

**NELLY KAPLAN**

**LE VERBE  
ET  
LA LUMIÈRE**

## Collection Trait d'union

Dirigée par :

Mireille Calle, Eberhard Gruber, Max Vernet

*Adresse rédaction : Département Etudes féminines - UFR 4  
Université de Paris VIII - Vincennes  
2, rue de la liberté, 93526 Saint-Denis Cedex 02*

**Trait d'union** : petit trait horizontal hors de l'alphabet. Il marque la liaison, ou la séparation, dans certains composés. Il met en question ce qu'il rapproche ; permet de passer outre. Lire par le trait d'union, c'est être conduit au bord des constructions : littéraires, sociales, philosophiques.

Des livres seront réunis, qui font entendre la voix de ceux qui excèdent les distinctions catégoriques, prennent à l'oblique, relancent les limites, questionnent les seuils. S'efforcent de penser l'intersection, la convergence, l'interruption.

**NELLY KAPLAN**

**LE VERBE  
ET  
LA LUMIÈRE**

TEXTES RÉUNIS PAR  
MIREILLE CALLE-GRUBER  
ET  
PASCALE RISTERUCCI

**L'Harmattan**

Ces Rencontres *Nelly Kaplan*  
ont été organisées avec le soutien  
de l'Université Paris VIII et du programme  
« Le temps des Ecrivains à l'Université »  
(La Maison des Ecrivains)

Assistante de recherche : Stéphanie Dupont

## Table des matières

Préface.....	<i>Fiançailles des arts</i> .....	7
Nelly Kaplan .....	<i>Kaplan dans tous ses états</i> .....	15
Abel Gance .....	<i>Portrait de Nelly Kaplan</i> .....	29
François Martinet.....	<i>Sous le signe de Maldoror</i> .....	31
André Breton à Nelly Kaplan, juin 1957.....	<i>À quoi je pense ?</i> .....	35
Pascale Risterucci .....	<i>À l'abordage. À propos de La fiancée du pirate</i> .....	37
Ariette Albert-Birot.....	<i>Le verbe poétique de Nelly Kaplan</i> .....	57
Étienne Klein.....	<i>Nelly Kaplan et le chat de Schrödinger</i> .....	83
Michel Landi.....	<i>Première image du film</i> .....	89
Georges Sebbag.....	<i>Nelly Kaplan, la page, le drap et l'écran</i> .....	99
Mireille Calle-Gruber .....	<i>Le cinéma en peinture</i> .....	117
Claude Makovski.....	<i>Le retour de Cybèle et le pouvoir féminin</i> .....	141
Germana Orlandi Cerenza .....	<i>Masson – Kaplan, un dialogue exemplaire : Le Réservoir des sens</i> .....	153
Denys-Louis Colaux.....	<i>Les forces libératrices de la subversion Marie, Belen, Néa</i> .....	167
Bibliographie.....		201
Index des noms propres.....		205
Cahier Photos .....		1 à 16



## *Fiançailles des arts*

« Coécrire avec Nelly Kaplan, c'est ouvrir la porte du non-sensique et de la très grande rigueur en moins de temps, de la folie et du délire constructif... »

Le témoignage de Jean Chapot<sup>1</sup>, qui fut longtemps son complice (ils cosignent quatre films réalisés par Nelly, et une dizaine de téléfilms réalisés par Jean), situe d'emblée l'extrême tension qui fait la singularité de l'Œuvre-Kaplan. Que ce soit livre, film (documentaire et fiction), poème, essai, tout œuvre pour Nelly Kaplan consiste à donner formes d'art à un défi. À puiser les forces d'organiser des figures et d'articuler tout un *organum* là où il y a débordement : au lieu même de l'excessif et du jubilatoire. Car, très tôt elle le proclame, elle habite les parages de la création revêtue de la plus puissante des métaphores-calembour à ses yeux : « un manteau de fou rire »<sup>2</sup> dont lui fait présent au berceau la 7<sup>e</sup> Fée, et qui est le nom par excellence du pro-

---

<sup>1</sup>. Jean Chapot, *Coécrire et autres réflexions sur l'écriture d'un scénario*, 1996.

<sup>2</sup>. Nelly Kaplan, *Un manteau de fou rire ou Les Mémoires d'une liseuse de draps*, Paris, J.-J. Pauvert, 1974. Le livre a des problèmes avec la censure.

cessus de contagion et de déflagration poétiques, mais aussi d'*inventio* par quoi elle laisse, selon la leçon de Mallarmé, « l'initiative aux mots ».

