violence, juste avec une douleur vive qui l'empêche de respirer. Tous les trois savent qu'il n'y a pas d'issue...

Scénario
Jean-Louis Milesi
Robert Guédiguian

Photographie
Renato Berta

Montage
Bernard Sasia
Michel Vandestien
Catherine Keller

Son
Laurent Lafran

Mixage
Gérard Lamps

Directeur de production
Malek Hamzaoui

Production
Agat Films & Cie
France 3 Cinéma
Canal+

Interprétation
Ariane Ascaride
(*Marie-Jo*)

Jean-Pierre Darroussin
(*Daniel*)

Gérard Meylan
(*Marco*)

Julie-Marie Parmentier
(*Julie*)

Jacques Boudet
(Jean-Christophe)
YannTrégouët
(*Sylvain*)

Frédérique Bonnal
(*Madame Fauvelet*)

Jacques Germain
(*le pilote*)



Mon père est ingénieur

2004 • France • 108 minutes • 1.66 • Dolby SRD/DTS

Natacha n'a plus revu Jérémie, son amour de jeunesse et de toujours, depuis de nombreuses années. Il parcourt le monde, tandis que Natacha est restée médecin dans son quartier de Marseille. Jérémie se tient près d'elle, mais elle n'en sait rien. Elle ne sait plus rien, Natacha. Un jour, son père l'a trouvée comme ça, inerte, muette : « sidération psychique », disent les professeurs...

Scénario
Robert Guédiguian
Jean-Louis Milesi

Photographie
Renato Berta

Son
Laurent Lafran

Décor
Michel Vandestien

Montage
Bernard Sasia

Mixage
Emmanuel Croset

Costumes
Juliette Chanaud

Musique
Arto Tunçboyacıyan
(Armenian Navy Band)

Directeur de production
Malek Hamzaoui

Production
Agat Films & Cie
France 3 Cinéma

Canal +

Interprétation
Ariane Ascaride
(*Natacha/Marie*)

Jean-Pierre Darroussin
(*Jérémie/Joseph*)

Gérard Meylan
(*Monsieur Vadino/Roustido*)

Pascale Roberts
(*la mère de Natacha*)

Jacques Boudet
(*le père de Natacha*)

Pierre Banderet
(*l'âne*)

Patrick Bonnel
(*le bœuf*)

Frédérique Bonnal
(*la voisine*)

Christine Brücher
(*Madame Vadino*)

Mathilda Duthu
(*Mylène/Mireille*)

Youssef Sahbeddine
(*Rachid/Vincent*)

« Je veux dire l'admiration que j'ai envers ceux qui sont engagés, et la difficulté que cela représente. Le temps du film est celui de la dépression que traversent les deux personnages principaux. C'est la crise du "milieu de la vie", mais, à la différence de Marie-Jo... , ce sont tous deux des militants. Et j'essaie une autre forme de récit en mettant cette histoire en perspective avec une pastorale, qui porte l'attente d'une bonne nouvelle, la bonne nouvelle étant le paradigme du militant. »

Robert Guédiguian



Le promeneur du champs de mars

2005 • France • Couleur • 117 minutes • 1.66 • Stéréo Dolby SRD/DTS

Ce film raconte l'histoire d'une fin de règne et d'une fin de vie : celles de François Mitterrand. Alors que le Président livre son dernier combat contre la maladie, un jeune journaliste passionné tente de lui arracher des leçons universelles sur la politique et l'histoire, sur l'amour et la littérature... Des certitudes sur la vie. Mais le vieil homme n'en a guère à dispenser car c'est pour lui le moment où passé, présent et futur se confondent en un seul temps. Ce temps où seuls les doutes demeurent, ce temps où tous les hommes sont égaux : celui de la proximité avec la mort.

Scénario
Gilles Taurand
Georges-Marc Benamou
d'après le livre *Le Dernier Mitterrand* de Georges-Marc Benamou

Photographie
Renato Berta

Montage
Bernard Sasia
Michel Vandestien

Costumes
Juliette Chanaud

Son
Laurent Lafran

Mixage
Gérard Lamps

Directeur de production
Nathalie Duran

Production
Frank Le Wita
Marc de Bayser

Robert Guédiguian

Film Oblige

Agat Films & Cie

Arte France Cinéma

Canal+

Interprétation
Michel Bouquet
(*François Mitterrand*)

Jalil Lespert
(*Antoine Moreau*)

Philippe Fretun
(*Docteur Jeantot*)

