

Entretien avec Robert Guédiguian

Janine Euvrard

Number 112-113, Fall 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24536ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

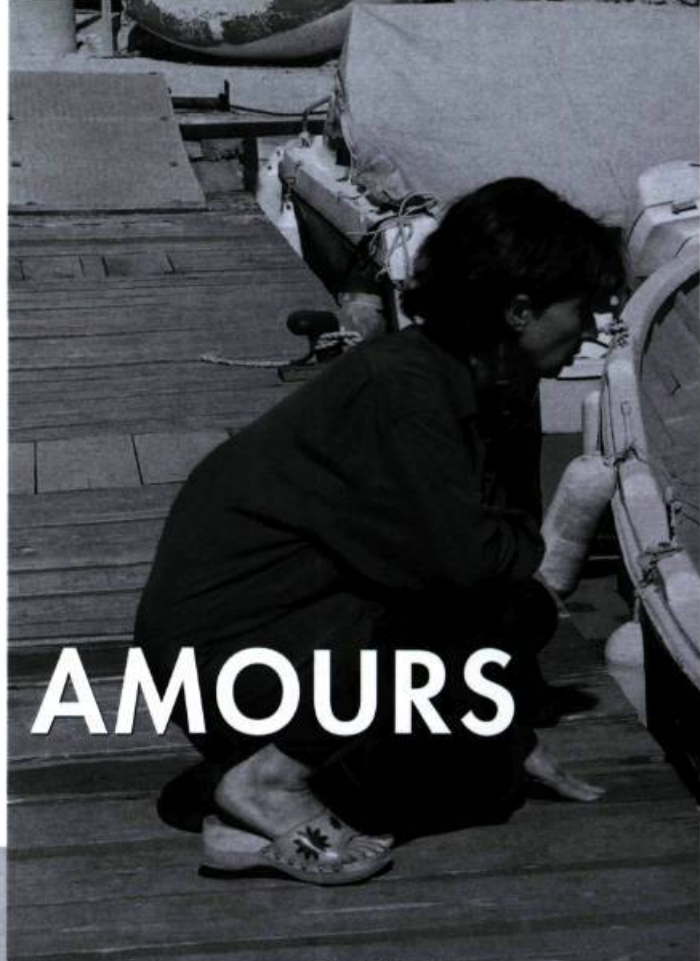
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Euvrard, J. (2002). Entretien avec Robert Guédiguian. *24 images*, (112-113), 54-62.

MARIE-JO ET SES DEUX AMOURS



Entretien avec Robert Guédiguian

PROPOS RECUEILLIS PAR JANINE EUVRARD

Cinéaste d'une ville, d'un quartier même, se plaît-il à dire (l'Estaque), Robert Guédiguian est un vif, et en fait le seul cinéaste témoin de la vie de cette cité portuaire qu'est Marseille depuis René Allio. On connaît l'homme pour sa générosité, son engagement, tant politique que moral, qui transparaît dans des films où le regard implacable qu'il pose sur la réalité contemporaine n'empêche en rien les élans du cœur le portant aujourd'hui jusqu'au lyrisme. Cinéaste du peuple, des petites gens, à qui il sait rendre toute leur humaine beauté et leur dignité, il est en ce sens, mieux que quiconque, le fier héritier des Duvivier, Renoir ou Grémillon. C'est pour ces raisons, et bien d'autres encore, que nous lui témoignons un attachement presque inconditionnel.

24 IMAGES: *Pouvez-vous nous parler de vos origines et de votre identité? Votre mère est allemande, et votre père...? Vous avez dit un jour vous sentir bien en Allemagne. Pourquoi?*

ROBERT GUÉDIGUIAN: Comme tous les vrais Marseillais, mes origines sont mêlées, je suis allemand par ma mère née en Allemagne, et arménien par mon père né, lui, à Marseille. J'allais souvent en Allemagne avec ma mère quand j'étais tout petit, j'ai parlé allemand assez vite et ce pays, quand j'y retourne aujourd'hui, m'est familier. Il y a les images que j'y ai vues, comme les murs de brique, les rideaux aux fenêtres, la végétation, un certain temps gris. Je connais la région de Cologne, de Düsseldorf. Quand j'y vais, je me sens un peu chez moi. C'est probablement dans *Marie-Jo et ses deux amours*, mon dernier film, que ressort mon côté allemand, toutes ces choses qui m'ont un peu marqué. J'ai déjà dit en rigolant que c'est mon premier film allemand!

Comment êtes-vous venu au cinéma? Étiez-vous un jeune cinéophile?