Conséquente à tous risques, Nelly Kaplan aura ainsi souscrit sans esquive à la conception d'un art qui revendique le droit à l'immortalité, qui ne se soumet pas plus au goût qu'aux modes ou aux préceptes bien-pensants. Plus précisément, ce qui la requiert, c'est la seule nécessité du travail des arts, exempt de prescriptions comme de proscriptions, ne reconnaissant pour toute contrainte que les exigences intrinsèques de l'*œuvrer*. Rien d'étonnant, par suite, si la carrière de Nelly Kaplan – j'entends ici le terme dans son sens plein : la course de son char qu'elle conduit à une allure sans pareille – décrit une trajectoire unique. Et solitaire.

Bien que proche des surréalistes, à aucun moment Nelly Kaplan n'en adopte la facture, et aucun de ses ouvrages ne saurait se ranger purement et simplement à l'enseignement du surréalisme. Toujours, elle aura préféré à l'amour fou l'humour fou ; à la poésie la prose narrative qui carbure au calembour ; aux phantasmes convenus des Mélusine de légende la radio-activité sacrilège de la sorcière d'aujourd'hui.

Bien que ses films comme ses livres donnent corps à des créatures de femmes dont la renversante liberté n'a d'égale que leur inconvenance, et pour qui la séduction est le plus raffiné des moyens de vengeance, Nelly Kaplan aura toujours refusé d'être le porte-drapeau des engagements féministes, et abhorré tout mouvement en « isme ». On lira ci-après, à cet égard, sa déclaration d'indépendance sous les espèces d'une « androgynie de l'artiste » (*Kaplan dans tous ses états*) et les études qui lui sont consacrées et qui montrent comment elle s'efforce, bien plutôt, de subvertir les mythes en les prenant à leurs propres démons de la métamorphose.

Bien qu'elle prenne auprès d'Abel Gance ses premiè-



res leçons de cinéma – d’abord stagiaire sur le tournage de *La Tour de Nesle* (1954) puis l’assistante de Gance pour *Austerlitz*<sup>1</sup> (1960) et *Cyrano et d’Artagnan* (1963), elle devient la cheville ouvrière du *Magirama*, spectacle sur triple écran, qu’elle porte à réalisation avec Abel Gance en 1956, ayant eu très vite l’intelligence dynamique de la “Polyvision” et de ses inouïes ressources –, Nelly Kaplan, lorsqu’elle réalise ses premiers documentaires, prend des partis qui ne sont qu’à elle. Et si elle a retenu les pouvoirs de la Polyvision<sup>2</sup>, c’est à sa manière propre qu’elle en dispose les effets, multipliant les angles d’attaque de la caméra, jouant au montage de la diversité des plans, mais aussi des spectres du texte littéraire et des voix qui le portent.

En fait, il faut se figurer Nelly Kaplan munie de cette lunette d’approche que l’on voit aux images des grands forbans, ou de l’œil de cinéaste par où elle voit l’à venir : où, le film, elle le voit venir de loin. Nelly Kaplan, c’est *de loin tout près*. Et c’est dans cette distanciation qu’elle opère des accommodations et des mises au point sans fin. Ce qu’elle a appris sur le terrain, et qu’elle met en œuvre : que des mots, importe la puissance de traction avant ; que de l’image, c’est la lumière qui est le personnage principal ; que pour tout récit, qu’il soit textuel ou filmique, il y va avant tout du point focal de la narration. À savoir : d’où, de quelle position ça parle, ça voit, ça cadre – ou non –, ça prend – ou non –, ça tourne de la pellicule ou de la phrase.

C’est sans doute ce qui fait la différence : Nelly Kaplan n’oublie jamais de prendre en compte ses marques. Elle n’oublie jamais *le point de vue de l’art*.

1. Cf. Nelly Kaplan, *Le Sunlight d’Austerlitz, journal d’un tournage*, Plon, 1960, ainsi qu’un essai sur le moyen-métrage qu’elle réalise en 1984 : *Abel Gance et son Napoléon* (Sélection « Un certain regard », Festival de Cannes). L’essai est publié par le British Film Institute Classics, en 1994.

2. Sa réflexion sur l’expérience nourrit un essai : Nelly Kaplan, *Manifeste d’un art nouveau : la Polyvision*, Paris, Caractères, 1955.

