À l'épreuve

N° 7 | 2021
Généalogies imaginaires

L’autre-soi à l’écran. À propos du commun généalogique et de l’ombre bienveillante de l’animal-Marker

Julie SAVELLI

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-7/2734-l-autre-soi-a-l-ecran-a-propos-du-commun-genealogique-et-de-l-ombre-bienveillante-de-l-animal-marker
DOI : numerev_2114
Date de publication : 24/02/2021

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : SAVELLI, J. (2021) L’autre-soi à l’écran. À propos du commun généalogique et de l’ombre bienveillante de l’animal-Marker. *À l'épreuve*, (7). https://doi.org/10.34745/numerev_2114

Quelles formes prend le récit de soi à l'écran et en quoi l'expérience généalogique y participe-t-elle ? Si tout film est prétexte à dire « je » en convoquant le monde sous un angle personnel, l'autobiographie filmée se caractérise quant à elle par la possibilité d'une lecture documentaire — « auto » : soi, « bio » : existence, « graphie » : écriture, enregistrement. Selon le théoricien de la littérature Philippe Lejeune, le « pacte autobiographique » se fonde en outre sur l'engagement que prend un auteur (dont le nom est celui d'une personne réelle) de raconter sa vie dans un « esprit de vérité ». Pour autant, déjà en 1971 avant la notion de « pacte », Philippe Lejeune écrivait dans *L'Autobiographie en France* que le « moi » constitue « un des grands mythes de la civilisation occidentale moderne », admettant d'une certaine manière qu'il puisse être le produit d'une invention.

Mots-clés :
Cinema, Récit de soi, Autobiographie filmée

Quelles formes prend le récit de soi à l'écran[1] et en quoi l'expérience généalogique y participe-t-elle ? Si tout film est prétexte à dire « je » en convoquant le monde sous un angle personnel, l'autobiographie filmée se caractérise quant à elle par la possibilité d'une lecture documentaire — « auto » : soi, « bio » : existence, « graphie » : écriture, enregistrement. Selon le théoricien de la littérature Philippe Lejeune, le « pacte autobiographique[2] » se fonde en outre sur l'engagement que prend un auteur (dont le nom est celui d'une personne réelle) de raconter sa vie dans un « esprit de vérité ». Pour autant, déjà en 1971 avant la notion de « pacte », Philippe Lejeune écrivait dans *L'Autobiographie en France* [3] que le « moi » constitue « un des grands mythes de la civilisation occidentale moderne », admettant d'une certaine manière qu'il puisse être le produit d'une invention :

> Bien sûr, en essayant de mieux me voir, je continue à me créer, je mets au propre les brouillons de mon identité […] tous les hommes qui marchent dans la rue sont des hommes-récits, c'est pour cela qu'ils tiennent debout. Si l'identité est un imaginaire, l'autobiographie qui colle à cet imaginaire est du côté de la vérité[4].

En convoquant ici de manière implicite la notion d'« identité narrative » que Paul Ricœur

développe dans *Soi-même comme un autre*[5], Philippe Lejeune rappelle que pour l'autobiographe, rien n'existe réellement *avant* son texte, pas même sa propre vie. Si le récit autobiographique est bien le dépositaire d'une vérité, elle résulte alors de l'ambition narrative qui est à l'origine de tout rapport à soi.

Dans le domaine cinématographique, l'horizon d'attente autobiographique n'est pas moins compatible avec la fantaisie et la créativité. En témoigne la diversité des écritures intimes qui caractérise déjà les tout premiers gestes de cinéma : les vues familiales des frères Lumière en 1895, le carnet de voyage d'Oskar Fischinger en 1927 ou encore les *body films* de l'avant-garde américaine post-surréaliste au début des années 1940 [6]. Cette puissance d'invention s'explique en partie par la marginalité du Je à l'écran. Même si après la Seconde Guerre mondiale le Je participe pleinement du cinéma moderne et de son âge réflexif, les pratiques autobiographiques demeurent en dehors des circuits dominants de légitimation, s'apparentant à des cinémas amateur, documentaire ou expérimental, avec lesquels elles partagent le goût de l'exploratoire et une indépendance d'esprit. Il faut attendre les années 1970-1980 pour constater l'affirmation du sujet en cinéma, comme en littérature[7] et plus largement dans les arts, avec la multiplication des autobiographies filmées et des autofictions[8]. Puis dans les années 2000, le phénomène de la télé-réalité révolutionne le paysage audiovisuel en mettant en scène la vie privée d'individus anonymes tandis qu'en parallèle le web 2.0 et les technologies mobiles (petite caméra, appareil photo, téléphone, tablette) favorisent aussi l'expression de soi. Ainsi, dans ce contexte populaire, le cinéma d'auteur autobiographique connaît enfin un essor important. Les films se multiplient grâce au financement des chaînes de télévision et sortent des niches de diffusion où ils étaient circonscrits : ils sont désormais en sélection à Cannes et à l'international, puis édités sous la forme de coffrets DVD. Cette période contemporaine se caractérise par une surexposition de l'intimité qui opère le passage vers « l'extime[9] » : l'auteur sort de lui-même en engageant sa personne et s'expose « au dehors » (les autres, le monde). C'est de cette correspondance entre l'intérieur et l'extérieur que semble dépendre aujourd'hui l'enjeu du récit de soi.

L'émergence d'un « art documentaire[10] » au cours de ces vingt dernières années participe plus encore de cette mise en je(u). Les autobiographies filmées du XXI^{e} siècle se caractérisent à la fois par l'hybridation des écritures et par une migration vers les arts contemporains – arts visuels et numériques mais aussi plastiques, de la scène (théâtre, danse, cirque) ou encore de l'écrit. Dans ce contexte intermédial, la présente contribution s'intéresse à un imaginaire identitaire qui produit des frottements avec la fiction et l'expérimentation pour mettre l'accent sur la part de l'autre dans la réalisation de soi à l'écran. Il apparaît que le « souci de soi[11] » se confond avec un « souci du tiers[12] » : le sujet filmant/filmé ne convoque plus seulement ses ancêtres biologiques pour se situer mais aussi tout un héritage sensible où les proches, les anonymes et les grands hommes sont pris dans une même généalogie sur le principe d'inclusion. S'il est partagé par des cinéastes et des artistes[13], ce nouvel élan autobiographique n'est pas compris ici comme l'expression d'un mouvement avec des traits distinctifs mais plutôt comme une démarche polymorphe qui témoigne d'un fait anthropologique propre à l'extrême

contemporain[14], attestant d'un besoin accru de « commun ». Cette notion, *common* en anglais, recouvre aujourd'hui une acception politique[15] qui, dans certains discours au sein de la gauche dite radicale, tend à marginaliser l'individualité. L'enjeu de ce travail est justement de réinvestir ce *commun* d'un point de vue généalogique, pour faire émerger les nœuds de la subjectivité et de l'altérité[16] dont témoigne selon nous une large part de la création autobiographique actuelle.