Le cinéma a été très important pour les jeunes de ma génération. Durant les années 70, les étudiants allaient beaucoup au cinéma. J'avais un ami qui était correcteur dans un journal et l'on volait les billets du critique qui travaillait à côté, ce qui nous permettait d'aller au cinéma gratuitement dans tout Marseille! J'ai donc été au cinéma quasiment tous les jours pendant deux ou trois ans entre 16 et 18 ans! Nous allions souvent au Breteuil, qui avait une programmation formidable. Il y avait deux salles et, dans chacune,



Marie-Jo
(Ariane Ascaride)
et son mari
(Jean-Pierre Darroussin).

sais partie depuis dix ans. Durant toutes ces années, mon expression, mon rapport au monde, à la citoyenneté, à la politique au sens large du terme avaient en grande part passé par là. La vie de la cité était liée au militantisme. Il m'a fallu deux, trois ans pour quitter le parti, ce qui veut dire que je ne l'ai fait qu'en 1980, année où j'ai tourné mon premier film, et ce n'est pas un hasard. Il a fallu que je lâche cette activité, ou plutôt que cette activité me lâche et que je me retrouve sans rapport aux autres pour que je passe à la réalisation. À ce moment-là, le cinéma a carrément remplacé mon activité politique; poussé par la nécessité de dire certaines choses, j'y ai investi tout ce qu'il y avait en moi. J'ai sauté sur cette possibilité et je me suis mis à faire du cinéma de manière un peu obsessionnelle, de la même manière qu'avant je faisais de la politique et qu'aujourd'hui je fais un peu les deux.

il passait toujours sept films du même auteur: 7 John Ford, 7 Pasolini. La semaine suivante 7 Buñuel, 7 Fellini. Quand on se forme comme ça, on a d'emblée une conception du cinéma comme art et cela m'a donné une connaissance de ce qu'on appelle le cinéma d'auteur. Mais je ne pensais pas du tout faire des films.

Comment êtes-vous venu au cinéma en tant que cinéaste?

Par hasard. J'ai rencontré René Féret alors que j'étais tout jeune, j'avais 21, 22 ans et il m'a proposé d'écrire avec lui son prochain scénario. Je connaissais déjà Ariane Ascaride qui allait jouer dans son film *La communion solennelle*. Il voulait adapter un roman d'Alfred Döblin, j'étais germaniste, je préparais une thèse. Il avait eu le prix Sadoul avec son premier film et son deuxième film était présenté à Cannes, j'ai bien sûr accepté! Je garde de cette collaboration un souvenir assez fort. Dès que j'ai commencé à travailler avec Féret, je me suis dit: «Mais pourquoi je ne le fais pas pour moi?» Je ne m'étais jamais posé la question avant. Déjà je me limitais comme scénariste. Je suis alors entré dans un processus de réminiscences, en me disant que tel ou tel souvenir ou idée, je les garderais pour moi, je ne les donnerais à personne, alors que ça ne faisait que deux jours que je travaillais avec Féret. Tout cela était assez flou, mais a déclenché un processus nouveau chez moi.

Il y a eu aussi autre chose: la rupture de l'union de la gauche. Quelque chose s'est rompu pour moi dans mon activité militante. J'étais en très violent désaccord avec le Parti communiste dont je fai-

De quelle façon le cinéma et votre vie politique sont-ils liés aujourd'hui?

Je n'ai jamais fait de cinéma militant. Le cinéma militant est pour moi une commande directe en vue de défendre une chose précise avec un objet précis. Je n'ai toutefois rien contre. Si on me demandait de faire un film sur Pôrto Alegre, ce serait du cinéma militant. J'ai plutôt toujours considéré faire un cinéma concerné et responsable. Dans tous mes films, dans chaque image que je fabrique, je me pose la question de son importance et de son efficacité. Je me dis que faire une image, c'est avoir une responsabilité puisque d'autres la verront. J'exagère parfois en disant que chaque image est une idée, mais je me pose toujours des questions d'ordre moral en faisant chacune d'elles. En ce sens-là, je pense que tous mes films sont des films politiques. Même dans un film moins directement politique comme *Marie-Jo et ses deux amours*, la conscience d'une responsabilité m'a conduit à situer cette histoire d'amour impossible dans un cadre où l'on voit de manière très détaillée, presque documentaire, le boulot des personnages, leur vie quotidienne: ils vont faire leurs courses, ils lavent la vaisselle, ils prennent leur voiture pour aller travailler, ils dorment, ils ne dorment pas, ils se lèvent la nuit. Le fait même de situer une histoire aussi romantique que celle-là chez des gens qu'on peut croiser à tous les coins de rue, qui nous ressemblent, c'est déjà pour moi un acte politique. Je crois qu'il est salutaire de dire aux jeunes: «Les plus grandes passions du monde ne sont pas forcément réservées aux

Marie-Jo et ses deux amours

Le tumulte des cœurs

PAR JACQUES KERMABON

Ce n'est pas *Sérénade à trois* (le triolisme sous les atours de la comédie chaste), ni *Jules et Jim* (la tragédie derrière le badinage), c'est *Marie-Jo et ses deux amours*. Le titre ne ménage aucun suspense, quand le film commence, nous en sommes là. Robert Guédiguian a redistribué des rôles à sa troupe habituelle. Ariane Ascaride est Marie-Jo, ambulancière, mariée à Daniel (Jean-Pierre Darroussin), chef d'une petite entreprise de bâtiment. Ils ont une fille, Julie (Julie-Marie Parmentier). Marie-Jo aime son mari, mais aussi ardemment son amant, Marco (Gérard Meylan), capitaine de bateau. Le non moins fidèle Jacques Boudet incarne un vieil alcoolique malodorant que Marie-Jo emmène régulièrement dans son ambulance pour des soins, moments qui permettent d'échanger des confidences.