Anne Cantineau
(*Jeanne*)

Sarah Grappin
(*Judith*)

Catherine Salviat
(*Mado, la mère de Jeanne*)

Jean-Claude Frissung
(*René, le père de Jeanne*)

Philippe Le Mercier
(*Fleury, le garde du corps*)

Serge Kribus
(*Riou, le chauffeur*)

Jean-Claude Bourbault
(*le libraire*)

Grégoire Oesterman
(*Garland*)



Le voyage en Arménie

2006 • France • Couleur • 125 minutes • 1.66 • Dolby SR/SRD/DTS

Se sachant gravement malade, Barsam souhaite retourner sur la terre qui l'a vu naître. Il souhaite également léguer quelque chose à sa fille Anna. Elle est pétrie de certitudes. Il voudrait lui apprendre à douter. Lorsqu'il s'enfuit en Arménie, il prend soin de laisser de nombreux indices pour qu'Anna puisse le rejoindre. Ce voyage obligé dans ce pays inconnu deviendra pour elle ce que Barsam voulait qu'il soit : un voyage initiatique, une éducation sentimentale, une nouvelle adolescence...

Scénario
Ariane Ascaride
Marie Desplechin
Robert Guédiguian

Photographie
Pierre Milon

Montage
Bernard Sasia
Karim Hamzaoui

Costumes
Anne-Marie Giacalone

Son
Laurent Lafran

Mixage
Gérard Lamps

Musique
Arto Tunçboyacıyan

Directeur de production
Malek Hamzaoui

Production
Agat Films & Cie
France 3 Cinéma

Canal+

Interprétation
Ariane Ascaride
(*Anna*)
Gérard Meylan
(*Yervanth*)

Chorik Grigorian
(*Schaké*)

Roman Avinian
(*Manouk*)

Simon Abkarian
(*Sarkis Arabian*)

Serge Avedikian
(*Vanig*)

Kristina Hovakimian
(*Gayané*)

Jean-Pierre Darroussin
(*Pierre*)

Madeleine Guédiguian
(*Jeannette*)

Jalil Lespert
(*Simon*)

Marcel Blüwal
(*Barsam*)

« Ariane est à l'origine de ce film. C'est l'occasion pour moi d'intervenir dans le débat sur l'identité que je trouve de plus en plus insupportable. Etant germano-arménien français de Marseille vivant à Paris, je me sens légitime à dire quelque chose sur ce sujet. »

Robert Guédiguian



Lady Jane

2008 • France • Couleur • 102 minutes • 1,85 • Dolby SR/SRD

À l'époque où les Rolling Stones chantaient « Lady Jane », Muriel, François et René, amis d'enfance, nés dans les ruelles populaires de Marseille, distribuaient des fourrures volées à toutes les ouvrières de leur quartier. Ils cessèrent leurs cambriolages après avoir tué un bijoutier dans un parking et, pour se faire oublier, ne se voient plus jusqu'au jour où le fils de Muriel est enlevé... La bande se reforme alors pour réunir l'argent de la rançon.

Scénario

Jean-Louis Milesi
Robert Guédiguian

Photographie

Pierre Milon

Montage

Bernard Sasia
Michel Vandestien

Costumes

Juliette Chanaud
Anne-Marie Giacalone

Son

Laurent Lafran

Mixage

Gérard Lamps
Directeur de production

Malek Hamzaoui

Production

Agat Films & Cie
France 3 Cinéma

Canal+

Interprétation

Ariane Ascaride
(Muriel)

Jean-Pierre Darroussin
(François)

Gérard Meylan
(René)

Yann Trégouët
(le jeune homme)

Frédérique Bonnal
(Charlotte, la femme de François)

Pascale Roberts
(Solange)

Jacques Boudet
(Henri, le vieil ami alité)

Pascal Cervo
(le lieutenant)

Giuseppe Selimo
(Martin, le fils de Muriel)

Anna Ostby
(Marly)

Jacques Reboud
(l'homme du train)

L'armée du crime

2009 • France • 139 minutes • 1,85 • Dolby SR/SRD/DTS

Dans Paris occupé par les Allemands, l'ouvrier poète Missak Manouchian prend la tête d'un groupe de FTP-MOI. Il s'agit de très jeunes Juifs d'origine hongroise, polonaise, roumaine, d'Espagnols, d'Italiens, d'Arméniens ou de Français déterminés à combattre pour libérer la France qu'ils aiment, celle des Droits de l'Homme. Dans la clandestinité, au péril de leur vie, ils deviennent des héros...

