

Boris Lehman

Invitation

Le Centre national des arts plastiques (DAP) et le
Groupe de recherches et d'essais cinématographiques
vous convient à la projection d'un film de

Boris Lehman

jeudi 12 décembre 2002 à 20 heures 30

salle Jean Renoir, La fémis

6 rue Francœur 75018 Paris

Mes entretiens filmés

Chapitre II

Film en cours, 16 mm, couleur, 160 minutes

Projection organisée en partenariat avec:

La fémis



confondent à tel point que le spectateur finit lui-même par « se lehmanser ». Vampirisme? Schizophrénie? Ces jeux de miroir qu'exaspèrent les revirements de caméra (braquée à l'endroit, à l'envers, sans que l'on sache si le sujet est dans le clap off, le visage en gros plan, ou les images latentes du passé perdu – il tient dans la coexistence des trois), créent un chamboulement de l'ordre habituellement établi par la doxa cinématographique, visant à installer Lehman dans une intimité particulière avec ceux que son cinéma regarde et ceux qui regardent son cinéma. Ainsi, interviewe-t-il dans *Mes entretiens filmés* aussi bien son chef opérateur, son

monteur, qu'un directeur de cinémathèque, un critique de cinéma, ou un spectateur de ses films (peut-être serez-vous le suivant?). Tous sont sa famille de substitution. Lehman s'en approche, s'en détache, se filme avec eux ou pas, en extérieur ou pas, selon les aléas de ses itinéraires. Il montre brièvement leur quotidien, avant de les rendre captifs de ses interrogations incessantes, qui viennent traquer, dans les expressions du visage ou les modulations de la voix, le symptôme d'une vérité. Jusqu'à venir s'interroger lui-même. Qui « lui-même »? Quel masque pour quelle autobiographie décalée? Le comédien qui interprète, le personnage keatonnesque, le « faiseur de films », le juif errant? La colombe (« dove » en anglais) ou l'ours (« dov » en hébreu)? Le contemplateur de la ruine qui fragmente ou de l'infini qui s'installe?

Entre apparition et disparition, ici et ailleurs, Lehman joue avec le temps, à la fois son allié et son ennemi. Après avoir évoqué, à Porto, avec ses amis Saguenail et Corbe, l'idée d'un temps mythique, il s'amuse, dans l'entretien suivant (*Mes entretiens filmés, deuxième partie*), à tapoter le petit sablier qu'utilise la psychanalyste Rachel Fajersztajn pour cuire ses œufs. Lehman apprivoise le temps selon des angles d'attaque différents, et réactive son objet d'un bord à l'autre de la mosaïque filmique. L'ironie succède à la poésie, la blague à l'essai, sans perdre de vue l'idée centrale: une scène filmée est une image du filmage. L'espace est une

1. Sa boîte de production, à Bruxelles, s'appelle Dovfilm.

MATTHIEU ORLÉAN

Le Colporteur

Il est des metteurs en scène dont on ne connaît pas le visage, tant le mouvement du cinéma les pousse à disparaître dans les limbes inatteignables du hors-champ. Il en est d'autres qui aiment se glisser dans leurs films, le temps d'une scène, d'un clin d'œil, d'un reflet de miroir. Il en est certains, enfin, qui occupent le cadre, l'arpentent, cherchent à fixer leur image dans le flux à remous d'un lieu et d'une époque. Boris Lehman est de ces « faiseur de films » (*filmmaker*), qui fabrique ses propres souvenirs avec et pour le cinéma. Et si l'idée lui vient parfois de redevenir un enfant vierge de toute histoire (enfant son bonnet de bain, il joue à usurper la place du petit-fils de son amie *A comme Adrienne*), il ne faut prêter à Lehman aucune naïveté mal placée. Il sait que le cinéma sculpte la vie, organise le quotidien, transforme le précaire en récit immortel. Il sait que la mécanique spirituelle de la caméra a pour vocation ontologique de faire de la fiction, et que le prédicat consistant à croire qu'il est possible de se contenter