Afin de mettre en lumière ce *commun* généalogique, nous proposons d'éprouver la singularité de deux conduites créatrices s'inscrivant dans le champ de la création immédiate. Non seulement les projets de Dominique Cabrera (*Le Cinquième Plan de La Jetée*, actuellement en écriture) et de Laurent Roth (*L'Emmuré de Paris*, en post-production) témoignent manifestement de la mise en œuvre de cet « autre-soi », mais ils partagent aussi une même ascendance markerienne. Comment en effet ne pas relever cet heureux hasard : deux cinéastes de la même génération réalisent en ce moment un nouveau film à la première personne habité par le fantôme de *La Jetée* (1962) ! Que les liens de parenté soient désirés, inventés ou attestés, la poïétique[17] autobiographique produit indéniablement ici des filiations (sociales, culturelles et affectives) qui reconfigurent l'expérience généalogique du sujet au prisme d'un engagement dans le *commun*.

Signes et coïncidences ou l'effet de reconnaissance

> L'événement qui a donné naissance à ce projet est minuscule : mon cousin en visite à l'exposition Marker à la Cinémathèque croit se reconnaître enfant avec ses parents dans le cinquième plan de La Jetée. En cherchant s'il était possible que Marker les ait photographiés sur l'esplanade d'Orly, j'ai ouvert un couloir dans le temps. C'est par Orly en effet que ma famille est venue d'Algérie en 1962. 1962, l'année de l'exil, l'année de tournage, aussi, du film de Marker[18].



Fig 1 : Photographie de repérage. Droits réservés : Dominique Cabrera

Un jour, la cinéaste Dominique Cabrera voit apparaître sur sa page *Facebook* une photo en noir et blanc postée par son cousin Jean-Henri qui commente : « Papa, maman et moi à 6 ans à Orly. Incroyable, vu dans *La Jetée* de Chris Marker, peu probable mais possible[19] » Ce à quoi la cinéaste répond « C'est fou, c'est dans *La Jetée* ? J'ai toujours eu une sensation de déjà-vu en regardant le film. C'est vous ! » Vus de dos, un couple et un jeune garçon sont accrochés à la balustrade au bout de la jetée d'Orly, regardant en direction de la piste, vers l'ailleurs.

> La photo a fait le tour de la famille. Ils avaient beau être de dos, on les reconnaissait, c'était une certitude. Pour les uns c'étaient les oreilles décollées de mon cousin, pour les autres ses genoux, pour ma mère les jambes et la coupe de cheveux d'Angèle, la carrure de Julien. Certains se demandaient si ce n'était pas une photo de famille qui aurait été donnée à Marker.

Cette photographie en noir et blanc d'une famille ordinaire au début de *La Jetée* (les cinquième et sixième plans précisément) produit manifestement un effet frappant de reconnaissance chez les Cabrera : l'image génère le choc du « ça-a-été[20] » tout comme d'autres photographies également prises en 1962, l'année du retour d'Algérie. Née le 21 décembre 1957 à Relizane, Dominique Cabrera est arrivée à Paris en avril 1962 avec ses parents, son frère Thierry et ses cousins. Si comme d'autres familles, il arrivait souvent que les Cabrera se rendent à Orly le dimanche de cette année-là, ce n'était pas seulement pour regarder les avions atterrir : il s'agissait aussi de « voir les rapatriés arriver », et de se reconnaître en l'autre.

> C'était à Orly que nous avions atterri quand nous étions venus d'Algérie avec mes cousins. [...] Une strate de temps s'y est figée. Indissociable de l'espace, de la lumière, de l'architecture, l'émotion m'étreint quand j'y retourne – peur, sidération, paralysie mais aussi soulagement. On est arrivés...

Peu importe alors que *La Jetée* soit une fiction, le cinquième plan fait signe et coïncidence de façon frappante avec l'expérience passée. Cette image cristallise l'affect du souvenir et opère comme la Madeleine de Proust : en se superposant à l'image mentale du vécu, elle offre la possibilité d'une microhistoire [21]. Tel un astre fait scintiller le ciel dans son ensemble, la photographie incarne le trauma personnel des Cabrera en même temps que l'exil de toute la communauté pied-noire et plus largement les stigmates de la colonisation. C'est de ce *commun* mémoriel dont le cinquième plan de *La Jetée* témoigne.

Si le passé resurgit dans le présent de manière d'abord involontaire lors des premiers échanges familiaux, c'est ensuite avec détermination que Dominique Cabrera va chercher à reconstituer l'histoire de cette photographie, investissant le champ du possible.

> J'ai commencé à tresser les fils d'une enquête sur le tournage de La Jetée avec ceux d'une recherche sur notre arrivée. Les coïncidences et échos entre le film et nos vies ont alors fleuri comme un langage secret.

Que la famille Cabrera ait ou non croisé Chris Marker à Orly lors du tournage de *La Jetée*, c'est l'enchantement de cette éventualité qui conduit la cinéaste à entreprendre un nouveau projet de film autobiographique[22] : *Le Cinquième Plan de La Jetée*. Le sentiment de mêmeté (*idem*) va dès lors glisser vers l'ipséité (*ipse*) – l'autre pôle de l'identité telle que pensée par Paul Ricœur[23] – attestant du fait que tout individu se constitue par l'altérité, dans une narration de soi sans cesse renouvelée. Le film suit les rebondissements de cette recherche à la fois génétique et généalogique que la cinéaste réalise à pied d'œuvre, explorant sous nos yeux « les plis et replis de *La Jetée* et de [son] histoire ». Dominique Cabrera consulte les albums de famille et visionne de vieilles diapos couleurs pour essayer de trouver, avec l'aide de sa mère, la date exacte de leur arrivée à Paris : elle veut retrouver les images faites à Orly par son père (qui était photographe avant de quitter l'Algérie) pour trouver de nouvelles concordances avec les prises de Chris Marker.

> Mon cousin Jean-Henri m'a apporté deux autres photographies, comme des preuves, une de lui à six ans et une de ses parents. Angèle et Julien au premier étage de la tour Eiffel, dans le ciel, face au photographe. Ils ont les mêmes silhouettes, la même allure que le trio du cinquième plan. C'est comme s'ils s'étaient retournés pour nous fixer.