Scénario

Robert Guédiguian
Serge Le Péron

Gilles Taurand

Photographie

Pierre Milon

Montage

Bernard Sasia
Michel Vandestien

Costumes

Juliette Chanaud

Son

Laurent Lafran

Mixage

Gérard Lamps

Musique

Alexandre Desplat

Directeur de production

Malek Hamzaoui

Production

Dominique Barneaud
Marc Bordure

Robert Guédiguian

Agat Films & Cie
Studio Canal

Canal+

France 3 Cinémas

Interprétation

Simon Abkarian
(Missak Manouchian)

Robinson Stévenin
(Marcel Rayman)

Grégoire Leprince-Ringuet
(Thomas Elek dit Tommy)

Virginie Ledoyen

(Mélina Manouchian)

Lola Naymark
(Monique Stern)

Ariane Ascaride
(Mme Elek)

Jean-Pierre Darroussin
(l'inspecteur Pujol)

Yann Trégouët
(le commissaire David)

Olga Bancic
(Olga Legrand)

Adrien Jolivet
(Henri Krasucki)

Ivan Franek
(Feri Boczov)

Horatiu Malaele
(Dupont)

Pierre Niney
(Henri Kéltékian)

Alain Lenglet
(le proviseur)

Gérard Meylan
(le flic résistant)

Serge Avedikian
(M. Aznavourian)

Leopold Szabatura
(Simon Rayman)

Estaban Carvajal Alegria
(Narek)

Georges Babluani
(Patriciu)

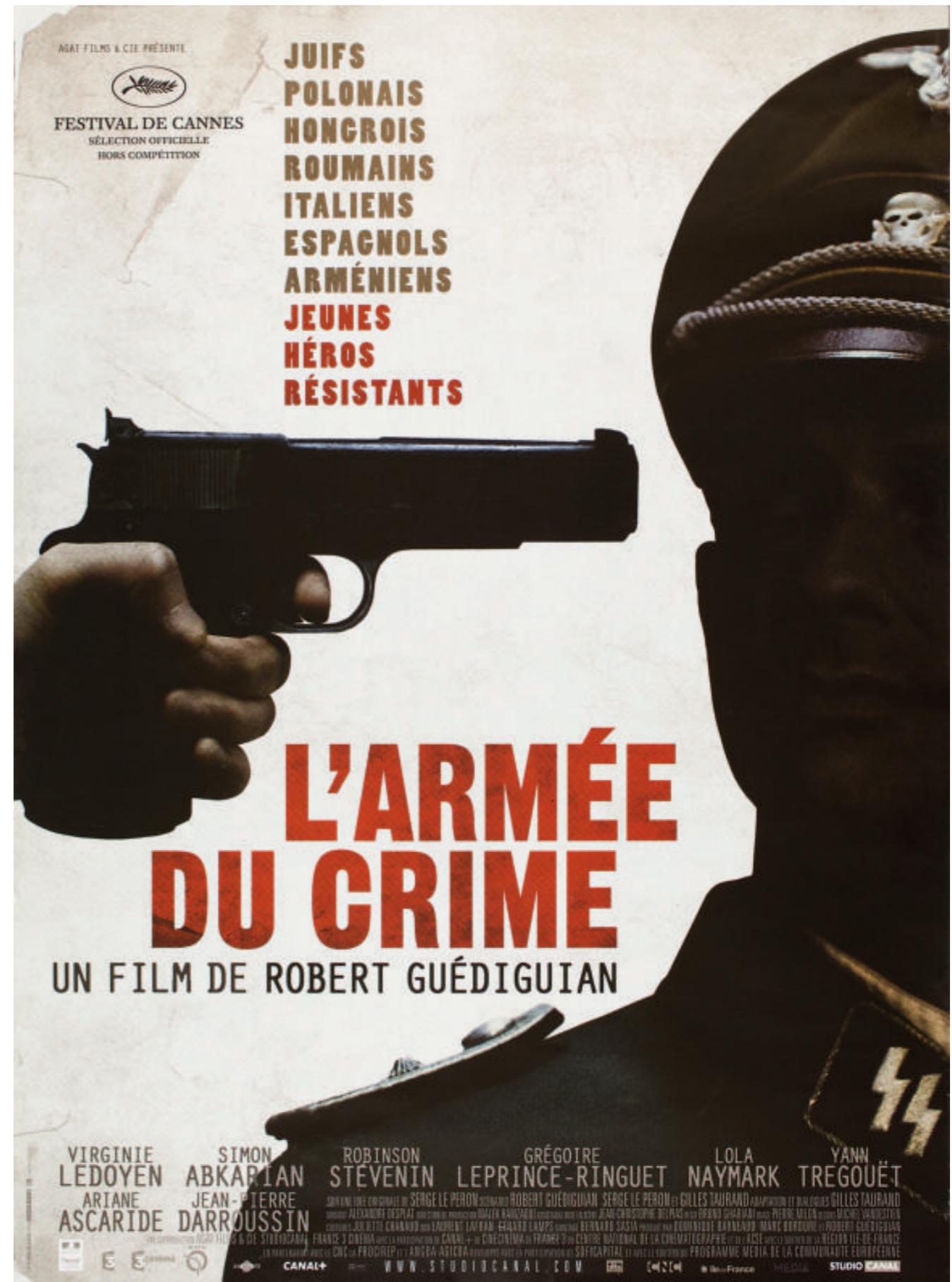
Miguel Ferreira
(Alfonso)