image du temps, le voyage une image de l'anamnèse. Toutes les villes visitées, filmées comme une suite de cabinets privés, de bureaux, d'ateliers se ressemblent toutes, et ne donnent plus à penser un réel déplacement géographique. D'où cette impression de surplage: la vraie progression se fait avec le film qui s'écoule, et jamais par ses itérations qui l'amènent de Moscou à Paris en passant par Cologne, Dunkerque, ou Porto. Dans ses derniers opus, Lehman épuse les lieux au point d'annuler toute dynamique spatiale: les cartes postales remplacent les travellings urbains; les récits remplacent les voyages. L'environnement



d'enregistrer « ce qu'il a devant ses yeux » est un leurre. L'artifice s'installe. Des dispositifs aussi: Lehman nu serré par des bandelettes de pellicule (le devenir égyptien du cinéma dont parlait déjà Bazin), mangeant des bouts de photos servies dans une assiette, ou projetant des bouts de films sur son corps nu-écran. Ce dernier dispositif vire alors au happening flamboyant. L'image projetée ploie sous les flammes, laissant croire, par un jeu de surimpression, à la désagrégation du « faiseur de films ». Pourtant, même cerné de longues traînées brûlantes, son visage reste intact. Lehman illusionniste, met en scène sa (fausse) destruction, convaincu que le cinéma lui donnera l'éternité, et le protégera des déflagrations du monde. Son œuvre est une bulle permettant la survivance de motifs affectifs (photo, emblème, cheveu, ride), et empêchant l'absence et le manque de s'installer. Ce que Lehman colporte sur les routes européennes, américaines ou mexicaines, c'est la croyance dans un éternel recommencement des images: éternellement filmées, éternellement montrées, éternellement rencontrées.

Ces images compilées en films, unis par des chaînes invisibles, construisent en fine sorte de Filmer's Digest hétérogène. Un plan en attire un autre, comme la main bout à bout de perles organiques, que viennent scander des leitmotivs, intertextes ou visage de Lehman dans son bain moussant, revisitation de l'antique Diogène dans son tonneau. La figure du regardé et du regardeur se

devient progressivement atopique. La deuxième partie de *A comme Adrienne* nous fait alors pénétrer en Iran par le seul jeu des sons (intonations mélodieuses, musiques sacrées, citations persanes), et du temps en puissance qui les habite. En somme, le mouvement s'est intériorisé, et concerne exclusivement le passage des figures (humaines ou pas) dans le temps du film.

Erreur serait de voir en Lehman un obsédé du passé. Son cinéma s'est vidé de toute nostalgie, même quand il va sur la tombe de ses parents ou quand il affirme: « *Il y a des lieux dont je me souviendrai toute ma vie* ». Sa mise en scène travaille la frontalité, pas la résurgence incertaine et vaporeuse de souvenirs virant à l'onirisme. Méthodique, son expérience du monde est celle d'un encyclopédiste, plus intéressé par la reproduction et l'organisation du réel que par le magnétisme des fantômes qui nous entourent (dans tel lieu, dans telle photo). D'où son intérêt pour les mécaniques et les mécaniciens: optométriste, photographe, réparateur... Pour autant, cette « frontalité », ce « pragmatisme » mène Lehman à une énergie vitale transcendante. Un au-delà qui n'a rien de religieux (même si Robert Kramer et Stephen Dowskin s'amuse à le comparer à un rabbin, dans *Mes entretiens filmés, deuxième partie*): au contraire, un au-delà de la pensée (une philosophie en image), un au-delà de l'affect (un amour absolu, avec l'altérité comme seul horizon). Ses films observent le monde, avec cette croyance que le réel délivrera à celui qui le regarde, puis le capte, une énergie capable de braver la finitude qui le menace. Avec Lehman, on oscille donc, aussi