Il y a davantage. Car en vérité c'est à l'alliance et à l'alliage des arts qu'elle est sensible, associant selon une combinatoire chaque fois rejouée, le cinéma, la littérature, la peinture, les arts plastiques ; les uns avec les autres inscrivant la mise en regard de ce qui nous regarde et que nous ne savons pas voir. C'est cette fiançaille des arts qui fait, dans l'œuvre Kaplan, promesse d'à-venir, en transportant le lecteur-spectateur non pas « à la source » de la création mais dans un monde plein de ressources et de ressort ; exposant non pas le leurre d'une création *ex nihilo* mais la lucide récréation et récréation du monde par la réécriture, le pastiche, les contre-façons en tous genres. Ce faisant, Nelly Kaplan donne ce qu'il y a de plus précieux : elle nous rend à nos *facultés*. Facultés de lecture, de fantasia, de controverse, d'intervention critique, d'intelligence sensible. De chacun elle fait un « fiancé » ou une « fiancée du pirate » – en route vers les révélations du Verbe et de la Lumière.

C'est ce portrait à plus d'un titre et à plusieurs têtes qu'a voulu dessiner le colloque qui s'est tenu à l'Université Paris VIII-Vincennes, en présence et avec la participation de Nelly Kaplan, les 5 et 6 décembre 2002 – premier colloque international consacré à son œuvre. La croisée des champs de recherche ici convoqués, et que l'on trouve bien rarement assemblés dans un même volume, constitue, sans doute, le meilleur miroir du travail et des curiosités de Nelly Kaplan<sup>1</sup>. François Martinet y rappelle brièvement les rencontres avec Philippe Soupault et André Breton « Sous le signe de Maldoror », cependant que nous parvenons pour mémoire l'écho des voix d'Abel Gance et de Breton dans deux témoignages historiques (respectivement de juin 1955 et juin 1957), et alors que Germana Orlandi Cerenza

---

<sup>1</sup>. Nous regrettons que Jean-Claude Bonnet, qui prononça une intervention sur *Nelly Kaplan et ses portraits de Gance*, n'ait pas pu nous remettre son texte pour publication.

éclaire d'un jour nouveau le « dialogue exemplaire » de Kaplan avec André Masson pour l'édition du *Réservoir des sens*<sup>1</sup>. Plusieurs interventions, passant de la page à l'écran, dressent ensemble une cartographie de la « manière » Kaplan, faisant apparaître la cohérence d'une poétique affirmée. Arlette Albert-Birot nous fait lire, non sans délectation, les ressorts du « verbe poétique » dans *Aux orchidées sauvages*, récit-matrice du film *Plaisir d'amour*. En déployant le montage serré des citations, références, allusions soumises à perversions qui tissent ainsi un redoutable réseau parallèle, l'analyse souligne les liens de connivence entre l'auteur et son lecteur qui *sont d'intelligence* comme on dit, et comment, avec Nelly Kaplan, une lecture avertie en vaut deux. L'interprétation du comédien Charles Gonzalez fit admirablement résonner, ce jour-là, toutes les fibres du texte de Kaplan.

C'est une opération semblable que mène Pascale Risterucci pour le cinéma, à propos de *La Fiancée du pirate*, nous entraînant « à l'abordage » d'une œuvre qui demande au spectateur une âme de flibustière pour prendre d'assaut avec la cinéaste les préjugés, les frilosités, les violences hypocrites et les veuleries de notre quotidien. Quant à Mireille Calle-Gruber qui interroge dans les films documentaires les dispositifs par lesquels Nelly Kaplan fait que nous pouvons « voir le cinéma en peinture » et pas seulement la peinture au cinéma, c'est aussi à une scène d'arraisonnement qu'elle nous convoque : l'arraisonnement d'un art par un autre art, de la poïèse par la technique, et non moins de la technique par la poïèse. Avec, dans l'intervalle, l'éblouissement qui *laisse à désirer*.

En fait, toute une circulation d'objets, d'êtres, de lieux, est mise en montre : tout, dans l'œuvre de Kaplan est appelé à circuler. Est appelé *pour* circuler, glisser, dévoyer, séduire... Georges Sebbag suit ainsi, depuis le « Point