« Je n'ai aucune intention. Je fais ce film pour savoir ce que j'ai à dire à ce moment-là. Et pour ne pas faire quelque chose que j'ai déjà fait, je me dis : "pourquoi pas un film noir ?" Donc un film de genre, avec des meurtres, tourné l'hiver... Des thèmes se sont révélés en écrivant : sur l'héroïsme, la mémoire, la vengeance... Mais je n'en savais rien au début. »

Robert Guédiguian

« L'idée de ce film vient du cinéaste Serge le Péron. Là aussi, on est en plein dans le débat sur l'identité nationale. Parler des résistants étrangers en France, cela me semble une bonne intention. Or, on peut faire un très bon film avec de bonnes intentions et de bons sentiments ! »

Robert Guédiguian



Les neiges du Kilimandjaro

2011 • France • Couleur • 107 minutes • 35mm/Dcp • format 1.85 • Dolby/Dts

Bien qu'ayant perdu son travail, Michel vit heureux avec Marie-Claire. Ces deux-là s'aiment depuis trente ans... Leurs enfants et leurs petits-enfants les comblent... Ils ont des amis très proches... Ils sont fiers de leurs combats syndicaux et politiques... Leurs consciences sont aussi transparentes que leurs regards.

Ce bonheur va voler en éclats avec leur porte-fenêtre devant deux hommes armés et masqués qui les frappent, les attachent, leur arrachent leurs alliances, et s'enfuient avec leurs cartes de crédit. Leur désarroi sera d'autant plus violent lorsqu'ils apprendront que cette brutale agression a été organisée par l'un des jeunes ouvriers licenciés en même temps que Michel, par l'un des leurs... Michel et Marie-Claire vont peu à peu s'apercevoir que leur agresseur, Christophe, n'a agi que par nécessité. En effet, il vit seul avec ses deux petits frères et s'en occupe admirablement, veille à leurs études comme à leur santé...

Scénario

Jean-Louis Milesi
Robert Guédiguian

Photographie

Pierre Milon (AFC)

Montage

Bernard Sasia

Décors

Michel Vandestien

Costumes

Juliette Chanaud

Son

Laurent Lafran

Mixage

Armelle Mahé

Production

Malek Hamzaoui

Agat films & Cie

La Friche Belle de Mai

France 3 Cinéma

Interprétation

Ariane Ascaride

(Marie-Claire)

Jean-Pierre Darroussin

(Michel)

Gérard Meylan

(Raoul)

Marilyne Canto

(Denise)

Grégoire Leprince-Ringuet

(Christophe)

Anaïs Demoustier

(Flo)

Adrien Jolivet

(Gilles)

Robinson Stévenin

(Le commissaire)

Karole Rocher

(La mère de Christophe)

Julie-Marie Parmentier

(Agnès)

Pierre Niney

(Le serveur)

Yann Loubatière

(Jules)

Jean-Baptiste Fonck

(Martin)

Emilie Piponnier

(Maryse)

Raphaël Hidrot

(Jeannot)

Anthony Decadi

(Gabriel)

Frédérique Bonnal

(Martine)

Le fil d'ariane

(sortie prévue début 2014)

« C'est un cadeau pour Ariane Ascaride. Entre *Drôle de drame de Carné*, *Uccellacci e ucellini* (Des oiseaux petits et gros) de Pasolini, et *What de Polanski*. Une fantaisie, dans laquelle il n'arrivera que des choses abracadabrantes à Ariane. Et il y a une vieille tortue qui parle ! »

