

Pourquoi léguer les brouillons d'un film ?

Pierre-Marc de Biasi

Directeur de recherche à l'Item (Institut des textes et manuscrits modernes), CNRS/ENS

fr

Le problème que je souhaiterais examiner ici, à travers l'exemplarité du « cas Amos Gitai », est celui des archives vivantes de l'œuvre, transmises dans le prolongement même de leur apparition. La question initiale est double. Du point de vue de l'analyste : comment étudier des archives que l'on saisit *à l'état naissant*, dans le présent de la création, ou moyennant un léger différé entre leur apparition et leur analyse ? Et du point de vue du créateur : pourquoi se soucier de transmettre les documents de genèse d'une œuvre, de son vivant, sans attendre l'heure du legs et de la postérité, alors que l'on est en phase de création ? Cette situation est bien celle d'Amos Gitai : il est vivant, il est même en pleine forme et plus productif que jamais. Son itinéraire créatif prolifique a laissé derrière lui une énorme quantité de documents de travail et il a choisi de les rendre massivement disponibles à la recherche, en appliquant désormais cette démarche aux documents de travail d'aujourd'hui qu'il transmet au fur et à mesure qu'il les produit, alors que, dans le même temps, il poursuit son œuvre cinématographique à un rythme toujours aussi soutenu et que, de plus, il élargit ses moyens d'expression à d'autres médiums avec un succès grandissant. Je voudrais montrer comment cette démarche s'est construite et en quoi elle oblige à se poser des questions essentielles sur la conservation des archives de la création contemporaine : que sont les traces d'un processus créatif ? Pourquoi chercher à les sauvegarder et pour quoi faire ? Se situer résolument du point de vue des brouillons et des documents de travail, en cherchant à comprendre un itinéraire créatif, c'est aussi changer notre regard sur la transmission de l'œuvre, problématiser son statut de réalisation close sur elle-même, et la redéfinir en termes de processus ouvert sur l'Histoire, la sienne et celle qui l'entoure, c'est-à-dire celle du public lui-même. Mais dans quel but ? Quels sont les indices de ce processus ? De quels types de documents s'agit-il concrètement ? Comment les analyser, avec quelles méthodes, notamment lorsqu'il s'agit d'archives cinématographiques d'aujourd'hui ?

Recherche et création

La plupart des recherches sur la genèse des œuvres portent sur des fonds d'écrivains ou d'artistes disparus. Pour ma part, j'ai beaucoup contribué, par exemple, à l'analyse des manuscrits de Gustave Flaubert et d'autres écrivains des XIX^e et XX^e siècles. Il m'est arrivé aussi, mais plus rarement, de travailler sur les documents de genèse d'œuvres contemporaines : en littérature, par exemple, sur les carnets de travail de Pierre Michon ; en architecture, sur les projets de François Seigneur, d'Édith Girard ou de Fernando Montès ; dans le domaine du cinéma, sur la genèse d'un film de Claude Chabrol et, depuis une

quinzaine d'années, donc, sur les archives d'Amos Gitai. Le premier avantage évident de telles analyses avec des créateurs vivants, c'est la possibilité qui est offerte au chercheur d'entretenir un vrai dialogue, direct et approfondi, avec l'auteur. J'aurais bien aimé pouvoir interviewer Flaubert sur plusieurs aspects mystérieux de ses manuscrits, sur ses numérotations et sur ses méthodes de travail. C'était trop tard. En revanche, quand je suis tombé sur toutes sortes d'abréviations incompréhensibles et de signes cabalistiques dans les calepins de Pierre Michon, il m'a suffi de lui demander de vive voix ce qu'ils voulaient dire et comment les déchiffrer : il m'a expliqué sa sémiotique personnelle en détaillant son système idiosyncrasique d'annotation, et tout est immédiatement devenu beaucoup plus clair. Mais s'il m'a révélé son petit système de cryptage, c'est sûrement parce qu'une véritable relation de confiance et d'amitié s'était nouée, par ailleurs, entre nous. Aussi différents que soient les types d'archives littéraires, architecturales, scientifiques ou artistiques sur lesquelles j'ai pu travailler, il y a un point commun à toutes ces recherches qui ont pour objet des processus en cours d'élaboration : elles ne peuvent avoir lieu que dans le cadre d'une relation de confiance réciproque entre celui qui donne généreusement accès à son laboratoire secret et celui qui y pénètre avec l'intention de mieux comprendre ce qui s'y est réellement produit.