En parallèle, Dominique Cabrera consulte le fonds Marker à la Cinémathèque française qui lui ouvre ses réserves [24] ainsi que les archives d'Anatole Dauman (Argos Films), étudiant, avec l'aide de l'historienne Frédérique Berthet[25], les planches-contacts, carnets de notes, factures de restaurant, bons de commande, pour savoir si Chris Marker a photographié son film en 1961 ou en 1962.

> Pour que Marker ait pu photographier mon cousin et ses parents, il fallait qu'ils aient été présents à Orly au même moment. Est-ce possible ? Sur Wikipédia, la sortie du film est datée du 16 février 1962 et son tournage de 1961. À cette date, Jean-Henri et son frère étaient chez notre grand-mère à Sig, en Algérie. […] Je devais leur dire que s'être reconnu dans le film était une illusion. […] En cherchant mieux, je trouve que La Jetée est sortie en 1963 et a reçu le prix Jean Vigo la même année. Si le film a été tourné en 1962, la photo est possible.

Elle va aussi à la rencontre de témoins de la fabrication du film : Pierre Lhomme, le chef opérateur du *Joli Mai* (1963), et Pierre Grunstein, premier assistant, lui disent que Chris Marker aurait tourné les deux films conjointement, en mai et en été 1962 ; puis la fille de l'acteur Pierre Joffroy (l'homme du futur aux lunettes-jumelles qui tue Davos Hanich à la fin de *La Jetée*) confirme que le tournage photographique s'est poursuivi à l'automne 1962 en remettant à la cinéaste un extrait de l'agenda de son père. Dominique Cabrera dresse ainsi la cartographie des liens réels et rêvés tandis que l'hypothèse d'une coïncidence entre le cinquième plan de *La Jetée* et sa vie d'alors se déploie à l'écran.

Si le degré de conformité entre la fiction et le réel demeure plus ou moins parfait, c'est justement dans cette approximation ontologique que réside la puissance d'invention et d'émotion du film. Dominique Cabrera prend la liberté d'élaborer tout un jeu de correspondances anachroniques avec l'auteur de *La Jetée*. La cinéaste filme aujourd'hui les lieux qui hantent *La Jetée* d'hier : Orly, le Jardin des Plantes, le Muséum d'histoire naturelle, les souterrains de Chaillot. Elle parcourt aussi les repères de Chris Marker, de la place Dauphine au 20e arrondissement. Elle revoie les films du cinéaste, ainsi que ceux qui l'ont inspiré : *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* (1929) – Simone Genevois ouvre et ferme les yeux comme Hélène Châtelain dans *La Jetée* [26] – et bien sûr *Vertigo* (1958) dont Marker disait que *La Jetée* était le remake. Dans cette mise en récit de la reconnaissance, les filiations s'entrelacent à la manière d'un travail de broderie. Ainsi, le faux participe du vrai car l'enjeu est ailleurs : « une confiance muette, une confiance à l'état pur [27] » entre deux cinéastes dont les univers dialoguent à l'écran.

> Il sera question non seulement de l'enfance sans mots, de parents blessés et d'Algérie perdue, des pièges de la colonisation et des années soixante, mais aussi des hasards et des rencontres, et surtout de cinéma. Réalisé avec des amis et les moyens du bord dans un mouvement solitaire métaphysique, La

> Jetée pose les questions de mise en scène qui ont traversé ma vie et mes films. Photographie et cinéma, documentaire et fiction, transe et anticipation… Marker a porté loin l'hybridation des formes. En déplier les inspirations et les enjeux, c'est aussi explorer la liberté possible au cinéma.

Chris Marker a porté une « ombre bienveillante sur [ses] débuts ». *Pionnière d'un certain retour du sujet politique dans le cinéma français des années 1990, Dominique Cabrera* s'est toujours risquée à filmer des territoires de vie sous-exposés. Traitant de la banlieue de l'intérieur, elle tourne son premier court métrage documentaire, *J'ai droit à la parole* (1981), dans une cité de transit à Colombes, puis réalise, coup sur coup, cinq films consacrés aux quartiers du Val Fourré et de la Courneuve [28], tous co-produits par la société de production et de diffusion Iskra, issue de la coopérative SLON dont Chris Marker est à l'origine[29]. Malgré le malaise que connaissent déjà les périphéries françaises à cette époque (et dont les médias se font le relais), la jeune cinéaste se tient à distance du cliché et de la rage, cherchant à traduire sous l'angle de l'intime à la fois l'utopie et la crise des banlieues. Elle s'attache à la puissance affective des lieux, aux visages et à la parole « vraie » des sans-noms que l'on ne voit pas, ou mal, dans les images dominantes. C'est la justesse de la représentation, entre construction et saisie du réel, qui importe – ce que Chris Marker décrit comme l'alliance de « la rigueur et du naturel » dans un fax élogieux envoyé à Iskra après que le cinéaste a visionné *Une poste à la Courneuve* (1994) à la télévision[30]. En d'autres termes, pour comprendre ce qui rapproche fondamentalement Chris Marker et Dominique Cabrera, et donner toute sa valeur au travail de filiation opéré par la cinéaste dans ce nouveau projet de film, il faut envisager leur engagement commun dans le monde. Et se demander si la persistance du sentiment de déjà-vu ne se produit pas parce que *La Jetée* est déjà-là et sans doute même à venir…

> L'image de Davos attaché sur un hamac, des fils électriques fichés dans le masque qui l'aveugle, est-elle une représentation de la gégène ? La guerre d'Algérie, documentée dans Le Joli Mai, devient métaphorique dans La Jetée, devient toutes les guerres. […] Encore quelques pas et le monde de La Jetée sera notre présent. […] Aujourd'hui à Orly, je regarde les voyageurs, […] ceux qui ne passent pas, qu'on arrête et qu'on expulse, on ne les voit pas. […] Il y a une autre photographie [vue sur Internet] que je n'ai pas oubliée. La photographie d'un homme sans nom, expulsé, attaché à un siège d'avion au départ d'Orly. On l'a bâillonné d'un masque qui ressemble à celui de Davos dans les souterrains de Chaillot.