1. Belen, *Le Réservoir des sens*, La Jeune Parque, 1966.

Sublime » qu'il situa jadis quelque part entre Breton, Rimbaud et Kaplan<sup>1</sup>, la circulation des durées entre « la page, le drap et l'écran », la circulation des strelitzias et autres procédés de fabrication, ainsi que de tout un Bestiaire Belen : panthères, bisons blanc d'or, chats. Surtout : la circulation des chats. C'est aux avatars du chat de Schrödinger que s'attache la communication d'Étienne Klein et, nul doute, le privilège est rare de s'aventurer sous l'égide d'un physicien de l'atome, docteur en philosophie des sciences, dans les univers parallèles de récits comme *La Gardienne du Temps*<sup>2</sup> ou *Ils furent une étrange comète*<sup>3</sup>. Affaire de circulation encore avec Michel Landi, graphiste affichiste de son métier, concernant la « première image du film » qu'il sera donné de voir sur les murs, dans les vitrines, sur les colonnes publicitaires et qui annoncera la naissance d'un film. Quelle ambassade, quelle représentation, quel emblème choisir pour ce faire-part ? Michel Landi parle « de l'intérieur », lui qui a créé non seulement la silhouette de l'irrévérencieuse Fiancée mais aussi les décors du film, ainsi que les affiches de *Néa*, *Charles et Lucie*, *Plaisir d'amour*. C'est en outre à la générosité de Michel Landi que nous devons la couverture de ce volume : il a bien voulu créer une page-titre où Marie, comme dans la chanson de Barbara qui rythme *La Fiancée du pirate*, se balance...

Dans tous les cas de figures, en somme, il s'agit pour Nelly Kaplan de faire œuvre de subversion. Ou : de la révolution comme principe des beaux-arts. Claude Makovski, qui nous fait partager son point de vue triplement privilégié de scénariste, de producteur et de critique d'art, nous rappelle, par ses analyses qu'il place à l'enseigne de Cybèle,

---

<sup>1</sup>. Georges Sebbag, *Le Point Sublime : Breton/Rimbaud/Kaplan*, Jean-Michel Place, 1997. Cf. aussi *id.*, *André Breton, L'Amour-Folie*, Jean-Michel Place, 2004.

<sup>2</sup>. Le Castor Astral, 1995 (dans la réédition du *Réservoir des sens*).

<sup>3</sup>. Le Castor Astral, 2002.

que le pouvoir féminin (qui n'est pas à confondre avec "l'éternel féminin"), constitue dans les films de Nelly Kaplan la plus grande force de soulèvement révolutionnaire en ce qu'elle s'articule avec les forces paniques de la Nature. C'est, à sa manière, la thèse de la révolutionnaire que reprend le poète et essayiste Denys-Louis Colaux, exaltant, par l'apostrophe de leurs noms de fiction, les « forces libératrices de la subversion » qu'incarnent chez Kaplan les personnages féminins : Marie, Belen, Néa... autant de figures qui sont un peu les doubles de Nelly et où passe à toute vitesse le joyeux mouvement panique des arts.

Enfin, je ne peux oublier de mentionner les projections qui eurent lieu durant ces rencontres de Paris VIII, car elles furent inoubliables. En particulier, la très longue ovation que reçurent *La Fiancée du pirate* et Nelly dans une salle de cinéma bondée d'étudiants, dit assez la capacité de renaissance de l'Œuvre Kaplan, laquelle continue à nous parler des demains et de la puissance des Sept Arts.

M.C.-G.



## KAPLAN DANS TOUS SES ÉTATS

Nelly Kaplan

*Quand je serai grande, je ferai du cinéma...*

Je veux avant tout vous exprimer ma reconnaissance d'être venus jouer avec moi au plus passionnant de tous les jeux : celui du Verbe et de la Lumière. Je ne vous cache pas qu'une certaine inquiétude m'habite, devant, d'un côté, des intervenants dont je soupçonne une certaine bienveillance à mon égard ; de l'autre, vous tous, public, dont la curiosité par rapport à « ma vie et mes miracles » ne peut que me faire plaisir, tout en me troublant.

Je me sens devant vous un peu comme Salomé, avant de commencer son *strip-tease* des sept voiles... Mais rassurez-vous : de votre côté, vos têtes ne courent aucun danger, au moins d'un point de vue physique. Quant à moi, sachez que je garde toujours quelques voiles dans mon sac. D'abord, pour ne pas m'enrhumer. Ensuite, parce qu'on ne connaît jamais *tout* de quelqu'un !

J'ai pensé que vous aimeriez peut-être, en préambule à ce colloque, savoir un peu plus d'où je viens. Quant aux lieux où je compte aller, cela est une autre histoire. Autant nous réserver la surprise...

Mais commençons par le commencement : Je suis née en Argentine, pays situé très au Sud de l'Amérique du Sud.

C'était à Buenos Aires, faubourg de l'Europe, dans le jardin de mes parents... J'avais six, sept ans. Le petit déjeuner attendait sur une table. Après une nuit d'insomnie (cela arrive, même à sept ans), ma décision fut prise. Tout en attaquant avec détermination chocolat et croissants, je déclarai à ma famille éberluée :

- Quand je serai grande, je ferai du cinéma !

Après un court silence, mon père répondit :

- On ne parle pas la bouche pleine...