L'allégresse d'aimer et d'être aimée par deux hommes à la fois, ce sentiment de liberté est aussi ce qui l'enchaîne. Au tout début du film, nous découvrons Marie-Jo au bord de la mer pendant une promenade avec son mari et sa fille. Elle est là, tout en étant ailleurs, les yeux perdus vers le large. À un moment, demeurée seule, elle se fait une estafilade sur la veine du poignet avec un couteau. Sait-elle même pourquoi elle le fait?

Partant de cette banale situation qui peut nourrir les tragédies les plus noires et les pantalonnades les plus enlevées – Ciel, mon mari! –, Guédiguian nous livre un de ces mélodrames réalistes dont il a le secret. Qu'importe l'étiquette, en fait, on pourrait remplacer aisément «mélodrame» par «tragédie», la formule veut tenter de saisir ce qui irrigue ce film, le mélange d'un certain

artifice et de son ancrage dans la réalité. La sève mélodramatique trouve son acmé dans le lyrisme de la scène finale dont nous ne dirons rien si ce n'est qu'elle fut reprochée par certains à Guédiguian. Nous appartenons à ceux que sa logique a comblés. L'artifice, c'est la convention de dialogues qui, ne dissimulant pas la trace de leur dimension écrite, imprègnent par leur rythme une musique très particulière. Pour autant, l'action ne s'éloigne pas des rives du réalisme. Tous les personnages sont filmés dans leur activité professionnelle. Marie-Jo travaille irrégulièrement, en fonction des appels, et quand elle ne conduit pas des malades elle s'occupe de la comptabilité de la petite entreprise de son mari. Ce dernier maintient un rythme soutenu pour encadrer ses ouvriers. Quant à Marco, il part en mer plusieurs jours d'affilée et demeure à d'autres moments chez lui. Ces variations dans les emplois du temps, dans les interstices desquels les personnages trouvent les plages de leurs plaisirs, permet tout un jeu de revirements scénaristiques, un permanent déplacement des occasions de bonheur et des moments d'incertitude.

À cette dynamique des sentiments, que l'espace et le temps conjuguent, font écho la variation des points de vue et une dialectique du voir et du savoir. On excusera une formule trop abstraite, le film,



Jacques Boudet en vieil alcoolique.

jeunes qui courent sur les montagnes à Heidelberg au début du XIX^e siècle».

Qu'aimez-vous dans le romantisme?

Ce que j'aime, c'est précisément qu'il s'apparente au geste révolutionnaire. Vous voyez, je retombe sur mes pattes (*rire*)! J'ai toujours considéré que dans le geste romantique, il y avait le refus du monde tel qu'il est. Dans le romantisme, tout est toujours ramené sur le plan individuel, donc souvent amoureux: «J'aime cette femme, mais elle ne peut pas m'aimer, parce qu'elle n'est pas libre, elle est mariée, elle en aime un autre, etc.» Généralement, les choses se présenteront ainsi: «Je me suicide ou je ne me suicide pas», «Je pars, ou elle se suicide». Mais ça, c'est une situation qu'un romantique n'accepte pas. Il dira plutôt: «Non, ça ne va pas, je vais changer cette situation!» C'est donc la non-acceptation du réel et, plus que cela, la non-acceptation du néant, de la mort, qui le définit. Le geste révo-



Marie-Jo et Marco (Gérard Meylan).

lui, est on ne peut plus concret, charnel, proche des corps et des cœurs. Marie-Jo aimerait pouvoir confier à son mari sa liaison — elle la lui dit tout haut alors qu'il dort —, partager avec lui ce bonheur, elle voudrait aussi que son amant connaisse sa famille. Cette envie lui paraît logique et elle met en scène la rencontre sous la forme d'un petit scénario qui singe un heureux hasard. Mais quand, plus tard, fruit de ce rapprochement, elle entend, cachée dans un recoin de l'appartement de Marco, sa fille évoquer à ce dernier l'amour de ses parents avec admiration, tout d'un coup, sa liaison lui

apparaît selon un autre point de vue et elle ne peut retenir ses sanglots face à sa trahison. Le poids de la réalité varie infiniment selon ce qu'on en sait ou en dit. Tant que Daniel ignore la liaison de sa femme, tous les deux s'aiment comme toujours, dansent, rient, font l'amour. À partir du moment où, par inadvertance, il la découvre, sa vie bascule même s'il fait tout pour ne rien laisser paraître, pour que la vie continue comme avant.

Rien n'y fait. Ils ont beau unir toutes les forces de leurs amours, mobiliser tous les efforts de compréhension du monde, le

poison de la tragédie s'insinue peu à peu dans leur vie. Marie-Jo avoue, honteuse, à Marco que l'idée de la mort de son mari lui est venue à l'esprit, malgré elle.