Ainsi le voyage dans le temps se poursuit par la filiation des sensibilités et l'emboîtement des films. Tout comme dans *La Jetée* c'est une image d'enfance persistante qui permet à Davos Hanich de « revenir dans le chaud dimanche d'avant-guerre[31] », dans *Le Cinquième Plan de La Jetée,* c'est aussi une image, celle de l'autre-soi, qui permet à Dominique Cabrera de se projeter et d'enrouler le temps. Le

cinquième plan de *La Jetée* devient dès lors le support d'un travail de couture entre soi et l'autre pour mettre en relief un ensemble où la fiction et l'intime s'entrelacent. Ce processus d'inclusion généalogique *fait écho à* l'approche philosophique du réalisme de Stanley Cavell[32] qui appréhende le cinéma comme un art démocratique apte à décrire nos formes de vie et même à les enrichir par la nouvelle connaissance qu'il en procure. Dans notre cas de figure, on voit bien que le film de Chris Marker met Dominique Cabrera en situation de vivre une réalité (filmique) semblable à la sienne mais à laquelle elle n'appartient pas directement. En ayant une perception sensible de cette famille anonyme du cinquième plan, la cinéaste fait l'expérience immanente d'un *commun* : les fragments de réalité filmés s'inscrivent en elle le temps du film, et après, dans ce qu'il lui en reste, dans cette expérience vécue qui constitue la généalogie imaginaire du film à venir.

Une archive au présent. Le principe de renaissance

L'Emmuré de Paris est un photo-film dans la droite lignée du photo-roman *La Jetée.* Dans les deux récits, la continuité s'élabore à partir d'images fixes pour donner l'illusion du mouvement tandis que la photographie se fait le réservoir d'un temps subjectif, lacunaire et ouvert : une « archive au présent », selon le réalisateur Laurent Roth.

> Film fait seulement de voix, de sons et de photos, c'est un nouveau défi pour moi ! La photographie n'est pas ici un handicap, une forme de « cinéma diminué ». Sa fixité, bien au contraire, me semble révolutionnaire : image figée, elle est déjà une « archive », mais une archive au présent, qui me permet de documenter, indiquer, accuser, dénoncer ce danger de la pétrification qui menace Paris [33].

Dans son livre *Mal d'archive*[34], Jacques Derrida rappelle cette capacité qu'a l'archive de nous mettre en présence de quelque chose dont elle est le prolongement et qu'elle re-commence – une capacité inscrite dans son concept même, ou plutôt dans l'étymologie grecque *arkhé* sur laquelle est construit le terme d'archive – qui signifie à la fois le principe et le commencement d'un être. Ainsi, selon cette interprétation généalogique de l'archive, chaque geste photographique dans *L'Emmuré de Paris* se trouve vivement amplifié par l'éclat que lui procure son statut de trace ou de reste. L'image fixe nous met au contact de la réalité dont elle résulte, laquelle de ce fait resurgit sous une forme nouvelle dans l'intervalle qui sépare la prise de vue photographique de sa genèse. Ce principe de renaissance à et en soi caractérise l'image-archive mais plus largement le projet de *L'Emmuré de Paris* dans son ensemble.

La gestation de ce dernier-né comprend déjà en elle-même un nombre infini de renaissances. Si ce nouveau film autobiographique touche aujourd'hui à sa fin, il faut rappeler que son projet a débuté il y a plus de dix ans, en 2010, dans le cadre d'une résidence d'artistes au studio Centquatre à la Villette. Ce *work in progress* a connu de nombreux rebondissements génétiques durant sa production, au fur et à mesure que

s'étoffait la recherche menée par le cinéaste sur l'histoire et l'architecture du quartier mais aussi sur son actualité ordinaire.

> Le pari a tout de suite été de produire ce film sur la durée. La légèreté de l'équipe a permis de couvrir des événements imprévus (l'installation de sans-papiers passage de Crimée), de tenir le journal des chantiers (la destruction et reconstruction de la Tour Maroc, la démolition des pavillons des Halles et la construction de la canopée actuellement visible, les travaux de restauration du Panthéon), de se fondre dans la foule (cérémonies des Morts de la Rue et flash-mobs sur la place Stalingrad).

Le film a ainsi évolué et mis du temps à trouver sa forme alternant périodes de montage, nouveaux *shootings* et projections tests en festivals, écoles d'art, musées. *L'Emmuré de Paris* s'est donc réalisé dans le temps long au gré des rencontres avec les publics[35]. Les premières versions longues ont été intitulées *Arc, Arceaux, Arcades* avant de se recentrer sur le personnage (interprété par le cinéaste) et son enfermement, devenant *L'Emmuré de Paris.* Les différentes tenues vestimentaires (veste beige puis caban d'été bleu) ainsi que les traces d'un léger vieillissement du protagoniste à l'écran, sont des marqueurs qui traduisent l'épaisseur temporelle du projet. Si la durée de la réalisation a sans aucun doute été éprouvante pour l'auteur[36], elle a aussi permis à Laurent Roth de perfectionner l'ensemble, notamment en lui donnant une concrétisation technique optimale. Il a par exemple, encore très récemment, expérimenté et intégré de nouveaux effets spéciaux, assumant pleinement de jouer avec les codes de genre (la BD, la SF). Par ailleurs, Laurent Roth n'a cessé de reprendre et d'enrichir son récit notamment du point de vue sonore avec de nouvelles compositions musicales, le réenregistrement des voix du commentaire en studio ou l'ajout de bruitages. Si *L'Emmuré de Paris* continue de renaître toujours et encore sous des formes grandies, repoussant en quelque sorte son achèvement, il est actuellement en postproduction et s'achemine donc vers sa finalisation. L'endurance de cette gestation « monstrueuse » doit être comprise comme un facteur de stimulation et de renouvellement permanent qui structure intimement la mise en œuvre.

Ce principe génétique de renaissance se traduit aussi dans la revisitation décomplexée de *La Jetée* dont l'ombre plane indéniablement sur *L'Emmuré de Paris*. La nouvelle « fantaisie documentaire[37] » de Laurent Roth se présente en effet comme un voyage dans le temps, associant l'histoire de la ville de Paris à l'actualité la plus récente – l'évocation des attentats terroristes de 2015 ou du mouvement des « gilets jaunes » par exemple. Ce récit uchronique filmé au banc-titre témoigne en outre d'une poétique markerienne du détail et du recadrage (on retrouve aussi les rôles muets et la puissance narrative du commentaire). En revanche Laurent Roth marque un double écart vis à vis du maître en faisant le choix de l'absurde et de l'animation. Il entreprend une enquête culturelle et historique propice au fantasme généalogique, endossant les traits de son personnage tragique – le Fou, l'Idiot – que l'on avait vu apparaître pour la première fois dans le court métrage *Une maison de famille*[38] (2004*)* puis dans sa version

longue *J'ai quitté l'Aquitaine* (2005).