Ma première discussion avec Amos Gitai a eu lieu en octobre 2004, à l'occasion de la publication de *Mont Carmel*, un ouvrage de poésie, très visuel, et vraiment magnifique, qu'il venait de publier chez Gallimard. J'avais vu quelques-uns de ses films qui m'avaient beaucoup intéressé, et j'avais été ému par ce livre, conçu comme un parcours autobiographique qui faisait dialoguer des textes et des images pour composer une sorte d'art poétique très personnel : une réflexion originale sur la création, la mémoire, la généalogie, l'histoire, la politique et les traces, où se retrouvent bon nombre des composantes qui forment l'imaginaire de son œuvre filmique. Mon amie Marie-Louise Gourdon, directrice du Festival du film et du livre de Mouans-Sartoux, m'avait demandé d'organiser un entretien public avec l'auteur pour présenter l'ouvrage. C'est donc le premier jour du festival que nous nous sommes rencontrés, en déjeunant ensemble, pour préparer la rencontre qui devait avoir lieu juste après, en début d'après-midi. Par tout ce qui s'y jouait sur l'idée de transmission, *Mont Carmel* était un livre à partir duquel pouvait spontanément se déployer une réflexion sur les enjeux liés aux traces de la création. Amos Gitai m'a expliqué le projet du livre et les liens entre cette écriture intime et son œuvre de cinéaste. De mon côté, je lui ai décrit les grandes lignes de mes recherches au Centre national de la recherche scientifique (CNRS), et mon travail sur la politique de sauvegarde des archives contemporaines : mes collaborations avec les initiatives de la Bibliothèque nationale de France (BnF) et de l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (Imec), le dépôt des archives, le dialogue entre créateurs et chercheurs, les recherches sur le processus de conception en architecture... Amos Gitai est bien connu pour sa réactivité. Moins de deux heures après le début de notre discussion, il m'a dit : « Tu ne veux pas qu'on réfléchisse à quelque chose comme ça pour les archives de mon travail ? »

La démarche génétique

J'étais à l'époque directeur de recherche à l'École normale supérieure (ENS), dans un laboratoire du CNRS, l'Item (Institut des textes et manuscrits modernes), que j'ai ensuite dirigé de 2006 à 2013 et dont la spécialité est l'étude des archives de la création. Ce type de recherche avait commencé, dans les années 1970, sur les brouillons littéraires, puis s'était ensuite assez vite ouvert à d'autres domaines (l'histoire de l'art, les sciences, le cinéma), dans un contexte où les premières méthodologies initiées en France s'étaient rapidement diffusées dans le monde entier. Cette discipline, à laquelle on a donné le nom de « critique génétique », ou de « génétique » tout court, est née et s'est développée en France dans le prolongement du structuralisme qui avait marqué la *French Theory* des années 1960 et 1970. Elle avait bénéficié, dès sa naissance, du soutien actif de grands intellectuels et créateurs contemporains (Jean-Paul Sartre, Louis Aragon, Francis Ponge, Paul Ricœur, Roland Barthes, etc.). Néanmoins, cette innovation théorique, qui inaugurerait à la fois une nouvelle discipline (la génétique), un nouvel objet de recherche (l'archive de travail comme indice de la genèse) et un nouveau concept (le processus de création), avait pour origine une révolution silencieuse opérée, un siècle plus tôt, par un texte fondateur, à savoir le codicille que Victor Hugo a ajouté en 1881 à son testament et qui stipulait : « Je donne [...] tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi à la Bibliothèque nationale de Paris qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d'Europe. » Question « Europe », ce n'est pas encore gagné, mais Hugo ne se trompant jamais en matière de prophéties, on peut parier que cela finira bien par arriver, tôt ou tard. Cette influence de Hugo est considérable parce qu'elle est à l'origine d'une prise de conscience : l'idée que les archives de la création sont aussi importantes que l'œuvre elle-même, que comprendre la naissance de l'œuvre peut contribuer de manière essentielle à assurer à l'œuvre publiée sa diffusion de manière pérenne. Bien avant de s'en occuper dans son testament, Hugo avait pris soin d'agir en conséquence : en commençant très tôt à sauvegarder matériellement ses manuscrits, en tenant un inventaire précis de ses papiers et en préparant minutieusement leur recollection, en les faisant relier, puis finalement en créant le cadre de leur transmission institutionnelle.

Un siècle exactement plus tard, Hugo a été imité par un autre très grand écrivain. Entre 1977 et 1981, Aragon, qui se projette avec raison comme le Hugo du XX^e siècle, lègue la totalité de ses archives au CNRS. Pour des raisons techniques, c'est toujours la BnF qui en devient dépositaire matériellement, mais la variante, par rapport au modèle hugolien, est évidemment très significative : que le legs ait été formulé au bénéfice du CNRS – institution de recherche – plutôt qu'à la BnF – institution de conservation – vise à indiquer qu'il ne s'agit pas seulement d'instituer les fétiches mémoriels d'un nouveau patrimoine symbolique, mais de créer positivement un réservoir vivant de pensée. L'histoire électorale a voulu que 1981 fût une date favorable pour le projet : cette année-là, François Mitterrand devient président de la République, et comme Aragon est le plus grand écrivain encore vivant de la gauche historique, son geste est salué par la création du laboratoire dans lequel je travaille : l'Institut des textes et manuscrits modernes à l'ENS de Paris. Ce laboratoire a pu naître du double geste