Tous ces non-dits, les désirs contradictoires, les aveux tus, les songes qui portent vers l'autre quand on est avec l'un, ce qu'on sait et qu'on ne peut pas dire, tous ces silences laissent place à l'intensité des regards. On ne compte pas les moments de séparation quand l'un s'en va sous le regard de l'autre. L'impact de ces regards ne fait pas que laisser planer le tumulte des sentiments qui assaille les personnages. Plus largement, ces instants suspendus, ces points de suspension impriment au film une vitesse particulière. La campagne environnante, la mer, l'horizon, les lieux familiers, Guédiguian prend le temps de les filmer. Ils sont plus qu'un décor. Et si l'on croit y percevoir un brin de mélancolie, on serait bien en peine de démêler les raisons de ce sentiment qui ajoute à l'émouvante beauté de ce film. ■

MARIE-JO ET SES DEUX AMOURS

France 2002. Ré.: Robert Guédiguian. Scé.: Guédiguian et Jean-Louis Milési. Ph.: Renato Berta. Mont.: Bernard Sasia. Int.: Ariane Ascaride, Jean-Pierre Darroussin, Gérard Meylan, Julie-Marie Parmentier, Jacques Boudet. 124 minutes. Couleur. Dist.: Cristal Films.

lutionnaire est pareil, sauf que ses motivations sont d'ordre collectif. Il y a là aussi un refus du réel tel qu'il est, en plus d'un refus de l'injustice sociale, politique, historique, etc. En fait, la psychologie d'un révolutionnaire et celle d'un romantique sont semblables et partent d'un même point de vue utopique qui consiste à dire: «Je rêve à la possibilité de l'impossible».

Vous avez parlé de la mort et j'allais vous poser cette question: Pourquoi la mort est-elle si souvent présente dans vos films?

Je ne peux pas répondre de manière analytique, mais la mort me hante fortement. Je ne considère pas la vie sans elle, toutes les questions de la vie sont rattachées à elle: notre existence, notre finitude, notre rapport à l'Histoire avec un grand H, nos rapports à nos enfants, à la reproduction, à nos parents qui vieillissent, à la perte des parents. Tout le monde a un rapport différent à la mort, moi j'ai celui-là, j'en parle beaucoup.

Elle vous fait peur?

Oui. Je me dis qu'il faut que je fasse un maximum de choses avant, je n'en ai jamais fini! Je suis plutôt un agité nerveux, et l'idée

de perdre mon temps est très liée au fait que je suis hanté par la mort. Comme je ne veux pas perdre mon temps, je le remplis au maximum. C'est plus la perte de moyens que la perte de la vie qui me fait peur, le vieillissement m'inquiète plus que la mort.

Votre désir d'accompagner l'évolution de la société par le cinéma est très clair. Un film comme Marius et Jeannette par exemple parlait de la fin du monde ouvrier.

Le cinéma, et c'est peut-être une de ses forces, a une capacité d'enregistrement et d'archivage du réel. Une de mes motivations est donc de pouvoir travailler sur ce qui est en train de changer, de travailler sur un décor qui est en train d'être détruit, qui très bientôt n'existera plus. C'est vrai que pour moi, filmer la destruction de la cimenterie dans *Marius et Jeannette*, c'est filmer la destruction d'à peu près un siècle et demi de vie ouvrière. À la mesure d'un film, il s'agissait aussi de faire un peu le point sur ce qui pouvait rester de cette culture ouvrière. Il y a des choses à en garder: des valeurs de lutte, de révolte, de générosité, de solidarité, etc., qui sont nées dans ces usines et qui peuvent toujours s'appliquer dans des espaces et des temps différents. Ce sont

presque des valeurs absolues, qui peuvent devenir des valeurs universelles.

Vous êtes toujours socialement très engagé, vous battant sur plusieurs fronts à la fois.

Il y a plusieurs manières de se battre. Au cinéma, cela consiste pour moi à prêter des sentiments à des gens très humbles. Le simple fait de dire aux gens les plus démunis, les plus exploités: «De grandes histoires peuvent vous arriver», c'est ne pas faire de distinction entre les hommes et c'est encourageant. C'est déjà agir. Sur le terrain du cinéma, je suis bien sûr de tous les combats concernant l'exception culturelle. Mais l'exception culturelle n'est pas un problème franco-français, bien au contraire. Tous les pays du monde doivent avoir le droit de disposer de leur propre image et la défendre à tout prix, comme ils doivent défendre leur langue. C'est un combat à mener au niveau international. J'ai aussi été pendant des années président de la Société des réalisateurs de films, mais le cinéma me donne aussi d'autres tribunes me permettant d'intervenir sur des questions qui n'ont rien à voir avec le cinéma, et j'utilise ces tribunes le plus régulièrement possible. Pendant les élections désastreuses qui viennent d'avoir lieu, je suis intervenu trois fois dans *Le Monde*, trois fois dans *Libération*, deux fois dans *L'Humanité*, une fois dans *Politis*. Autrefois, je faisais ça dans des réunions, aujourd'hui, le fait que je réalise des films et que je sois un petit peu connu me permet d'être publié dans *Le Monde*. J'en use et en abuse, dans des périodes un peu secouées.