Fig 2 : Le personnage de l'Emmuré. Droits réservés : Laurent Roth.

Ce double asilaire du héros markerien, Davos Hanich, est placé dans un périmètre volontairement restreint à un pâté de maisons du quartier de la Villette (rue d'Aubervilliers, rue de Crimée, avenue de Flandre, boulevard de la Chapelle). Dans ce confinement topographique, l'Emmuré est assigné au recensement méthodique des arcs, arceaux et arcades. Cette thérapie délirante – instituée par la figure *alter ego* du médecin-chef interprétée par la complice Kendra Walker – constitue un arc narratif prétexte à arpenter une des banlieues populaires de Paris « qui n'intéresse aucun touriste et pourtant vrai laboratoire de ce que pourrait être l'intégration des banlieues à la métropole ». Car ce récit partage bien la filiation critique de *La Jetée* mais dans un registre loufoque qui recourt aux technologies de l'image. Ainsi la mixité sociale visible dans les photographies du présent cohabite avec l'histoire de la ville de Paris qui se matérialise et renaît sous nos yeux en empruntant aux effets spéciaux leur puissance d'incarnation. Laurent Roth cherche à lutter contre la fabrique de l'oubli et à renouer avec une mémoire enfouie : il pointe dans un même mouvement la disparition du peuple relégué *extramuros,* aux portes de Paris, et la liquidation de l'histoire affiliée à la cartographie de ce quartier périphérique, une histoire marginale qui demeure ignorée.

Film-fleuve, *L'Emmuré de Paris* charrie tout un imaginaire qui associe l'ordinarité du contemporain aux fantômes des grands hommes de la Villette. Le brouillage des

temporalités est ici une manière d'échapper à l'enfermement réel et symbolique occasionné par les troubles de la personnalité dont souffre le personnage de Laurent Roth en même temps que de renaître à soi-même.

> La prétendue aliénation mentale de mon personnage lui permet [...] de chevaucher les espaces et les époques librement, d'incarner plusieurs personnages à la fois, et surtout de faire rire (je l'espère), tout en délivrant des contenus savants, politiques et poétiques. C'est un griot qui raconte une autre histoire de France, tangentielle et minoritaire.

Puisque « Je est un autre[39] », selon la célèbre formule d'Arthur Rimbaud, le cinéaste s'applique à devenir cet autre moi qui n'est pas moi. *L'Emmuré de Paris* est pensé sur le mode de l'enchâssement des figures qui, telles des poupées russes, s'imbriquent curieusement l'une dans l'autre. Ainsi, le personnage de l'Emmuré traverse le quartier de la Villette et comme ces transformistes dans les foires de jadis, se métamorphose en présence des lieux empreints de mémoire. Le corps du cinéaste a dès lors une fonction narrative et imaginale, accueillant des choré-singularités multiples, celles des agents de l'histoire de Paris qui possèdent successivement l'Emmuré. La transe est brève et opère par la voix qui accompagne le *morphing* du visage à l'image. Parmi ces génies, « ces grands hommes », il y a Auguste Blanqui (1805-1881), républicain socialiste visionnaire surnommé « L'Enfermé », qui tente d'allumer un foyer insurrectionnel à la Villette et échoue à mettre à bas le second Empire – il est le chef dit-on qui aurait cruellement manqué à la Commune de Paris.

> Oui, Messieurs, c'est la guerre entre les riches et les pauvres : les riches l'ont voulu ainsi ; ils sont en effet les agresseurs. Seulement ils considèrent comme une action néfaste le fait que les pauvres opposent une résistance. Ils diraient volontiers, en parlant du peuple : cet animal est si féroce qu'il se défend quand il est attaqué[40].

Il y a aussi Jacob Rodrigues Pereire (1715-1780), instituteur juif précurseur de l'éducation des sourds-muets et de l'orthophonie – dont les travaux engagés sont aujourd'hui méconnus – qui achète un terrain rue de Flandre pour y instituer le premier cimetière israélite de la capitale.

> Je suis mort depuis longtemps. J'ai construit ce cimetière. À peine achevé, j'y ai enterré mon fils premier né puis je l'ai suivi le 4 septembre 1780. Je m'appelle Jacob Rodrigues Pereire[41].

Ou encore le Maréchal Marmont (1774-1852), héros maudit de la bataille de Paris, qui signe la capitulation de l'Empire à la barrière des Vertus (Stalingrad) en mars 1814 – il

sauve Paris de la destruction, mais passe du mauvais côté, se ralliant à Louis XVIII.

Restés en marge de l'histoire, ignorés en raison de leur échec, de leur religion ou de leur traîtrise, force est de constater que ces fantômes de la Villette sont tous frappés par un destin tragique. La « fatalité de cette relégation », selon les termes de Laurent Roth, semble être la marque du quartier lui-même. Faubourg Nord-Est de la capitale, la Villette est à la fois un foyer du Paris révolutionnaire au XIX^{e} siècle et le lieu de passage des armées et des invasions :

> […] le vide-ordure de Paris, avec son gigantesque dépotoir pour les vidangeurs, ses « voiries » (décharges à ciel ouvert), ses pompes funèbres, ses abattoirs, ses industries polluantes, à commencer par les énormes cuves du gazomètre, ses champs d'équarrissage, ses rats et ses corbeaux charognards… L'esprit du Sang des bêtes[42] est encore là qui plane sur le quartier, malgré le remodelage du périmètre durant ces cinquante dernières années.

Si hier comme aujourd'hui, la Villette pâtit de son caractère populaire, les ancêtres convoqués par le personnage de l'Emmuré exposent sous un nouvel angle « la nature héroïque » d'un quartier peu considéré par l'historiographie académique. Ces micro-récits généalogiques opèrent des percées temporelles qui mettent immédiatement en perspective le présent : pas de démonstration ou de grands discours mais les visages multicolores des passants circulant dans le cadre, et aussi quelques rencontres singulières – avec Amadou par exemple : « Nous promettons de nous revoir[43] ». Laurent Roth incarne merveilleusement ici le précepte de Walter Benjamin selon qui une histoire ne vaut que si elle donne voix aux anonymes. À cette lignée des grands hommes, il faudrait donc ajouter la figure benjaminienne de l'historien-chiffonnier[44] car l'Emmuré – déterminé à se saisir de toute trace d'histoire pour nous rendre sensibles à leur infamie[45] – fait dit-il « du lieu du rebut le lieu du combat ».