de Hugo et d'Aragon, et devenir rapidement un centre de recherche à vocation internationale spécialisé dans l'analyse des processus d'écriture, puis plus largement des processus de création, avec une ouverture sur les archives scientifiques et artistiques modernes et contemporaines. Le but de ces travaux est de comprendre la genèse des œuvres, en essayant de donner forme aux intuitions qui, à cet égard, avaient été en France celles des Lumières, puis de Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola ou Paul Valéry, et en Allemagne celles de Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich von Schiller, Heinrich Heine, ou d'Edgar Allan Poe aux États-Unis, etc. La génétique est née de cette longue tradition de créateurs qui pensent que l'œuvre finie, aussi parfaite que possible, est bien le but de leur travail, mais qu'au fond ce qui compte le plus est le chemin qui y a mené : non pas l'œuvre coulée dans le bronze, mais l'œil et la main qui ont donné forme au plâtre ou à la terre, le moule qui a reproduit cette forme, le brasier du métal en fusion qui l'a investie. L'âme de l'œuvre, c'est le feu qui lui a donné naissance, l'énergie dont elle est la retombée : un désir si puissant qu'il est devenu capable de créer son objet. Ce qui importe cependant, ce n'est pas l'objet, c'est le désir dont il est à la fois l'effet, le signe et la cause. Car la finalité de l'œuvre n'est pas principalement d'exister en tant que réalisation finie : elle est de se transmettre aux générations futures comme désir infini de l'œuvre. Il ne s'agit pas seulement de la vocation de l'art à se maintenir vivant et comme actif à travers les œuvres ; il s'agit aussi du projet politique de transmettre une énergie créatrice et libératrice. C'était tout à fait clair chez Hugo. Dans ses carnets, il écrit qu'il transmet ses œuvres, et les brouillons de ses œuvres, ses textes et ses manuscrits, aux jeunes républicains de l'avenir pour qu'ils puissent s'y ressourcer et y reprendre l'énergie qu'il faudra pour continuer à construire la République dans les siècles qui suivront.

Pourquoi léguer ses archives ?

À l'évidence, la possibilité de réfléchir sur une œuvre du point de vue des processus est proportionnelle à la qualité et à la quantité des traces conservées, et spécialement à leur complétude. Aucune pièce ne peut *a priori* être considérée comme secondaire ou négligeable. Seule l'analyse permettra de fixer le statut et le rôle effectif de chaque élément d'archive et, en génétique, les surprises sont fréquentes : une trace apparemment modeste ou insignifiante peut se révéler un indice décisif pour la compréhension d'un processus. C'est pourquoi, dès mes premiers échanges avec Amos Gitai, j'ai plaidé pour la constitution d'un fonds massif, sinon complet, du moins aussi exhaustif que possible. Il avait déjà commencé à faire quelques dépôts, notamment au Centre Pompidou, mais il fallait aller plus loin, bâtir un plan et une véritable stratégie de conservation, en préservant la matérialité des traces pour chaque création, et en partant du principe qu'il était lui-même le mieux placé pour identifier et rassembler les pièces constitutives de chaque genèse sans rien oublier ni perdre au passage. L'entreprise avait de quoi faire peur, mais je crois que c'était déjà plus ou moins son intention car, alors que le projet aurait pu être perçu comme démesuré et presque infaisable, il n'a pas formulé la moindre objection et je n'ai eu aucun mal à le convaincre. Ma proposition reposait sur l'idée qu'un créateur qui dépose ses archives de son vivant, en pleine maturité, en plein développement de son œuvre, a beaucoup plus de chances de rendre cette sauvegarde vivante,

utile et efficace : utile à la compréhension de ses réalisations, de ses évolutions, de ses métamorphoses, mais aussi efficace, du même coup, pour la réception de son œuvre à venir, pour sa notoriété ultérieure et sa postérité. Devenues interprétables par le classement, les transcriptions, l'inventaire et le catalogage qui les rendent accessibles à la recherche, les archives constituent une somme gigantesque de sources et de références qui assurent à l'œuvre une deuxième vie, une lisibilité ouverte, d'autant plus riche que, constituée du vivant de l'auteur, elle peut entrer en dialogue avec les commentaires du créateur lui-même. Grâce à tout ce qui a été fait en ce sens depuis cette époque, les archives Gitai sont désormais en bonne voie d'acquiescer ce statut exemplaire : des chercheurs peuvent venir non seulement se plonger dans les archives pour essayer de reconstituer les processus de création de chaque œuvre, mais ils peuvent aussi, le cas échéant, s'adresser au créateur lui-même pour lui demander des éclaircissements sur ces processus, sur le contexte. Cette situation est idéale pour approfondir la connaissance d'une œuvre, comprendre son esthétique, mais aussi son impact politique, sa clairvoyance historique, et parfois même sa valeur prophétique.