La ville est tranquille, votre précédente réalisation, faisait un constat très déprimant, qui abordait, selon vos termes, ce qui vous fait peur?

Si ce film sortait aujourd'hui, on me dirait qu'il est inspiré par ce qui vient de se passer. C'est un film prémonitoire des élections qui ont eu lieu. Il parle en effet de ce qui me fait peur, et si j'essaie de le ramener à une seule peur, qui serait le dénominateur commun de toutes mes peurs, ce serait celle de la fin de la démocratie. Les gens ne pensent plus *ensemble*, ne vivent plus ensemble, n'agissent plus ensemble, n'ont plus de pratiques communes, et ça, dans tous les milieux. *La ville est tranquille* montre cela. Le personnage de Michelle ne gèrerait jamais ses rapports avec sa fille de cette manière-là si elle était entourée d'une vie de quartier, d'une église, d'un syndicat, si elle était encadrée. Je pense que les gens ne peuvent pas vivre sans conception du monde, sans une vision plus large, sinon ils affrontent la vie au jour le jour, au coup par coup, en essayant de régler les choses à la va-vite. Ils vivent, comme on dit, en économie, à court terme.

Vos personnages sont aussi de plus en plus coupés des idéologies, ce qui s'exprime de façon très marquée dans À la place du cœur, adapté d'un roman de James Baldwin.

Je voulais, hors de toute idéologie, montrer un attachement qui ne passait que par la chair. Pour moi, c'est un film sur la chair. Les personnages, deux couples de parents qui soutiennent leurs enfants

qui s'aiment et dont l'amour est menacé, se réunissent pour les défendre et ils ne les défendent pas parce qu'ils ont conscience de quelque chose, mais parce que c'est la chair de leur chair. Ils les défendent de manière tout à fait instinctive, et sur ces bases-là ils deviennent des personnages héroïques. C'est ce qui m'a intéressé dans le livre de Baldwin. J'ai trouvé dans ce livre quelque chose qui était en résonance totale avec moi. Je trouvais assez beau que ces personnages deviennent des héros et c'est d'ailleurs ce qu'on m'a beaucoup reproché. Je crois de plus en plus fortement que la disparition du populaire est suicidaire, et va de pair avec la disparition de la démocratie. Le peuple, ce n'est pas qu'une bande d'imbéciles qui participe à tous les jeux télévisés débiles qu'il faudrait interdire. Je crois qu'à force d'être représentés comme débiles, cela finit par avoir une influence. On est obligé de constater que la représentation du peuple dans le cinéma français des années 30 était bien différente. Ceux qu'on y voyait étaient beaux, ils s'appelaient Jean Gabin, ils avaient des histoires d'amour, des mésaventures, des drames, des tragédies bien sûr, des accidents de travail aussi, mais ils étaient représentés digne-



Jean-Pierre Darroussin et Ariane Ascaride dans *La ville est tranquille* (2001).

ment. Je considère que *Marie-Jo et ses deux amours* est un film extrêmement populaire, dans la mesure où il prête de grandes idées à des gens à qui d'habitude on ne les prête pas. Il donne de la dignité au peuple.

Vous sentez-vous l'héritier de Renoir (Toni, La règle du jeu), de Julien Duvivier (La belle équipe), du cinéma du Front Populaire, et de Pagnol aussi?

J'aime beaucoup tout le cinéma populaire français, la façon dont il est écrit, les possibilités de dialogues. *La belle équipe*, c'est le film de gauche par excellence de l'entre-deux-guerres. Le peuple y est très bien représenté, comme dans *Le crime de monsieur Lange*. Pagnol fait bien sûr partie de ce courant, mais il y a des choses que j'aime chez lui et d'autres que je n'aime pas. J'ai remarqué que les plus beaux films de Pagnol, c'était Giono qui en était scénariste, Giono qui est



Robert Guédiguian sur le tournage de *La ville est tranquille*.

un bien plus grand écrivain que Pagnol. *Angèle*, *La femme du boulanger* sont de très beaux films. Les mérites particuliers de Pagnol se trouvent dans la construction, dans sa façon d'élaborer des films autour de la parole. Ce sont des choses qui n'existaient pas au cinéma avant lui.

Vous écrivez toujours vos scénarios avec votre vieux copain et complice Jean-Louis Milési. Comment construisez-vous la narration de vos films?

Ensemble (*rire*)... Ce n'est pas une blague, c'est une fausse blague. On fait tout ensemble. Une fois que le sujet est trouvé, qu'on a un peu bavardé, que l'on sait à peu près ce qu'on va raconter, on se lance. Il écrit, j'écris, je lui donne des pages, il corrige, il jette tout ce que j'ai écrit (*rire*), parfois on travaille face à face, parfois on ne se voit pas durant trois jours, tout cela en fonction de nos emplois du temps. J'ai un emploi du temps très chargé puisque je fais aussi de la production toute l'année et je suis souvent par monts et par vaux. Je ne peux pas bloquer des journées entières pour l'écriture. On peut se voir parfois deux heures à la fois, mais on écrit tout ensemble de *a* jusqu'à *z*. C'est une véritable coécriture.