Souffrant de confusion mentale, le personnage de Laurent Roth participe ici d'un jeu de masques qui paradoxalement permet de déplacer le regard, de prêcher le faux pour accéder à travers chaque délire généalogique à une vérité personnelle. Après en avoir découvert une première (je suis ce révolutionnaire), il en découvre une seconde (je suis ce juif éclairé), puis une autre (je suis ce héros maudit), et encore d'autres (« Je suis un étudiant en fuite, un immigré usé, une prostituée finissante, un soldat éclopé » dit l'Emmuré). La dernière vérité est celle de l'avenir : « Je suis cet enfant ». La sentence est énoncée à deux reprises dans le film avant d'être immédiatement récusée – « Je ne suis pas cet enfant ». Il faut attendre la troisième occurrence, à la fin du récit, pour que l'affirmatif l'emporte, actualisant par le verbe la guérison du patient, sa renaissance ou peut-être même sa rédemption (si l'on se fie à la vieille nonne qui apparaît miraculeusement quelques plans plus tôt[46]. Il ne s'agit pas ici d'échapper à soi mais bien de renaître en l'autre pour mieux se connaître. À sa manière fantaisiste, Laurent Roth réactive dans *L'Emmuré de Paris* le principe des altérités incluses [47] qui est à l'œuvre

dans des civilisations fort anciennes, ou lointaines. Il expérimente cette nécessité archaïque de recourir à l'autre dans la réalisation de soi : devenir l'autre en soi (ou réciproquement) permet dès lors d'élargir et de reconfigurer sa généalogie au prisme du *commun*.

Certains films laissent une empreinte indélébile et accompagnent, tel l'animal-totem, le clan de ses descendants. *La Jetée* est de ceux-là : il constitue pour le moins une référence et pour le plus une matrice. C'est de cette parenté artistique et affective dont témoignent chacun à leur manière *Le Cinquième Plan de La Jetée* de Dominique Cabrera et *L'Emmuré de Paris* de Laurent Roth. Si l'on connaissait déjà l'importance de Chris Marker pour Laurent Roth qui s'est exprimé à ce sujet sous une forme critique dans *Qu'est-ce qu'une madeleine ?*[48], la filiation prend une envergure nouvelle aujourd'hui au contact du *Cinquième Plan de La Jetée.* Il faut pour cela faire encore un peu de généalogie et rappeler l'existence de *Ranger les photos,* un court métrage que Laurent Roth coréalisait avec Dominique Cabrera en avril 1998, quelques mois après la première rétrospective Marker[49]. *Ranger les photos* est un film tourné-monté à quatre mains, puis « oublié » et « finalement retrouvé onze ans plus tard », en 2009. *Ranger les photos* n'est pas un photo-roman ou un photo-film mais il interroge le geste photographique en même temps qu'il en est la représentation même. Chacun des douze plans-séquences qui le constituent réalise la photographie d'un moment, d'une idée, d'une émotion. On y voit déjà Dominique Cabrera ouvrir des cartons (elle vient d'emménager dans sa nouvelle maison à Montreuil), sortir des photos de ses albums de famille, les regarder et parler à Laurent Roth, complice masqué derrière la caméra : « Faire des films comme on respire. Comme on prend une photo. Presque comme un battement de cils. » Si l'ombre de l'animal-Marker planait sans aucun doute déjà sur leurs jeunes têtes, est-ce à penser pour autant que les deux cinéastes préparaient sans le savoir les projets markeriens qu'ils conduisent personnellement, et parallèlement, aujourd'hui ?

Remerciements : Dominique Cabrera et Laurent Roth.
Les images sont reproduites avec leur autorisation.

Notes et références

Bibliographie

Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980.

Bellour, Raymond et Roth, Laurent, *Qu'est-ce qu'une madeleine ? À propos du CD-ROM* Immemory *de Chris Marker, Paris, Centre Georges Pompidou, « Les cahiers du musée national d'art moderne », 1997.*

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX*^{e} *siècle* [1935], dans *Œuvres*, Tome III, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000.

Berthet, Frédérique, *« Le Cinquième Plan de La Jetée* de Dominique Cabrera : le futur d'un retour au passé », dans Julie Savelli (dir.), *Dominique Cabrera. L'intime et le politique*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'Incidence Éditeur, à paraître 2021.

Caillet, Aline et Pouillaude, Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux politiques, esthétiques et éthiques*, Rennes, PUR, 2017.

Cavell, Stanley, *La Projection du monde : réflexion sur l'ontologie du cinéma* [1971], trad. Christian Fournier, Paris, Belin, 1999.

Chatelet, Claire et Savelli, Julie (co-dir.), *Entrelacs*, « Récits de soi. La mise en Je(u) à l'écran », n° 15, Toulouse, éd. ENSAV et L.A.R.A., en ligne, 2018.

Derrida, Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

Dupont, Florence et Valette-Cagnac, Emmanuelle (dir.), *Façons de parler grec à Rome*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 2005.

Foucault, Michel, « La vie des hommes infâmes » [1977], dans *Archives de l'infamie,* Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

Fontanel, Rémi, « Une maison de famille : une exploration chorale de l'intime », dans Jacques Gerstenkorn et Julie Savelli (co-dir.), *Entrelacs*, n° 18, à paraître 2021.

Ginzburg, Carlo, « Racines d'un paradigme indiciaire » [1979], *dans Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* [1989], Lagrasse, Verdier, 2010.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1990.

Roudé, Catherine, « Réhabilitation du cinéma politique : Dominique Cabrera à Iskra », dans Julie Savelli (dir.), *Dominique Cabrera. L'intime et le politique*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'Incidence Éditeur, à paraître avril 2021.

Viart, Dominique, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans Francine Dugast Portes et Michèle Touret (dir.), *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?*, Rennes, PUR, « Interférences », 2001, p. 317-336.

---

1 Voir Claire Chatelet et Julie Savelli (co-dir.), *Entrelacs*, « Récits de soi. La mise en Je(u) à l'écran », n° 15, Toulouse, éd. ENSAV et L.A.R.A., en ligne, 2018. (URL : https://journals.openedition.org/entrelacs/2167). Consulté le 07 novembre 2020.

2 D'abord paru en 1973 dans la revue *Poétique* (n° 14, p. 137-162), le texte, légèrement

remanié, est repris dans *Le Pacte autobiographique* en 1975 (Paris, Seuil). La notion de « pacte » sera ensuite développée et reconfigurée par son auteur, notamment dans *Le Pacte autobiographique (bis)* en 1983 et dans *Le Pacte autobiographique, vingt-cinq ans après* en 2002. Voir aussi : Carole Allamand, *Le « Pacte » de Philippe Lejeune ou l'autobiographie en théorie : édition critique et commentaire*, Paris, Honoré Champion, « Textes critiques français », 2018.