Évidemment, le cas des archives d'un cinéaste est beaucoup plus compliqué que celui d'un grand écrivain. Prenons l'exemple de Flaubert, auquel j'ai consacré une grande part de mes recherches et qui peut être considéré comme l'archétype de l'écrivain exigeant et soucieux du détail : il se consacre totalement à la littérature, il travaille ses textes mot à mot et il vise à chaque fois le chef-d'œuvre. *L'Éducation sentimentale*, ouvrage de 500 pages, compte environ 5 000 pages de manuscrits de travail auxquelles s'ajoute un grand nombre de dossiers annexes. Il y a des carnets d'enquête, des liasses de documents, des coupures de journaux, des plans, des scénarios développés, des ébauches, des brouillons, des copies corrigées, etc. C'est très embrouillé et souvent très difficile à déchiffrer, mais ce sont des archives autographes écrites par la même main et qui l'ont été, pour l'essentiel, de manière linéaire, successivement dans le temps. Quand un écrivain commence à se documenter et à écrire la première idée de son projet, il s'installe dans une durée à l'issue de laquelle, s'il a travaillé de façon continue, le texte est fait. Des brouillons les plus embrouillés aboutissent à un texte, de plus en plus abouti ; et, en général, après une dernière campagne de corrections, plus ou moins intense, il n'y a plus qu'à l'imprimer sous forme de feuilleton ou de volume. Reconstituer la genèse de l'œuvre, c'est essayer de comprendre l'itinéraire de ce parcours : un chemin parfois assez long (chez Flaubert, par exemple, cinq ans en moyenne), sinueux, imprévisible, plein de bifurcations, de réfections et de retours en arrière, mais qui reste l'élaboration progressive d'un même objet textuel, par un même individu qui le crée d'un bout à l'autre personnellement, séquence après séquence, par les seules ressources de son propre travail.

Genèses collectives et processus complexes

Au cinéma, c'est une toute autre histoire. Il s'agit toujours d'une genèse collective : bien que le réalisateur garde un rôle majeur d'un bout à l'autre du processus, il sait bien que tout seul il lui serait tout à fait impossible de faire le film dont il rêve. Du scénariste au comédien, du cadreur à l'éclairagiste, du preneur de son au monteur, de la scripte au compositeur, de la

maquilleuse au producteur, du régisseur aux figurants, etc., c'est une véritable foule d'intervenants qui, autour du réalisateur, vont collectivement déployer leurs techniques propres et leur talents personnels pour contribuer, chacun dans son domaine, à faire que le film existe comme une totalité organique faite de voix, de dialogues, de physionomies, de musiques, de rebondissements, de décors, de paysages, de plans, d'émotions, de rythmes, d'effets spéciaux, de lumières... Si l'on prend en considération les réalités prosaïques qui font l'agenda d'un tournage, un film, c'est aussi une masse de documents comptables, de notes de restaurants, de courriers administratifs, de billets d'avion, de réservations d'hôtels, de locations de voitures, etc. Dans un tel contexte créatif, qui fait intervenir des centaines de collaborations et qui se traduit par des milliers de documents de toutes sortes, de quoi sont donc constituées, à proprement parler, les archives d'un cinéaste ? Ce sont effectivement des multitudes de choses : des pièces, des fichiers, des dossiers innombrables et d'une si incroyable diversité que leur somme (si elle pouvait être réellement atteinte) formerait l'image de la plus inextricable complexité. C'est ce qui est assez enthousiasmant pour la recherche, mais aussi assez effrayant pour les conservateurs, et finalement très embarrassant pour tout le monde : même réduites à l'essentiel, les archives d'un cinéaste se comptent en mètres cubes.

Ce n'est pas tout. Ces traces sont à comprendre comme les indices d'un processus de création collectif qu'il s'agit de saisir dans son unité. Néanmoins, dans la réalité des opérations, avant de contribuer solidairement à la genèse de l'œuvre, chaque composant de ce collectif s'est d'abord déployé selon sa propre logique, à travers ses matérialités spécifiques et ses propres médiations. Il en va un peu de la genèse d'un film comme de la genèse d'une découverte scientifique ou d'un projet d'architecture : derrière elle, il y a toujours toute une équipe, tout un équipement, et un véritable dispositif financier, technique, intellectuel, artistique et humain. Reconstituer la genèse de l'œuvre, c'est nécessairement simuler une reconstitution aussi complète que possible de ce dispositif. Avec le cinéma, qui est probablement le mode de création le plus complexe aujourd'hui, l'approche génétique de la création rencontre sans doute sa limite. Le nombre des données génétiques qu'il s'agit de coordonner est considérable, et ces données se répartissent selon des logiques opérationnelles indépendantes qui sont elles-mêmes très nombreuses. Mais au-delà de cette difficulté quantitative, il existe un problème de représentation logique global : la genèse d'un film met en œuvre un processus créatif intégré qui consiste à rendre solidaires des processus partiels massivement parallèles.