Et voilà comment, pour quelques miettes, on a risqué de me faire rater mon rendez-vous avec le septième Art... Tout avait commencé la veille. Débordée par ma vitalité plutôt exubérante, ma mère avait coutume de m'envoyer à ce qu'on appelait alors à Buenos Aires, dans les cinémas de quartier, des « matinées ». Elles débutaient à 14 heures et s'arrêtaient à 20, ce qui donnait une jolie moyenne de quatre à cinq films par « matinée »... J'ingurgitais ces kilomètres d'images dans un état de totale fascination. Je ne comprenais pas toutes les intrigues, loin de là, mais je suis convaincue qu'elles m'ont marquée d'une façon indélébile.

Ce jour-là, le film qui m'avait bouleversée et terrifiée, jusqu'à m'en ôter le sommeil, était une œuvre française où l'on voyait les morts de la Première Guerre Mondiale se lever et marcher vers les villes pour demander des comptes aux vivants et empêcher une nouvelle hécatombe. Les images étaient somptueuses et bouleversantes. Le film s'appelait *J'accuse*. Sans le savoir encore, je venais de rencontrer Abel Gance.

Ce que je ne savais pas non plus, c'est qu'une douzaine d'années plus tard, devenue l'assistante de Gance, il me demanderait d'effectuer le montage, pour notre programme baptisé *Magirama*, d'une version polyvisée de ce même *J'accuse* de 1938. Les surréalistes appelleraient cela « hasard objectif ». Les déterministes parleraient de « destinée ». Allez savoir...

Le fait est qu'ayant quitté Buenos Aires pour un court



séjour de trois mois à Paris, j'y suis restée ; me retrouvant, au « hasard » d'une rencontre avec Abel Gance à la Cinémathèque Française, sa collaboratrice pendant dix ans. J'étais devenue grande, et j'allais faire du cinéma. En y entrant de surcroît par la grande porte. Car, comme vous le savez, l'histoire du cinéma, c'est l'histoire d'Abel Gance.

En attendant, je refais un *flash back* jusqu'à ce petit matin, dans le port de Buenos Aires, où je pris le paquebot *Claude Bernard* et quittai pour toujours, je le savais, mon pays natal. J'abandonnais mes études à la Faculté de Sciences Économiques, devenais correspondante de publications d'économie, de cinéma et d'arts plastiques (à cinq dollars la pige), et proclamais à ma famille, à nouveau stupéfaite, que je partais à Paris pour trois mois, pour apprendre le français... Car, j'oubliais de vous le dire, je ne parlais pas un mot de cette langue... Paraphrasant le grand poète, « on n'est jamais sérieux quand on a dix-huit ans... ». Je n'étais pas sérieuse, mais grave. Et passablement effrayée. J'étais très jeune, et absolument terrifiée par ce saut dans l'inconnu ; incapable de savoir ce que je voulais, mais sachant déjà farouchement tout ce que je ne voulais pas... Je regardais, abasourdie, ces trillions de litres d'eau salée qui, à chaque seconde, m'éloignaient de mon monde... Sous mes airs de « matamore », j'étais une jeune femme très bien élevée, à l'intérieur d'une famille charmante et cultivée, mais dont l'incompréhension à mon égard était totale. On a beau dire, on a beau faire, à cette époque être une femme, en Amérique Latine, n'arrangeait pas les choses... Il fallait que je parte. Je sentais obscurément que ce n'était qu'en partant que s'accomplirait ce qu'un langage galvaudé pourrait appeler « une destinée ». Je savais, dans un éblouissement d'intuition sauvage, que c'était seulement *ailleurs* que certains événements, certaines rencontres décisives pourraient avoir lieu. Et que, cet *ailleurs* atteint, je ne devais rien faire d'autre qu'attendre que ces événements, ces rencontres, aient lieu...

*NOLI IRE, FAC VENIRE.* C'était la devise de Rabelais. J'appliquai, sans trop savoir où je ne devais pas aller, ni qui viendrait...

En attendant, ce fut la vache enragée. Tout en écrivant mes articles pour les publications sud-américaines, je fus successivement hôtesse d'accueil à terre pour une compagnie d'aviation, Aerolíneas Argentinas ; puis dactylographe à l'Union Internationale des Télécommunications, à Genève. Nul doute : je n'étais plus à Buenos Aires, faubourg de l'Europe, dans le jardin de mes parents. Le chocolat chaud et les croissants me semblaient bien lointains... Je me remémore cela sans aucune complaisance misérabiliste. Tel Hernán Cortés, j'avais brûlé sciemment mes navires. Une détermination irrévocable m'ordonnait de rester, malgré les difficultés, malgré les découragements, malgré une très grande solitude.