Avez-vous toujours un projet prêt à l'avance?

Nous n'avons pas nécessairement un projet d'avance, mais nous travaillons très vite. Actuellement je n'ai pas de projet, mais je sais que si en septembre je me mets à écrire avec Jean-Louis, le mois d'après il y aura un premier jet, trois mois après nous aurons trouvé le financement, cinq mois après je tourne. En ce moment j'ai cinq ou six idées de film, mais peut-être que ce ne sera pas une de celles-là qui me servira lorsque je commencerai à écrire et peut-être qu'un de ces cinq, six projets n'émergera que dans deux ans. Ce qui est sûr, c'est qu'à partir du moment où je m'y mets, ça va très vite.

Alors qu'à une époque on vous reprochait un certain manichéisme, vos films ont évolué, sont devenus de plus en plus libres formellement et aussi plus ambitieux. La ville est tranquille est un film choral, polyphonique, c'est le portrait d'une ville et il embrasse de façon plus lar-

ge une réalité devenue complexe, contradictoire même. Que pensez-vous de cette évolution?

Ce n'est pas une évolution. On ne choisit pas les films qu'on fait, mais je pourrais dire en boutade que ce sont les films qui nous choisissent. Il y a des moments où les sujets s'imposent. *La ville est tranquille* est un très vieux projet auquel je pensais depuis quinze ans. Le film ne se faisait pas parce que ce n'était pas l'heure. J'ai toujours fait des choses qui étaient plus ou moins complexes, sauf ce que j'ai appelé les contes. C'est à partir de là que ce jugement sur moi a fait surface et j'ai d'ailleurs dit, ironiquement, bien qu'il s'agisse d'une chose tout à fait élémentaire,

qu'il faut parfois être manichéen. Je l'assume donc, je le signe et je le redis. Un conte, c'est comme au guignol, il y a des gendarmes et des voleurs, des bastonnades, le seigneur se fait battre par le paysan, il perd la bataille, et voilà! Ces formes-là, qui sont d'ailleurs des formes populaires, sont aussi des exutoires pour le peuple. Bien sûr qu'au guignol on rit parce que le gendarme se fait rosser, et chez Chaplin on aime Charlot parce qu'il gagne toujours contre le capitalisme, contre les méchants. Il me semble qu'on a besoin de ça. Même si le monde est complexe, quelquefois il faut faire un effort pour l'éclaircir, ça nous est nécessaire à tous, au spectateur comme à moi, en tant que créateur. Cela permet de rétablir des liens.

Parlez-moi du quartier de l'Estaque, de Marseille, ville-carrefour et ville d'émigration, chargée d'une histoire prolétaire...

Marseille est une ville particulière parce qu'elle est depuis toujours fondée sur le mélange et sur le métissage. Flaubert disait: «Marseille, c'est déjà l'Afrique». Marseille était presque considérée comme une île avec un statut spécial, protégée par des collines, face à la mer. La seule ville que je connaisse qui soit fondée sur le métissage, c'est New York. Paris aujourd'hui est composé de gens de tous les pays, mais il y a deux siècles, il n'y avait pas un seul étranger. À Marseille, il y a dix siècles, il y en avait déjà. Une autre ville qui est bourrée de communautés, c'est Montréal, où je suis allé souvent et que j'adore, mais c'est récent par rapport aux 2 600 ans qu'on prête à Marseille. Cette longue histoire doit être dans l'air et crée une structure qui, j'espère, se maintiendra, reposant sur une multiplicité de villages. On dit que c'est la ville aux cent villages. L'Estaque est un des villages les plus éloignés du centre et se situe à l'extrême limite du port industriel de Marseille. Quand j'y suis né, 90 % des hommes travaillaient sur les quais, donnant à ce quartier une atmosphère particulière. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, le port a décliné. C'était très anarcho-syndicaliste avant de devenir communiste. Aujourd'hui toute la région Provence-Côte d'Azur est passée à droite et le seul député communiste de toute cette région est à l'Estaque. Il y a là un député communiste depuis 1936 alors que le PC n'existe quasiment plus.



Vivre ensemble. *Marius et Jeannette* (1997).

Vous voyez-vous comme un cinéaste régionaliste au bon sens du terme (le local rejoignant l'universel)?

Je préfère parler de quartier ou de village, parce qu'en France, il y a quelque chose de péjoratif derrière le mot «région». J'avais dit pour me moquer d'une certaine presse française que j'étais un cinéaste de quartier. Ce que je préfère, ce sont les cinémas très ancrés, parce que je pense que la seule façon de parler au monde entier, c'est de parler de son village. Je le crois profondément. Je revendique donc le fait de travailler presque toujours au même endroit, avec la même troupe, etc. Ce cadre-là ne constitue d'ailleurs en aucun cas une limite, il permet d'aborder tous les genres, toutes les histoires du monde.

Parlez-moi de la «famille», de la «troupe» comme vous la nommez, du rapport avec tous vos fidèles collaborateurs, acteurs, techniciens, du fait de voir cette famille vieillir, s'agrandir. C'est un cas assez unique dans le cinéma?