Robert Guédiguian

Une histoire de fou

(sortie prévue 2015)

« C'est un film qui part du génocide des Arméniens en 1915, mais je ne le filme pas, parce que je pense que c'est infilmable. Plutôt que le génocide lui-même, le vrai sujet du film, c'est la mémoire et la transmission, comment l'occultation et la non reconnaissance d'une tragédie fait que le problème perdure, provoque de la violence et ne se règle jamais. »

Robert Guédiguian

« Il y a la volonté de maintenir ce qui me semble menacé depuis que j'ai commencé à faire du cinéma : la conscience de classe. Maintenir vivante cette braise-là. Je continue à rêver de la fraternité de la « classe ouvrière », ou plus exactement du peuple, au sens de la plèbe.

Robert Guédiguian



NOTES

1. Gallimard, 2004, p. 12.
2. À ne pas confondre avec le bar du Centre, situé aux Riaux, qui apparaît dans *Dernier été* (voir p. et p.)
3. *Conversation avec Robert Guédiguian*, Isabelle Danel, Les Carnets de l'info, 2008, p. 12.
4. *Conversation...* ibid, p. 18.
5. C'est ce même travelling qu'a utilisé Richard Copans en ouverture de son documentaire consacré à Robert Guédiguian, *En vérité je vous le dis* (2012), mais monté en sens inverse, pour figurer une arrivée.
6. *L'Eglise*, Gallimard, 1952, rééd. 1982, p.161.
7. Aidé en cela par des délimitations géographiques aléatoires : l'Estaque en tant que tel comprend l'Estaque-Gare, l'Estaque-Plage, alors que l'adjonction des Riaux, si l'on en croit les découpages réalisés pour les statistiques de l'INSEE, constitue déjà une annexion...
8. En renforçant notamment l'indépendance d'Agat films, la société de production qu'il codirige en association avec cinq autres producteurs : Marie Balducchi, Nicolas Blanc, Blanche Guichou, Muriel Meynard et Patrick Sobelman. Outre les films de Robert Guédiguian, Agat films compte à son catalogue les œuvres de nombreux cinéastes, dont les films récemment sortis de Hiam Abbas, Solveig Anspach, Lucas Belvaux, Isabelle Czajka, Brigitte Rouän, Hiner Saleem, Anne Villacèque...
9. *Parlons politique*, Maryse Dumas, Robert Guédiguian, Entretiens par Stéphane Sahuc, les éditions Arcane 17, 90 p., 2011, p. 20.
10. Dans *Pasolini l'enragé*, « Cinéastes de notre temps », 1966.
11. Dans *Politis*, n° 1180, 8 décembre 2011.
12. Rushes inédits in *La saga Cinéastes, de notre temps, Une histoire du cinéma en 100 films*, André S. Labarthe, Capricci, 2011.
13. Cf. *La Méthode de l'égalité*, Jacques Rancière, Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan, Bayard, 2012.
14. On retrouve, à peu de chose près, la même composition familiale dans le garage des Moliterno d'À l'attaque !.
15. Le Seuil, 2000, p. 17.
16. Robert Guédiguian dans *En vérité je vous le dis*, documentaire de Richard Copans, 2012.
17. *Lettres luthériennes*, Pier Paolo Pasolini, traduit de l'italien par Anna Rochi Pullberg, Seuil, 2000, pp. 96-97.
18. *Fassbinder par lui-même*, entretiens (1969-1982), traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen et Frank Weigand, traduction entièrement révisée par Christophe Jouanlanne, édition établie et présentée par Robert Fischer, préface de Frédéric Strauss, G3J éditeur, 2010, p.192.

REMERCIEMENTS

À Robert Guédiguian, bien sûr.

À Patrick Sobelman, pour sa disponibilité, son soutien et ses remarques toujours judicieuses.

À Ariane Ascaride, Jérôme Cabanel, Jean-Pierre Darroussin et Gérard Meylan pour avoir accepté de participer à ce livre.

À Marc Bordure, Marie-Christine Damiens, Malek Hamzaoui, Bertrand Leclair, Aurore Pinon, Julie Rhône et Eléonore Magnin pour leur aide précieuse.

À Fabienne Kriegel, directrice des éditions du Chêne, et à ses équipes, en particulier à Nathalie Bailleux, Sabine Houplain, Audrey Lorel, ainsi qu'à Laurence Basset et François Chevret.

ACHEVÉ