« Massivement parallèles » est à prendre au sens informatique de l'expression, parce que la genèse d'un film ressemble bel et bien à un programme multitâche : sur un même point de création, il arrive que des dizaines de chaînes logiques différentes se concentrent simultanément pour accomplir de conserve une seule et même opération. Si l'on cherche à comprendre ce qui se passe réellement à un moment précis du tournage, par exemple, il faut avoir fait le tour d'une quantité considérable de processus opératoires secondaires, indépendants les uns des autres, tous en perpétuelle métamorphose et qui vont interagir de manière synchrone pour produire la séquence filmée : l'état du scénario et des dialogues, les modifications du décor, le jeu et les initiatives des acteurs, les directives du metteur en scène, les choix du cadreur, les réglages et la position du preneur de son, l'ajustement des lumières,

l'évolution de la météo, etc. Le récit de genèse d'une telle complexité supposerait que l'analyse soit capable de tenir compte de toutes ces logiques simultanées (ou du moins des opérations principales) qui convergent pour créer l'événement filmé. Or, à chaque moment, l'importance relative de ces logiques se transforme, se redistribue et se rééquilibre : certaines opérations qui dominaient une minute plus tôt deviennent secondaires et laissent la place à d'autres logiques opérationnelles, dans une sorte de redéploiement permanent des variables qui tour à tour pilotent le processus. Sans oublier que la plupart de ces « logiques » sont physiquement incarnées par des personnes vivantes qui les mettent en œuvre, collectivement, et qui n'échappent pas à d'autres processus (techniques, sociaux et psychologiques) qui régissent le vivre-ensemble professionnel très spécifique d'un plateau de cinéma. Vouloir reproduire fidèlement ces successions d'équilibres processuels relève probablement de l'impossible. Toutefois, bien que l'analyse doive renoncer à ce degré de précision, il reste que la qualité de conservation et l'exhaustivité des traces sont des conditions indispensables pour essayer, au moins de manière partielle et locale, de reconstituer le génie de ce qu'a pu être l'invention de l'œuvre.

L'héritage de Jules Michelet

La critique génétique est une recherche indicielle qui repose sur la réalité des traces et sur un examen aussi neutre que possible de ce qu'elles ont à nous apprendre sur la naissance de l'œuvre et ses métamorphoses. Une des nouveautés de cette recherche consiste à poser que rien ne permet de décider à l'avance quelle trace, quel fragment d'archive est plus important ou plus significatif que tel ou tel autre indice. Cette suspension normative du jugement est une rupture dans notre rapport traditionnel aux traces, lequel reposait le plus communément sur une forme d'éclectisme. Jusqu'alors, les archives avaient bien sûr été prises en compte par les chercheurs, depuis très longtemps. Mais lorsqu'il se sentait le besoin de solliciter les archives d'une œuvre pour nourrir son argumentation, le chercheur ou le critique s'autorisait de procéder *sui generis*, « à sa manière », selon sa méthode et ses préférences : en d'autres termes, les archives étant à sa disposition, il venait tranquillement y faire son marché. Fondée sur l'idée personnelle que chacun se faisait d'une œuvre, la tradition exégétique voyait et pratiquait les archives comme une sorte de grand magasin en libre-service, offrant à l'étalage une telle profusion de documents et de preuves de toute espèce que chacun pouvait venir y puiser à loisir ce qui lui semblait le plus adapté à son propos. À chacun de dénicher l'indice le plus pertinent pour démontrer et soutenir son point de vue. Tel brouillon est parfait à l'appui de ma thèse : je le prends. Tel autre a l'air de dire le contraire, ou autre chose, je l'oublie... Un tel éclectisme critique, manié par un esprit alerte et soutenu par une rhétorique inventive peut donner, évidemment, des résultats très brillants à moindre frais, et surtout sans prêter à trop d'atermoiements. Se faire un nom est une urgence : inutile de lambiner à tout examiner en détail, on y passerait sa vie !