Un entêtement aussi long et aussi fort, c'est rare, en effet! Mais je ne savais pas en tournant mon premier film que j'en ferais onze avec les mêmes acteurs. C'est arrivé petit à petit, nous avons grandi ensemble et le désir a continué. Une chose que je constate, c'est que j'ai toujours fait des films ayant rapport à mon âge, c'est-à-dire que ce que vivent les personnages principaux était et est toujours en



Robert Guédiguian sur le tournage de *Rouge Midi* (1985).

phase avec ma propre réalité, les acteurs avec lesquels je travaille ont donc toujours le même âge que moi, les corps qu'ils ont sont semblables au mien, je parle de moi à travers eux, ils demeurent mes porte-parole. Aujourd'hui, *Marie-Jo et ses deux amours* traite de problèmes du milieu de la vie et ceux-ci se cristallisent en une histoire amoureuse complexe. Je crois que quand j'aurai 70 ans, je ferai



À la vie à la mort (1995).



Jean-Pierre Darroussin dans *L'argent fait le bonheur* (1992).

encore un film avec ces trois vieilles personnes, parce que je raconterai les histoires de quelqu'un de 70 ans. C'est qu'au fond il y a quelque chose, comme je disais au début de cet entretien, de l'ordre de l'archivage, de l'enregistrement, du rapport à la mémoire. C'est vrai autant des décors que des corps. C'est, de manière très luxueuse, notre album de famille. Je ne peux pas exclure les films que nous avons faits ensemble dans ma manière d'aborder le suivant. Cela est devenu avec le temps un élément constituant, alors qu'avant c'était un élément de hasard.

Cette fidélité aux autres semble être pour vous une morale de vie, une manière de réinventer une communauté, une façon de vivre ensemble.

Oui, c'est la politique en acte. Dans la vie il y a des ruptures, bien sûr, des ruptures qui permettent de meilleurs retours. J'essaie

d'être l'exemple de ce que je prêche. C'est une manière, bien entendu, de vivre ensemble, parce que vivre ensemble c'est faire des choses ensemble, c'est élaborer des projets, pas seulement se rencontrer de temps en temps pour bavarder. Il y a aussi la maison de production, Agat Films, où une cinquantaine de personnes «vivent» ensemble depuis vingt ans à travers les films. C'est, d'une certaine façon, viscéral chez moi, c'est une nécessité. Je pense qu'on vit mieux de cette façon.

Vous travaillez relativement en marge de l'industrie et avez une conception plutôt artisanale du cinéma, étant votre propre producteur.

Il est clair que le fait de travailler avec des amis imprime une manière particulière de le faire, une conception du cinéma qui reste assez artisanale. Je continue à faire des films qui sont en dessous du coût moyen des films français. Même si on a plus d'argent aujourd'hui qu'au début, on le gère toujours de façon très rigoureuse, on ne jette pas l'argent par les fenêtres. On n'est pas du côté des palaces et des paillettes. Les questions de gestion et d'argent m'ont toujours intéressé, c'est par là que passe aussi la morale.

Parlons pour finir de votre dernier film, Marie-Jo et ses deux amours, présenté en compétition à Cannes. En dépit d'une sorte d'évidente tranquillité: le soleil, la nature, la mer, il y a déjà, dès les premiers plans, un «signe tragique» alors que l'on voit Marie-Jo de dos, seule face à la mer?

Il y a en effet des signes annonciateurs de la tragédie, comme dans l'écriture classique de la tragédie on trouvera les oiseaux qui volent dans le mauvais sens, des présages, des signes néfastes. C'est vrai que dès le début du film il y en a plusieurs: Marie-Jo est dos à la mer, sa fille est à sa recherche, un peu inquiète. On voit bien que l'endroit où elle se trouve est isolé, donc si elle cherche un endroit aussi isolé, en hauteur, on peut tout imaginer. Puis il y a la façon dont elle

manipule le couteau. Quelque chose d'inquiétant est mis en place dès le début du film. Je pense que dans toutes les tragédies il est signalé qu'il va y avoir un destin particulier et il faut respecter cette règle. Cela a en plus l'avantage d'installer tout de suite un climat.

Vous avez dit que ce que vous préféreriez dans le mélodrame, c'est sa fragilité.

Le mélodrame va loin dans la manière directe de montrer les sentiments, et la fragilité est liée au fait de basculer dans le trop, qui est le propre du mélodrame. L'excès, la difficulté, le fait de se maintenir sur un fil. Les choses sont dites sans détours. On dit: «je t'aime», «je ne t'aime pas», «je ne t'aime plus», «j'aime être avec toi», «tu viens de partir, je suis malheureux». Ce n'est pas de la grande littérature, pourtant des millions de gens parlent comme ça, et

ce discours n'est soutenu par personne. Déjà Barthes, dans les *Fragments d'un discours amoureux*, disait des choses formidables à ce sujet et cet essai théorique a probablement influencé *Marie-Jo et ses deux amours* qui, bien que je l'aie lu il y a vingt ans, n'a jamais cessé de me travailler.

Pourquoi le choix des chansons de France Gall et de Serge Lama?