étrange que cela puisse paraître, entre le rationalisme le plus forcené et l'animisme le plus dévot, sans transiter par aucune figure tutélaire. Ses visiteurs sont tout entier avec lui dans l'immanence de la discussion, préliminaire suprême à la réconciliation avec l'univers, qui reste, par essence, une figure du chaos. D'ailleurs le « faiseur de film » ne parlera, il l'avoue, que de bonheur, jamais de malheur. « *Rien que le bonheur léger de l'amateur insouciant* ». Pas de nazis, d'hôpitaux, de Cuba, de Moscou, d'Israël. Un champ restreint (Bruxelles, des quais de gare presque vides, des troncs d'arbres entr'aperçus, des lieux intimes disséminés dans quelques grandes capitales) lui permet d'expérimenter toutes les aventures, sans parabole, et sans cascadeurs. « *Mes acteurs sont dans mon carnet d'adresse* », dit-il, en nous montrant ses notes et ses griffonnages. L'écriture est, avec la discussion, une technique de travail pour l'ethnologue athée, portant en lui le désir de donner au temps et à l'image mouvante une stabilité. Peu à peu, Lehman ne fait alors plus que des plans fixes, mais des plans fixes qui n'ont jamais été aussi (é)mouvants.

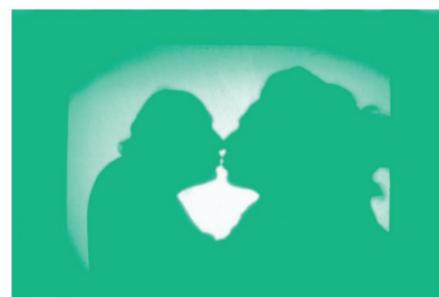
De là, son goût pour les rituels du familial, ceux que chacun crée avec discrétion dans l'espace clos de son habitat. Il ne s'agit pas là d'une gestuelle symbolique. Juste du comment vernaculaire des choses. Ainsi Adrienne mettant la table ou lavant le riz, Ulrich Gregor devant l'écran de son ordinateur, Claudia von Aleman postée devant une photo grand format représentant sa fille. Le familial de Lehman, lui, a quelque chose de démesuré. Derrière le puzzle morcelé de sa vie, se cache une figure



géante, celle d'une œuvre « babelienne », englobant toutes les strates de l'existence. Cette œuvre est à la fois sa raison (comme on dirait un film raisonné – on le dit bien pour un catalogue), et sa folie. Lehman, dans une sorte de discours sauvage dont on ne saurait jauger le degré de parodie, dit que « *personne ne l'écoute, ne l'entend, alors qu'il dit des choses importantes* ». Son délire de persécution le conduit à voir dans sa caméra sa « *camisole de force* ». Alors, héros luttant pour sa liberté ou burlesque jouant avec les morts? Nul doute en tout cas, que Lehman joue avec les images, injecte

des redites, échos, coïncidences bizarres. D'un plan (en couleurs) d'une femme nue dans une baignoire, on glisse vers une photographie (en noir et blanc) d'une femme nue dans un ruisseau (*Histoire de ma vie racontée par mes photographies*). Cette photographie bouge, emportée par un coup de vent miraculeux: c'est un de ces dispositifs où Lehman donne de la vie à ces choses que le néophyte voit inanimées, mais qui sont pour lui une « *seconde peau* », une trame dont le pouls peut devenir tempête. Au cinéma, le vent souffle où il veut, et des correspondances se soulèvent, s'exaspèrent, telles des vagues menaçantes. Il y a dans *Babel* (son film fleuve de 1991) quelque chose de l'Atlantide: un royaume souterrain (intérieur), englouti (passé et restitué sur l'écran), vaste (terrain de rencontres multiples et connexes), majestueux et détruit (riche et sans argent).