L'approche génétique, qui croit aux bienfaits de la lenteur et de l'exactitude, raisonne de manière complètement inverse. En se donnant le temps de ne rien conclure sur quoi que ce

soit, elle commence par une sorte d'*époque* qui consiste à s'abstenir provisoirement de tout geste herméneutique. Avant de chercher à interpréter les archives, il faut les laisser exister pleinement : les inventorier toutes, les classer, les transcrire, bref les rendre interprétables dans leur totalité, les aider à se déployer dans leur propre chronologie. Ce sont les traces elles-mêmes et leur mise en rapport réciproque qui doivent être en mesure de parler leur propre langage. Il ne s'agit pas de les « faire parler » – comme on fait avouer un suspect, ou un témoin –, mais de les rendre à la parole, de les laisser s'exprimer. À peu d'exceptions près, ces traces ont toujours été maintenues dans un état de mutisme à peu près complet. De leur vivant, pendant le processus dont elles n'étaient que les étapes successives, c'était toujours la dernière à parler qui avait raison : celle qui venait de voir le jour, en laquelle se formulait l'état le plus avancé du projet ; et depuis leur mise en cartons, quand elles n'étaient pas réduites au silence de l'ensevelissement, on ne les sortait pas pour les écouter, mais pour leur faire dire ce que l'on voulait entendre. Les généticiens partent au contraire du principe qu'au critique « donateur de sens » et souverain, qui sait à l'avance ce qu'il va trouver, il faut substituer une écoute totale, à l'affût de ce qui n'a jamais été entendu – l'inédit de l'œuvre au sens propre.

Ils sont en cela héritiers de Jules Michelet. Ce qui fonde le discours de l'historien, c'est le geste qui consiste, en entrant dans les Archives nationales, à faire taire sa propre voix pour écouter celle des morts. Le secret, c'est de laisser émerger des documents la voix de tous ceux qui, au cours de leur vie, n'ont jamais eu le moindre droit à la parole : les pauvres, les sans-titre, les déshérités, la foule des anonymes, ce que Michelet appelle le « peuple ». Sur le même modèle, l'approche génétique implique qu'il faut laisser aux plus modestes traces de la création le plein droit de nous dire leur vérité. Et elle peut s'avérer très différente de celle que le critique (ou même parfois le créateur lui-même) s'était imaginé. Vous pensiez que c'était telle idée géniale, tel fait divers ou telle invention surprenante du scénario qui était à l'origine du film. Eh bien non ! Malgré les apparences, ce n'était pas du tout cela. Ce qui a fait que l'œuvre ait pu s'inventer, se construire et se développer dans toute son originalité, c'est un petit incident qui a eu lieu à un moment précis de la genèse et dont on trouve la trace ici dans tel document : un document modeste, peut-être même de piètre apparence, mais qui se trouve être la cause ou l'effet d'un événement majeur, l'indice d'un moment clé qui a tout changé à la genèse. À partir de ce moment-là, tout s'est reformulé dans la conception du projet : si l'œuvre restait à créer, elle avait désormais pris forme et, de son état instable et précaire d'œuvre jusque-là virtuelle, elle était passée au statut affirmatif d'œuvre possible.

C'est pour devenir capable de saisir ce type d'*indicialité* que le généticien doit d'abord apprendre à se taire, à mieux se mettre à l'écoute : il s'agit d'entendre ce que racontent les archives, non pas à la place de l'auteur, mais à côté de lui, et, le cas échéant, en tenant compte des éventuelles différences ou contradictions qui peuvent apparaître entre ce que le créateur cherche à nous faire comprendre sur l'histoire de sa création et ce que le discours des archives, de son côté, nous en dit. Or les deux récits – celui du créateur et celui de ses documents de travail – peuvent être incompatibles. Entendons-nous bien : il ne s'agit pas de suspecter une quelconque mauvaise foi, une volonté de dissimulation ou de travestissement de

la part du créateur. Non, le créateur dit la vérité sur ce qu'il pense avoir été l'histoire de sa création, mais il ne peut pratiquement jamais échapper à l'illusion rétrospective. Une de ses formes les plus fréquentes est le phénomène que l'on peut appeler le « mirage téléologique », qui consiste à relire le passé de manière finalisée, comme s'il était nécessairement porteur de ce qui se produira ultérieurement. Il est naturel et inévitable. L'œuvre accomplie agit sur le souvenir que le créateur peut avoir de sa genèse : les difficultés sont effacées par les solutions. C'est au généticien, aidé des traces concrètes du processus, qu'il revient de faire la part des choses.