J'étais très jeune, et assez jolie fille. Je ne savais pas encore que cela pouvait être un obstacle, quand on a décidé d'être soi-même contre vents et marées. Et surtout quand on a l'idée saugrenue de dire toujours ce que l'on pense. Ça peut être très mal vu... Je sentais que la phrase de Goethe, « *Le chef d'œuvre de l'homme, c'est de durer* », concernait autre chose que la durée physique ; aussi surtout, la sauvegarde féroce de sa propre intégrité...

Et j'ai eu raison. Car après ces mois interminables de doute, d'angoisse, d'attente – moi qui ne suis que totale impatience –, le Hasard Objectif, la Providence, la Destinée (appelez-les comme vous le voudrez), me firent rencontrer, dans des circonstances absolument imprévisibles, des êtres avec qui j'allais enfin quitter mes années d'apprentissage pour affronter le Voyage Initiatique.

Avec Abel Gance, ce fut le Temps de l'Image Éclatée.

Avec les surréalistes, Philippe Soupault, André Breton, André Pieyre de Mandiargues, Théodore Fraenkel, j'entrais dans l'Alchimie du Verbe.

Leur amitié, leur estime, me furent précieuses.

Très vite j'abandonnai ma langue maternelle et commençai à écrire directement en français, à la demande frénétique de Philippe Soupault, le magnifique. « Avec les folles idées dont je vous sais capable, m'a-t-il dit, ce serait criminel de ne pas les coucher sur le papier ! » Je rédigeai donc une série de nouvelles qui furent acceptées par des éditeurs et publiées avec succès sous le titre *Le Réservoir des sens*. C'est une très curieuse expérience, celle qui consiste à aborder un moyen d'expression qui n'est pas celui des origines. Cela donne une liberté de trouvailles qui peuvent devenir plus exaltantes que celles que l'on expérimente avec sa première langue. Car rien n'est interdit d'avance. J'aime essayer de tordre le cou aux paroles et à la réalité pour qu'elles se plient à mes désirs. « L'imaginaire, c'est bien connu, est tout ce qui tend à devenir réel »... J'ai toujours eu un immense plaisir à détourner les mots de leur fonction première, jouer, jouir avec. Tout ce qui est ludique, en somme. Je pense que, lorsque par des mots, ou des images, on rapproche des idées que, théoriquement, rien ne devrait rapprocher, l'image ou le texte qui en résultent, seront beaucoup plus puissants, plus proches de cet Absolu que le mathématicien Wronski chercha sa vie durant, et qui inspira à Balzac un de ses récits les plus étranges, *La Recherche de l'Absolu*.

Cette bizarre notion d'Absolu qui me hante depuis toujours, qui est sans doute à l'origine de mes révoltes, et qui m'a valu pas mal de plaies et pas mal de bosses...

On peut donc jouer avec la Lumière et avec le Verbe pour que l'Imaginaire devienne réel. Je ne perçois aucune dichotomie dans l'exercice de ces deux activités, que je ressens comme une course d'obstacles exaltante, joie et angoisse confondues.

« C'est une piètre mémoire qui ne marche qu'à l'envers », disait la Reine Rouge dans *Alice au pays des merveilles*, et c'est à cette piètre mémoire que je fais appel aujourd'hui pour remonter le Temps, bousculer l'Espace, et

arriver à Zagreb, en 1959, où je me trouvais en tant que première assistante d'Abel Gance pour le tournage de son film *Austerlitz*. Et là, au milieu d'un décor, j'ai eu ma « révélation » du cinéma. Gance, très en colère contre le chef décorateur qui s'était « planté » dans les dimensions d'une « découverte », n'arrêtait pas d'invectiver tout le monde. Je l'écoutais à peine, car en un éclair je venais de comprendre qu'il ne peut exister pour chaque plan qu'une seule bonne place pour la caméra, même si deux ou trois formules de remplacement peuvent contenter certains. À chacune « illuminations »... Celle-là, pour moi, fut capitale. De même que, par extension, dans une nouvelle ou dans un roman, il ne peut exister qu'un seul bon mot à un certain endroit du texte, n'en déplaise au dictionnaire des synonymes.

Pierre Reverdy écrivait : *« L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique »*.

Et son corollaire est énoncé par Alfred Jarry : *« La recherche de l'extrême lointain mène à l'Absolu »*.

Voici que l'Absolu est de retour... Cela nous vaut quelques déconvenues quand on se coltine à ce que Rimbaud appelait « la réalité rugueuse »...