3 Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 105.

4 Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p. 38-39.

5 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1990.

6 *Le Repas de bébé* (1895) ou *La Pêche aux poissons rouges* (1895) des frères Lumière ; *La Marche de Munich à Berlin* (*München-Berlin Wanderung*, 1927) d'Oskar Fishinger ; *The Geography of the Body* (1943) de Marie Menken et Willard Maas ou encore *Meshes of the Afternoon* (1943) de Maya Deren. Voir : Julie Savelli, « Histoire de l'écran à la première personne », *UPOPI*, en ligne, 2016. (URL : http://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-de-l-ec...). Consulté le 07 novembre 2020.

7 Roland Barthes, Georges Perec et Serge Doubrovsky sont les principaux initiateurs de ce phénomène d'auto-représentation au milieu des années 1970 dans le domaine littéraire.

8 En 1977, le critique et romancier Serge Doubrovsky nomme « autofiction » le principe qui consiste à mettre la fiction au service de l'autobiographie dans un genre hybride. Si les cinéastes ont recours à des acteurs, modifiant les noms, les dates ou les lieux des faits, l'enjeu est bien identitaire pour Jean Eustache (*La Maman et la Putain*, 1972 ; *Mes petites amoureuses*, 1974), François Truffaut (*La Nuit américaine*, 1973 et déjà dans *Les 400 Coups* en 1959), Luc Moullet (*Anatomie d'un rapport*, 1975) ou Philippe Garrel (dans tous ses films).

9 Terme forgé par Lacan en 1969, et repris par le psychiatre Serge Tisseron en 2001 pour désigner le désir de montrer certains aspects de soi considérés jusque-là comme relevant de l'intime : voir *L'intimité surexposée* [2001], Paris, rééd. Hachette, 2003.

10 Voir : Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux politiques, esthétiques et éthiques*, Rennes, PUR, 2017 ; Aline Caillet, *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, PUR, 2014.

11 À travers « le souci de soi », Michel Foucault met l'accent sur le processus de travail que chacun est amené à entreprendre pour soi-même et pour la cité. (Michel Foucault, *Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.)

12 Voir : Marion Froger et Lucie Szechter, « Le souci du tiers », dans *CinémAction*, «

Mémoires et identités au cinéma », n° 163, 2017, p. 20-33.

13 Par exemple les projets processuels et multi-supports du metteur en scène Mohamed El Khatib (France), des cinéastes et artistes Joana Hadjithomas et Khalil Joreige (France/Liban), ou du plasticien Walid Raad (Liban).

14 C'est à Michel Chaillou, romancier et critique, que l'on doit cette formule (avec ou sans tiret). ("L'Extrême contemporain", Poésie, n°41, 1987.) Voir aussi : Dominique Viart, "Ecrire au présent : l'esthétique contemporaine", dans Francine Dugast Portes et Michèle Touret (dir.), *Le temps des Lettres*, Rennes, PUR, p. 317-336.

15 Voir les travaux d'Elinor Ostrom, « prix Nobel d'économie » en 2009, sur les biens communs.

16 Voir : Robert Bonamy, *Cinémas en communs*, Montreuil, Les Éditions de l'Oeil, 2020 et Pascal Nicolas-Le Strat, *Le Travail du commun*, Rennes, Éditions du commun, 2016.

17 Paul Valéry, « Discours sur l'Esthétique », prononcé au Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art le 8 août 1937, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Tome 1.

18 Toutes les citations de Dominique Cabrera à propos de son film *Le Cinquième Plan de La Jetée* sont reproduites avec l'accord de la cinéaste, et extraites du dernier dossier de présentation du film déposé à la SCAM en date du 20 septembre 2020 pour la bourse Brouillon d'un rêve.

19 « Mais c'est moi ! » avait dit Jean-Henri, le cousin de la cinéaste Dominique Cabrera, en voyant cette image de *La Jetée* (1962) projeté en continu lors de l'exposition « Chris Marker, les 7 vies d'un cinéaste » à la Cinémathèque française (3 mai-29 juillet 2018).

20 Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980.

21 La microhistoire (microstoria) est une posture emblématique de l'historiographie contemporaine. Développée par un groupe d'historiens italiens dans les années 1970, elle incite à la réduction des échelles et à la concrétude des sources pour une histoire qui se veut rapprochée et vécue, à « ras du sol ». Voir Carlo Ginzburg et Carlo Poni, « La micro-histoire » [1979], *Le Débat*, n° 17, Paris, Gallimard, 1981, p. 133-136.

22 Dominique Cabrera a déjà publié deux journaux filmés : *Demain et encore demain* en 1997 et *Grandir (Ô heureux jours !)* en 2013. En parallèle du *Cinquième plan de La Jetée* qui est actuellement en écriture, elle développe deux longs métrages de fiction : *Le Club* et *Darius*, tous deux inspirés par sa vie intime et ses proches.

23 Voir : Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.* ; *Temps et récit. Tome I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 ; *Temps et récit. Tome II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984 ; *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

24 « Les Archives de Chris Marker », publié le 9 juin 2016. (URL : https://www.cinematheque.fr/article/884.html). Consulté le 07 novembre 2020.

25 Historienne, enseignante et chercheuse, mais également collaboratrice de Dominique Cabrera dans la préparation du *Cinquième Plan de La Jetée*, Frédérique Berthet a effectué l'inventaire de ces archives en 1997-1998 suite au « Traité d'apport à association d'archives privées » signé entre Anatole Dauman (Argos Films) et Bertrand Tavernier (Institut Lumière) le 20 février 1996 : dépôt 1950-1996, 1345 articles.

26 La jeune femme s'éveille dans un jeu de fondus enchaînés ; le chant des oiseaux devient strident ; elle bat des paupières. Brièvement, l'image animée remplace les photographies. (18'50'').

27 Extrait du commentaire de *La Jetée* : « Est-ce le même jour ? Il ne sait plus. Ils vont faire comme cela une infinité de promenades semblables, où se creusera entre eux une confiance muette, une confiance à l'état pur. »

28 Les films « de banlieue » de la cinéaste ont été récemment restaurés et édités dans un coffret DVD intitulé « Il était une fois la banlieue » (Documentaire sur grand écran, « collections particulières », janvier 2017) : *J'ai droit à la parole* (1981), *Un balcon au Val Fourré* (1990), *Chronique d'une banlieue ordinaire* (1992), *Rêves de ville* (1993), *Réjane dans la tour* (1993), *Une poste à La Courneuve* (1994).