Une sensibilité génétique

Dans le cas d'Amos Gitai, le *corpus* est potentiellement énorme. Il s'agit d'un créateur qui a derrière lui un nombre considérable de réalisations, d'une très grande diversité. L'œuvre cinématographique en constitue la plus large part, avec à la fois des fictions et des documentaires, des courts, des moyens et des longs métrages. Cependant, le *corpus* ne se limite pas au cinéma. L'œuvre compte également de nombreuses créations théâtrales, des installations, des livres, des dessins, des opéras, des expositions, bref une grande diversité de réalisations ouvertes sur de multiples modes d'expression audiovisuels, musicaux, scénographiques, graphiques, textuels, photographiques, poétiques, etc. Comme un architecte peut donner un rendu de son projet en faisant varier les formes géométriques de sa représentation (plan, élévation, perspective cavalière, axonométrie, etc.), Amos Gitai aime retravailler la même idée, recycler le même texte ou reconstruire les mêmes représentations visuelles à travers des modes d'expression différents. Et, au fond, le vrai défi pour la génétique, ce serait de chercher à comprendre les modalités et les effets de cette interaction, le lien complexe et secret entre tous ces modes d'expression qui ne font pas que s'additionner, mais qui procèdent aussi à des échanges complexes de leurs moyens spécifiques, en se modifiant eux-mêmes de l'intérieur, par une sorte de désenclavement des pratiques expressives. À cet impressionnant territoire d'œuvres parfois difficiles à classer, on peut d'ailleurs considérer que s'ajoute désormais le vaste domaine des archives elles-mêmes, auquel Amos Gitai se consacre comme à une création, et qui constitue donc en lui-même une œuvre à part entière.

La masse et la diversité de l'œuvre expliquent pourquoi les fonds ont naturellement vocation à être conservés dans différentes institutions. Il faut bien comprendre ce que ce cas peut avoir de particulier, même si on peut le considérer par ailleurs comme exemplaire à bien des égards. Pour de nombreux films et de nombreux réalisateurs plus conventionnels, ayant davantage travaillé selon les canons de l'industrie et des usages de leur époque, la démarche génétique serait beaucoup plus simple. L'analyse n'aurait aucune difficulté à classer et à interpréter les archives en y repérant des récurrences logiques, thématiques, stylistiques, institutionnelles. Le problème avec Amos Gitai, c'est que l'on a affaire à l'œuvre et aux archives d'un artiste rebelle, qui ne cesse de chercher à déjouer les normes et qui le revendique. Lorsqu'on lui demande sa profession, il répond qu'il est un architecte qui fait du cinéma. L'importance de

cette référence à l'architecture est considérable, y compris au-delà des dimensions biographiques et familiales. Outre la problématique du chantier, du « chez soi » et de son histoire symbolique qui deviennent dans l'œuvre le sujet même de la saga des *House*, cette fidélité à l'architecture, chez Amos Gitai, se rattache précisément à ce que j'appellerais sa « sensibilité génétique » : sa capacité au cours du travail à ressentir l'intérêt d'un regard attentif sur les opérations qui ont lieu, les choix, les possibles, bref la genèse de l'œuvre en train de s'accomplir. C'est peut-être aussi ce qui explique le caractère un peu artisanal de son rapport à la fabrication : il faut y voir, bien sûr, un hommage permanent à son père – architecte et menuisier au Bauhaus –, mais aussi un hommage personnel à la liberté de façonner soi-même les choses, la conscience d'un savoir-faire qui rend autonome et qui lui permet souvent de risquer des propositions beaucoup plus aventureuses que la plupart des autres créateurs, embarrassés par l'obligation de déléguer et forcés d'obéir aux structures dont ils dépendent. Amos Gitai est un cinéaste généticien parce qu'il est un artisan du regard et un architecte du film. Un architecte est quelqu'un qui, quand il est en train de concevoir un immeuble, un projet, est instinctivement attentif à son propre processus de travail, à toutes les implications que ses choix successifs vont produire et aux différentes opérations que sa proposition va mobiliser. Le processus de conception en architecture est toujours à l'esprit de l'architecte parce que son problème est de rendre constructible une idée : il travaille à l'échelle de possibles qu'il s'agit de rendre réels. S'il s'aperçoit par exemple que ses dessins le mènent à une impasse, il faut impérativement qu'il puisse revenir en arrière dans la séquence de son processus pour retrouver le point exact, la bifurcation où il s'était engagé dans la mauvaise voie. Garder à l'esprit chaque étape du processus de conception est la seule manière de savoir où se frayer le nouveau chemin qui permettra de sortir de l'impasse. En faisant des films, Amos Gitai a conservé de sa formation d'architecte cette sorte de vigilance sur les possibles, les conséquences, les retours en arrière qui permettent de reprendre la logique de création, de manière parfois radicale, et souvent en tirant les bénéfices de ce qui aurait pu être une faillite : en convertissant l'échec en valeur, l'erreur de parcours en réussite finale. Cette stratégie du « qui perd gagne » n'est pas rare à observer quand on reconstitue, grâce aux archives, la généalogie créative de ses films.