Je me souviens des luttes menées auprès d'Abel Gance, au moment où je tentais de l'aider à vaincre l'imbécillité de certains producteurs, alors qu'il essayait d'imposer son Absolu à lui. J'écumais de rage, surtout quand, arborant un sourire quasi évangélique, il proclamait qu'il avait « l'habitude du malheur » ! C'était idiot de sa part : comment peut-on avoir l'habitude du malheur ? Je vous le demande... Cela ne m'arrivera jamais ! lui disais-je en serrant les poings. Je serai la plus forte, car je suis la plus folle ! Gance souriait, hochait la tête. « Vous verrez... Vous verrez... »

Cela m'enrageait aussi. Vous connaissez le mot d'Erik Satie (je le cite par cœur) : « *Plus tard, vous verrez, me disaient les gens. Il est déjà plus tard, et je n'ai toujours rien vu...* »

Comme Erik Satie, j'étais devenue grande, et je n'avais toujours rien vu. Sauf que j'allais faire du cinéma... Ce qui arriva. D'abord, je réalisai plusieurs courts-métrages, notamment sur des peintres ou des graveurs. *Gustave Moreau ; Rodolphe Bresdin ; À la source, la femme aimée...* sur les dessins érotiques d'André Masson ; *Le Regard Picasso*, honoré par un grand prix au Festival de Venise, et j'en passe.

Puis, je décidai que le temps était venu de m'attaquer à un long-métrage. J'ai dit à Gance que j'allais repartir dans l'arène, mais cette fois pour faire face à mes propres fautes. Il réagit violemment : « *Vous avez tort ! Vous allez vous perdre à vous-même ! C'est un métier de fous !* » Cela lui allait bien de me donner des leçons sur ce « métier de fous »... Je pensais alors, et je le pense toujours, que ce n'est pas en exerçant ce métier qu'on risque de se perdre. Le danger, c'est d'en être capable, et de ne pas en avoir les moyens pratiques, les finances, comme on dit. Je suis donc partie pour essayer de faire mon premier long-métrage, avec une idée en tête, et pas un centime en poche. Et là, encore, la Déesse Chance me reconnut au passage. Je rencontrai quelqu'un qui crut totalement en moi, en cette idée que j'avais d'un film qui raconterait l'histoire, morale entre toutes, d'une sorcière des temps modernes qui brûle ses inquisiteurs au lieu de se laisser brûler... Cette personne, qui crut en moi contre vents et marées, et qui m'aida de tout son enthousiasme à produire et à réaliser mon premier film de fiction, se trouve dans cette salle, et je la salue avec affection. Il s'agit de Claude Makovski. Sans lui, *La Fiancée du pirate* (dont le scénario avait été refusé par 23 producteurs et une bonne dizaine de distributeurs), n'aurait sans doute jamais existé. C'était en 1969. Et le début d'une

longue aventure. Cette activité artistico-artisanale je l'ai poursuivie avec Makovski jusqu'au début des années 90, avec une joyeuse intransigeance, et beaucoup de problèmes. Mais nous avons réussi, contre vents et marées, à produire ou à réaliser (quelquefois les deux) sept films de fiction, dont l'un d'eux, *Il faut vivre dangereusement*, fut mis en scène par Makovski lui-même. Depuis, le coût de la production cinématographique a doublé, triplé, quintuplé... Tout est devenu terriblement compliqué. Les concentrations industrielles et financières dans la production, la distribution, l'exploitation des films font qu'actuellement il suffit qu'un sujet déplaise à trois ou quatre personnes, dont certaines frôlent une totale inculture, pour qu'un film reste à l'état de projet, et ne voit jamais, je ne dirai pas le jour, mais l'exaltante pénombre des salles obscures... En plus, la coproduction d'un film avec une chaîne de télévision est devenue condition *sine qua non* pour avoir une chance d'exister. D'autant plus que le fantasme de l'ordre moral recommence à courir les écrans, grands et petits. Qui alors protégera les créateurs des caprices de quelques Torquemada, habilités à décider si une œuvre a, ou non, le droit de voir le jour, puisqu'il est rare qu'un film arrive à exister sans l'apport d'une coproduction télévisuelle ? C'est la seule fois, à ma connaissance, où les inquisiteurs se situent du côté des partisans du contrôle des naissances... !

Et puisqu'il est question de télévision, j'aimerais vous raconter maintenant comment et pourquoi il m'est arrivé d'en faire.