J'adore France Gall. Depuis que je suis tout petit, je suis amoureux d'elle et l'âge qu'elle a aujourd'hui lui va très bien. Je lui trouve une immense douceur. Je voulais déjà mettre ses chansons dans mon premier film, mais je n'avais pas d'argent à ce moment-là. Outre cela, j'avais deux idées: celle que ce sentiment amoureux soit porté presque de manière exhaustive par toutes les musiques du monde, parce que amour et musique vont ensemble. On part d'une musique très classique, Mozart, puis il y a du jazz, Armstrong, puis des variétés, France Gall, Serge Lama, puis des variétés anglaises, un tube des années 70, *Aphrodite's Child*, puis une musique tout à fait contemporaine: Manu Tchao. La seconde idée, qui nous renvoie aussi aux variétés, est à mon avis un choix politique: une vendeuse de Monoprix, qui est bouleversée quand elle entend par hasard France Gall dans sa voiture parce que c'est sur cet air-là que son mari mécanicien l'a quittée, éclate en sanglots. Ce pourrait être un film que j'écrirais demain. Je trouve ce type de sentiments aussi grand que ceux de quelqu'un qui va écouter Monteverdi à la salle Pleyel déguisé en smoking Yves Saint Laurent. Les larmes de cette vendeuse de Monoprix sont égales à celles d'une rombière qui se rend écouter Wagner à Bayreuth. Je ne mets pas de hiérarchie entre ces deux personnes-là, entre leurs émotions. Ce que je veux exprimer, c'est la manière dont la musique fonctionne, la manière dont elle nous émeut, dont elle est évocatrice. La musique peut tout signifier, elle fonctionne de la même manière pour France Gall et pour Mozart.

Est-il pour vous impossible qu'un homme ou une femme ait deux amours simultanés? Le partage est-il irréalisable ou une telle situation est-elle condamnée d'avance? La phrase de Marie-Jo: «C'est incroyable comme on est fort lorsqu'on aime quelqu'un et comme on est faible lorsqu'on en aime deux» est-elle déjà un constat d'échec?

Ce dont veut traiter le film, c'est quelque chose qui est impossible de toute éternité. Pourquoi? Parce que c'est un amour égal, Marie-Jo aime de la même manière ses deux hommes. Le terme même d'«amant» est faux dans ce film, car la relation qu'elle a avec ses deux amours est la même. Elle aime manger avec eux, faire l'amour avec eux, dormir avec eux, etc. Il y a superposition en permanence et c'est pour ça que c'est impossible. Il n'y a qu'au moment où les choses ne se superposent pas qu'elle est heureuse, comme lorsqu'elle fait l'amour, parce qu'à ce moment-là, elle ne pense pas à l'autre. Le film n'est évidemment pas un film bigot. Ce n'est pas pour des raisons sociétales, historiques que ce n'est pas viable. Il s'agit plutôt d'une impossibilité absolue. Il y a des impossibilités qui font partie de notre



Marie-Jo et ses deux amours.

nature. Il y a des choses qui sont liées à notre imperfection d'être humains. Si nous nous retrouvons dans ce genre de situation, il y a toujours un prix à payer, il y a quelque chose que tant d'amour fait exploser.

On voit Marseille filmé très différemment ici. Pour la première fois, on voit beaucoup la mer et aussi des corps nus. Pourquoi?

Je pense que les deux choses sont très liées. Pour parler d'une histoire si intime, sentimentale, affective, on ne pouvait pas faire l'économie des corps, donc évidemment il fallait travailler sur des nus, sur des scènes amoureuses exprimant la sexualité. J'ai pensé tout de suite que pour parvenir à décrire des choses si intimes, qui se passent autant dans la tête des personnages que dans leur cœur, il fallait un décor qui soit vaste, et la mer s'y prêtait bien. Si je n'avais pas été à Marseille, j'aurais pu tourner dans un désert, mais il fallait de grands espaces. Nous avons utilisé l'horizon en permanence. Par exemple, nous avons triché en faisant des champs-contrechamps en montrant toujours l'horizon et la mer au fond — ce qui, évidemment, était impossible — parce qu'on voulait qu'il y ait toujours un espace immense, ouvert, dans lequel évolueraient les personnages.

Vous quittez l'Estaque bien que le film se passe à Marseille, mais vous quittez aussi la famille, le groupe et la politique: c'est l'histoire d'un trio amoureux. Déjà dans *La ville est tranquille* vous aviez, d'une certaine façon, bouclé quelque chose?

Peut-être, mais je ne le sais pas pour l'instant, je n'en suis pas vraiment conscient. Je ne le saurai que lorsque je ferai mon prochain film. Je sens bien que quelque chose se passe: l'éclatement du groupe dans la vie qui entraîne une histoire plus intime. Je vois bien que je sors un peu des chemins dans lesquels j'étais depuis dix ans, que je fais des écarts. Ça ne veut pas dire que je ne retournerai pas sur ce chemin, ce qui ne serait pas revenir en arrière. Ce serait simplement retravailler cette forme-là quelques années plus tard. ■