Singularités génétiques du *corpus*

Dans cette singularité, il y a aussi – et cet aspect a bien sûr des conséquences significatives sur les archives – le choix d'Amos Gitai d'être radicalement international et multiculturel dans la conception comme dans la réalisation de ses œuvres. Nous avons affaire en permanence à des archives multilingues, ce qui pose évidemment des problèmes importants pour le déchiffrement, la compréhension, l'édition, la diffusion, etc. Chaque dossier contient au minimum les trois langues dont l'auteur se sert couramment dans la vie de chaque jour – l'anglais, l'hébreu et le français –, auxquelles peuvent encore s'ajouter, selon les thèmes, les situations et les collaborations, d'autres langues comme le yiddish, l'arabe, l'italien, l'espagnol, le russe... Son cinéma s'est donné la mission de faire entendre dans le monde la

langue hébraïque vivante, mais il contient aussi, dans sa genèse et parfois dans la bande-son, l'expression multicolore de tous les parlers de la diaspora.

À cette dimension plurilingue qui caractérise le *corpus* génétique de l'œuvre, j'ajouterais volontiers une autre originalité, certainement très importante, délicate à interpréter et dont il est difficile de dire si elle est délibérée et méditée, ou inconsciente et instinctive, mais qui est tout à fait manifeste si l'on considère l'ensemble de l'œuvre dans toute sa durée : la singularité des rythmes qui animent la création, les temporalités de la genèse. Amos Gitai a beaucoup produit, avec une certaine régularité et un visible impératif de productivité (parfois digne de Stakhanov). Il a travaillé activement et aux yeux de tous, sans se retirer dans sa tour d'ivoire, en tenant compte du travail des autres réalisateurs et des grands rendez-vous périodiques de la profession, mais il a toujours produit ses films à son propre rythme : certaines fois comme dans l'urgence, dans des durées très ramassées, d'autres fois en laissant du temps au temps, mais toujours en se décalant clairement par rapport aux calendriers et aux cadences imposés par les industries des médias, qu'il s'agisse des diktats du cinéma industriel ou des grilles de la télévision. Il y aura certainement tout un travail passionnant à mener, à travers les archives, sur cette question du temps de la création, sur cette scansion très particulière des durées créatives dont les motivations, le sens et les effets restent à comprendre et à expliciter.

L'artisan et le concept

Je terminerai par un aspect majeur que l'approche génétique du *corpus* permettra de comprendre dans toute son originalité : je veux parler du lien entre le conceptuel et l'artisanal. À l'évidence, l'œuvre d'Amos Gitai est une œuvre conceptuelle. Ses décisions, ses choix, son esthétique, ses prises de position, ses postures mêmes relèvent d'un engagement rigoureux en ce sens. Ce qui compte pour lui, c'est un cinéma non illustratif, un cinéma qui soit porteur de son propre régime de représentation. Mais cette radicalité se combine chez lui à la fois avec une volonté farouche d'indépendance et avec un désir de légèreté ou de flexibilité dans les relations interindividuelles : une capacité de travailler collectivement avec les gens de manière libre et désintéressée, sans s'embarrasser de conventions inutiles, c'est-à-dire en développant spontanément le dialogue et l'empathie, en faisant le pari de la bienveillance, mais aussi en s'affranchissant le plus possible des structures lourdes qui imposent leur forme, en donnant toujours la préférence aux structures légères, mobiles, nomades, précaires. C'est pourquoi, dans la genèse des œuvres d'Amos Gitai, il y a toujours un côté foncièrement artisanal : un certain penchant pour la petite entreprise, le groupe d'amis, les propositions à échelle humaine, les techniques traditionnelles, le système D, les solutions alternatives, le génie du recyclage et du bricolage, les miracles de l'improvisation, l'option écologique. Et cela fait plus de quarante ans que son cinéma milite pour cette remise en cause du tout industriel.

Simultanément artisanal et conceptuel : cela peut paraître contradictoire, mais ces deux dynamiques majeures sont en fait parfaitement liées l'une à l'autre, comme les conditions que

l'œuvre se donne pour installer délibérément le *risque* au cœur même de la création, pour garder intacte la liberté de se mettre en danger dans un projet, la possibilité d'aller toujours un peu plus loin qu'on ne le ferait si l'on n'était pas en danger. Explorer les limites, parier sur l'inconfort, se tenir sur le bord du précipice, voir jusqu'où il est possible d'aller, se sentir stimulé par la menace : voilà le cocktail d'adrénaline et de dopamine dont se nourrit une création toujours tentée de jouer avec le feu. Telle que la pratique Amos Gitai, et cette économie très singulière du *less is more* n'est pas seulement un parti pris esthétique, ni une simple élégance dans son dialogue avec les autres, elle paraît inséparable d'une forme d'engagement éthique par rapport à soi-même et d'un défi personnel envers le destin, indissociable finalement de la vie même d'un cinéaste qui cherche à donner à son œuvre la forme et le sens d'une aventure.