En 1974 je fus élue co-présidente de la S.R.F., Société de Réalisateurs de Films. Le Secrétaire Général était un autre cinéaste, Jean Chapot, dont je connaissais les films : *La Voleuse*, *Les Années Lumière* et *Les Granges brûlées*. On a vite sympathisé, d'autant plus que nos points de vue concordent totalement quant à la manière d'envisager la conduite de cette S.R.F., dont nous refusions certaines tendances. On passait des soirées interminables à discuter, non

de la situation plus que critique du cinéma, mais du genre de motion qu'on devrait rédiger pour appuyer je ne sais quelle grève dans je ne sais plus quel atelier. On formait des commissions de soutien, puis d'autres commissions pour discuter l'action de la commission... Vous connaissez la boutade de Winston Churchill ? « *Quand une commission est chargée d'étudier un cheval, elle le transforme en dromadaire !* » Et ce dromadaire finissait par avoir tellement de bosses qu'à la suite d'une Assemblée Générale mémorable, les « dissidents » Kaplan et Chapot démissionnèrent de leurs postes. Puis, assis gravement devant deux cafés, tristes et désabusés, Chapot et Kaplan évoquèrent avec mélancolie le sombre avenir du cinéma... Alors, une décision fut prise : on écrirait ensemble, pour la télévision, des scénarios qui auraient « la qualité cinéma », et on les réaliserait avec le soin qu'on investit justement dans les réalisations cinématographiques. Ainsi virent le jour une dizaine de téléfilms. La qualité était payante. Co-écrit par Chapot et moi, réalisé par Jean, *Les Mouettes* s'envola, en 1991, avec 15 millions de téléspectateurs, ce qui est colossal. Pensez qu'aujourd'hui, en France, quand un téléfilm atteint six millions de spectateurs, des alléluias tonitruants parcourent le P.A.F., « Paysage Audiovisuel Français » pour les intimes. Étonnée de ce succès, dont elle n'arrivait pas à comprendre le secret et dont l'idée que la qualité pourrait être la seule raison lui échappait, TF1 nous commanda trois autres films avec les mêmes personnages, qui pulvérisèrent encore tous les records d'audience. Mais il devenait de plus en plus difficile de tenir tête aux « décideurs », qui donnaient leur avis sur tout et n'importe quoi, et essayaient d'imposer leurs points de vue, souvent d'une consternante médiocrité. Mais on était deux, et on leur tenait tête contre vents et marées, ne cédant jamais à leurs exigences, sauf quand par hasard elles étaient motivées. On avait monté avec Jean un numéro de haute voltige très amusant. Comme dans certains interrogatoires de police, on se

partageait les rôles. Lui, il était le « flic » gentil, qui semblait s'incliner devant leurs opinions hallucinantes. Tandis que moi, j'étais le « flic » grincheux, qui n'acceptait aucun changement dans nos scénarios. Cela troublait beaucoup les « décideurs », qui ne comprenaient plus rien. J'avais du mal par moments à contenir un fou rire, mais cela nous a permis de gagner très souvent. Sauf qu'à la fin, cela devenait très fatigant...

Parallèlement, plusieurs scénarios destinés au cinéma virent le jour, co-écrits par Jean et par moi : *Néa*, *Charles et Lucie*, *Pattes de velours*, *Plaisir d'amour*. Ainsi, pendant vingt-cinq ans, une collaboration exceptionnelle s'instaura entre nous. Jean Chapot avait le génie de bâtir le canevas de nos histoires avec une rare rigueur et, tout en riant aux éclats de certaines « énormités » dans mes trouvailles de scénario et de dialogue, il savait me ramener à la dose juste où ces « énormités » étaient acceptées par les producteurs, tel des chevaux de Troie, sans rien perdre de leur pouvoir déflateur.

Il y aura bientôt cinq ans, un cancer ravageur obligea Jean Chapot à partir sur la Voie Lactée, en seulement quelques mois, me foudroyant littéralement. Je tiens ici à saluer sa mémoire. Son amitié, sa loyauté, son immense talent, me manqueront pour toujours. Je me souviens de sa perpétuelle inquiétude face à tout ce qui s'oppose à la vraie création, à ces aberrations qui, déjà il y a cinq ans, pointaient leur nez à la télévision, et qu'on appelait des *reality shows*, miroirs des médiocrités non surmontées, sans sublimation aucune. De la psychanalyse de supermarché à l'usage des paumés. J'appelle cela de la non-assistance au rêve en danger. On ne peut pas dire que pour l'instant le paysage audiovisuel tende à s'améliorer. J'entends, souvent, certains pérorer doctement sur le fait que la postérité reconnaîtra les vraies valeurs. En attendant, comme disait un sage doublé d'un humoriste : « *Qu'est-ce que la postérité a fait pour nous ?* » Aujourd'hui, c'est frappant de voir à quel