29 Iskra (Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles, « étincelle » en russe), issue de la coopérative SLON, est une société de production et de diffusion indépendante initiée par Chris Marker en 1968 autour des films collectifs *Loin du Vietnam* et *À bientôt j'espère*, dont la ligne éditoriale s'ancre dans le social et le politique. (Voir Catherine Roudé, « Réhabilitation du cinéma politique : Dominique Cabrera à Iskra », dans Julie Savelli (dir.), *Dominique Cabrera. L'intime et le politique*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'Incidence Éditeur, avril 2021.)

30 L'éditeur a retrouvé ce document dans les archives de la production et l'a publié dans le livret du coffret DVD précité. « Plutôt que des adjectifs vagues ou élogieux, j'aimerais dire que ce film est exemplaire, en ce qu'il unit deux qualités qui généralement ont tendance à se combattre : la rigueur et le naturel. Certains cinéastes ont la grâce, on leur pardonne un certain laisser-aller. D'autres ont la méthode, on leur pardonne une certaine lourdeur. Ici rien à pardonner, tout à admirer. Un an de travail approfondi, la connaissance des lieux, des personnes, des heures, aboutissent à la saisie de la vie même, sans qu'on pense à se demander par quel miracle la caméra est toujours au bon endroit, au bon moment. Si j'avais à conseiller une école de cinéma, je lui dirais d'étudier à fond le système Cabrera. Si je pouvais me permettre de conseiller une institution, je lui dirais : il y a des auteurs doués, il en est peu de complets, en voilà un. »

31 Le commentaire de *La Jetée* débute ainsi : « Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance. La scène qui le troubla par sa violence, et dont il ne devait

comprendre que beaucoup plus tard la signification, eut lieu sur la grande jetée d'Orly, quelques années avant le début de la troisième guerre mondiale. »

32 Voir notamment *La Projection du monde* [1971] (S. Cavell, Paris, Belin, 1999) et *À la recherche du bonheur* [1981] (S. Cavell, Paris, *Les Cahiers du cinéma*, 1993) ainsi que les textes réunis par M. Cerisuelo et S. Laugier dans *Stanley Cavell, Cinéma et Philosophie* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000) et par E. Domenach dans *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* (Paris, Bayard, 2003).

33 Toutes les citations de Laurent Roth à propos de son film *L'Emmuré de Paris* sont reproduites avec son accord et extraites d'un dossier de présentation présenté au CNAP (Centre National des Arts Plastiques) le 16 mars 2016.

34 Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, « Incises », 1995.

35 Le film a d'abord été présenté dans une version « fin de résidence » de 15 minutes avec un commentaire improvisé au micro par son auteur lors de la Nuit blanche en 2010, puis à des étapes de fabrication plus avancées dans le cadre des Rencontres cinématographiques de Pézenas en février 2012 ou à Visions du Réel à Nyon en avril 2012. Ces informations sur la genèse du film proviennent d'un entretien avec Laurent Roth réalisé en collaboration avec Jacques Gerstenkorn en octobre 2020 en vue de la publication d'un numéro spécial de la revue *Entrelacs* consacré aux films du cinéaste (*Entrelacs*, Jacques Gerstenkorn et Julie Savelli (dir.), n° 18, 2021.)

36 À mi-parcours, Laurent Roth a dû faire face à la cessation d'activité de la société de production In The Mood, porteuse du projet.

37 Le terme est utilisé au générique pour présenter le film : « *L'Emmuré de Paris.* Une fantaisie documentaire de Laurent Roth ».

38 Voir Rémi Fontanel, « Une maison de famille : une exploration chorale de l'intime », *Entrelacs*, op. cit., 2021.

39 Arthur Rimbaud à Paul Demeny (Lettre du Voyant, 15 mai 1871).

40 Extrait de la défense d'Auguste Blanqui en Cour d'Assises, en 1832, cité dans le commentaire du film (version de travail novembre 2020 - 12'07'').

41 Commentaire de *L'Emmuré de Paris* (version de travail novembre 2020 - 23'42'').

42 *Le Sang des bêtes* (Georges Franju, 1949) est filmé dans les abattoirs parisiens de la Villette et de Vaugirard.

43 Commentaire de *L'Emmuré de Paris* (version de travail novembre 2020 - 16'18'').

44 « Méthode de travail : montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je

ne vais rien dérober de précieux, ni m'approprier aucune formule spirituelle. Les haillons, les déchets, eux, je ne veux pas les inventorier, mais leur rendre justice de la seule façon possible : les utiliser. » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, 1935, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 60.

45 Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes » [1977], dans *Archives de l'infamie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

46 Laurent Roth est d'origine juive et de confession catholique. Il joue de ce palimpseste dans la séquence « du cimetière juif » en incrustant une goutte de sang sur la paume de sa main, devenant dès lors une icône du Christ.)

47 La notion d' « altérité incluse » a été proposée par le collectif de chercheurs du centre Louis Gernet (historiens de Rome et de la Grèce ancienne) de l'EHESS : « c'est un phénomène d'appropriation de l'autre en conservant ou en exaspérant son altérité afin de construire sa propre identité ». Florence Dupont et Emmanuelle Valette-Cagnac (dir.), *Façons de parler grec à Rome*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 2005, p. 257. Voir aussi : Claire Cécile Mitatre, « Est-on toujours le "barbare" des autres ? », dans Maxime Del Fiol et Claire Cécile Mitatre, *Les Occidents des mondes arabes et musulmans. Afrique du Nord - XIXe-XXIe siècles*, Paris, Éditions Geuthner, 2018.

48 Raymond Bellour et Laurent Roth, *Qu'est-ce qu'une madeleine ? À propos du CD-ROM Immemory de Chris Marker*, Paris, Éd. Centre Georges Pompidou, « Les cahiers du musée national d'art moderne », 1997.

49 La Cinémathèque française organisait la première rétrospective des films du cinéaste de son vivant : « Marker mémoire », du 7 janvier au 1er février 1998. L'éventualité d'une filiation entre *Ranger les photos* et *Le Cinquième Plan de La Jetée* est aussi relevée par Frédérique Berthet dans son article « *Le Cinquième Plan de La Jetée* de Dominique Cabrera : le futur d'un retour au passé » (Julie Savelli (dir.), *Dominique Cabrera. L'intime et le politique*, *op. cit.*)