Lehman est un autarcique, ayant organisé son système-cinéma en *lonesome cow-boy*. D'ailleurs, pour voir son travail, il suffit d'appeler le « faiseur de films » à Bruxelles, ou de le happer dans la rue (tous les bruxellois vous le diront, il est l'éternel rencontré), pour organiser chez vous un *home cinema* sans effusion high-tech. Vous louez un projecteur, et Lehman se déplace pour vous montrer son œuvre et venir à votre rencontre. De ce « cinéma en chambre », ressort une impression mêlée de complot rivetien et de précarité. Arrachés au néant, ses films vibrent d'avoir su trouver de la lumière, d'avoir su persévérer dans un contexte accidenté et escarpé, voire même hostile vs. le cinéma de masse, le cinéma de consommation, le cinéma des multiplexes. Chaque plan dure longtemps, hésite à se



terminer parce qu'il est peut-être le dernier qu'on saura filmer (la menace, proférée par Lehman lui-même, de ne plus tourner de films hante son cinéma). Le spectateur s'installe dans cette urgence qui rend finalement possible la restitution d'un présent et d'une présence, l'artisanat ayant réussi à soustraire son cinéma à la tentation des apparences clinquantes du romanesque. Et c'est humblement que Lehman nous donne à contempler une victoire. Une victoire improvisée et nomade qui n'aura gagné aucun territoire ni aucun trophée. Mais qui aura reconduit le désir frétilant de faire de la métaphysique en images et en sons, dans ce labyrinthe de courses, de surgissements et d'utopies



(le Film Idéal comme une Cité Radieuse). L'inventaire devient une archéologie amoureuse, à la recherche d'indices, ayant précipité le temps, d'instantanés ordinaires et extraordinaires, qui le ballottent entre son envie scientifique d'archiver et son envie d'incarnations plastiques fortes et de métaphores visuelles, jusqu'à imaginer faire l'amour à la pelote! Lehman a sauvegardé ce que d'autres ont besoin de la mystique pour sauver: le Tout d'une dérive passionnée où les digressions des autres sont la fiction de votre propre réconciliation avec le réel.

BORIS LEHMAN

A comme Adrienne

2000, 16 mm, 115 minutes
Réalisation et production:
Boris Lehman
Dans leur propre rôle: Adrienne
Fonck-Bouivin, Edouard Higuier,
Laurent d'Ursel, Stephen Sack,
Roch et Louis Boulvin, Pauline
de Mérode, Antonella de Lutio
Image: Antoine-Marie Meert
Son: Bernard Declercq, Henri
Morelle, Irvic d'Olivier
Montage: Daniel DeValck,
Ariane Mellet
Musique improvisée au centour:
Djalal Akhbari

Adrienne n'est pas ma mère. Elle n'est pas juive. Elle a 77 ans, l'âge limite pour lire les aventures de Tintin. Je l'ai rencontrée il y a cinq ans chez Edouard, un ami à qui je venais emprunter un smoking en vue du gala que j'organisais à l'opéra pour mon film *Leçon de vie*. Elle est venue voir le film et puis d'autres, et nous avons commencé à nous fréquenter. Un soir, elle m'a invité à venir dîner chez elle et, à la fin du

repas, elle a commencé à raconter un conte persan. Je lui ai dit que j'étais intéressé à venir filmer la semaine suivante. Elle a pris ça pour une blague parce que pendant des années, on lui disait la même chose et jamais personne n'est venu. Cette fois pourtant, ce qui fut dit fut fait.

Mes entretiens filmés

Chapitre I: 15 entretiens
1995, 16 mm, couleur,
125 minutes
Chapitre II: 19 entretiens
Film en cours, 16 mm, couleur,
160 minutes
Image: Antoine-Marie Meert
Son: Bernard Declercq, Denys
Desjardins, Eric Dumont, Yvan
Petit, Luc Remy
Montage: Daniel De Valck
Production et réalisation:
Boris Lehman

Je ne voulais plus faire de film, plus exactement, je voulais ne plus faire de film, en finir une fois pour toutes. Et

pour dire cela, j'avais besoin d'en faire un, je ne pouvais le dire qu'en en faisant. Après *Leçon de vie*, que je considère comme mon « testament cinématographique », j'ai beaucoup filmé, cueillant, collectionnant jour après jour, semaine après semaine, images et sons, fragments de journal, archives personnelles et privées, idées et propositions de films. Curieuse aventure que celle de « Mes entretiens filmés ». Commencé comme un gag, une fantaisie, un canular ou un simple pastiche, continué de façon un peu trop sérieuse, et fini dans l'insouciance rigolarde, il est presque devenu, malgré lui, un film.

Histoires de ma vie racontée par mes photographies

Fiction autobiographique
1994-2001, 16 mm, 210 minutes
Production: Dovfilm
Scénario et réalisation: Boris Lehman
Image: Antoine-Marie Meert,

Jean-Marc Vervoort
Son: Henri Morelle, Irvic
d'Olivier, Bernard Declercq,
Gilles Lechantré, Jean-Michel
Masquelier
Montage: Daniel de Valck,
Ariane Mellet
Musique: Charlemagne Palestine
Mixage: Antoine Güeben
Assistanat à la réalisation: Anne
Grèzes
Elisabeth Riollet et tous les
frères Lehman.

Avec dans leur propre rôle: Boris
Lehman, Meriam Kerkour,
Carine Bratzlavsky, Maggy
Collard, Patrick Leboutte,
Marcel Piquerey, Lyland Doyen,
Catherine Montondo, Julie
Huguet, Claire Destrée, Eitel
Weingarten, Mireio Moreau,
Geneviève Ryelandt, Laurent
d'Ursel, hélène Papot, Yaël Anré,
Mirèze Aerts, Renelde Liégeois,
Jacques Sephia, Jean Lemoine,
Patricia Lemoine, Ben, Sarah
Moon, Evgen Bavar, Nadine
Wandel, Richard Kenigsmann,
Véronique Dannaels, Corinne
Czygler, Roselyne Hermal,
Michel Van der Vennet, Hugo
Van der Vennet, Jean-Jacques
Andrien, Marie-Claude Bénard,
Gérard Eber, Jan Vroomann, Inbal
Yalon, Elisabeth Riollet et tous
les frères Lehman.

FILMOGRAPHIE

1963 <i>La Clé du champ</i>	1991 <i>Babel / Lettre à mes amis restés en Belgique</i>
1967 <i>Histoire d'un déménagement</i>	1992 <i>Tentatives de se décrire</i>
1968 <i>Catalogue</i>	1993 <i>Je suis fier d'être Belge</i>
1970 <i>Le Centre et la Classe</i>	1994 <i>Leçon de vie</i>
1973 <i>Ne pas Saigner</i>	1994 <i>Homme portant son film le plus lourd</i>
1974 <i>Knokke Out</i>	1994 <i>La Division de mon temps</i>
1974 <i>Album 1</i>	1994 <i>Un jour comme les autres</i>
1978 <i>Magnum Begynasium Bruxellesse</i>	1994 <i>Check-Up (Etat de Santé)</i>
1979 <i>Symphonie</i>	1995 <i>Un Bruit qui rend sourd</i>
1983 <i>Couple, Regards, Positions</i>	1995 <i>La Dernière scène</i>
1985 <i>Portrait du peintre dans son atelier</i>	1996 <i>Mes entretiens filmés</i>
1987 <i>Muet comme une carpe</i>	1997 <i>Mon voyage en Allemagne</i>
1987 <i>Masque</i>	1997 <i>Mon voyage à Moscou</i>
1989 <i>L'Homme de Terre</i>	1998 <i>L'image, le monde</i>
1990 <i>A la recherche du lieu de ma naissance</i>	2000 <i>A comme Adrienne</i>
1990 <i>La Chute des Heures</i>	2000 <i>Histoire de ma vie racontée par mes photographies</i>

Centre national des arts plastiques DAP,
59 rue des Petits Champs
75001 Paris

Groupe de recherches et d'essais cinématographiques,
14 rue Alexandre Parodi 75010 Paris
pointligneplan@fre.fr

www.pointligneplan.com