



Anne-marie Faux

l'invitée



*Ich weiß nicht was soll es bedeuten,  
Daß ich so traurig bin;  
Ein Märchen aus uralten Zeiten,  
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.*

Heinrich Heine

Anne-marie Faux est perchée sur l'assise de sa chaise, enserrant ses genoux. Elle parle d'une voix sans âge, qui m'avait déjà surprise au téléphone. J'avais découvert ses films, *Hic Rosa, partition botanique* et *Face au vent, partition buissonnière*, lors d'un séjour en Charente dans la région où a été tourné *Face au vent*, chez Franck Vialle qui avait assuré la direction de production du film.

La Charente, si indolente, est habitée encore à cet endroit par des contre-courants venant de la mer, un souvenir du mascaret qui dans des époques plus anciennes agitait nos fleuves jusque loin dans les terres.

C'est cette image qui m'est revenue lorsque j'ai rencontré Anne-marie Faux à Paris, il me semblait qu'il y avait dans cette âme, dans ce corps, dans cette voix, quelque chose qui ne laissait pas tranquille le fleuve de la vie. Un mascaret sauvage, venu des profondeurs de la mer qui tenait en incessante inquiétude la douceur et la légèreté de cette femme perchée comme un oiseau sur sa chaise ou, comme la Lorelei, sur son rocher.

Marie Frering

# ANNE-MARIE FAUX

## *DES HOMMES ENCORE, DANS LE VENT, ONT EU CETTE FAÇON DE VIVRE ET DE GRAVIR*

### **Genèse de *Hic Rosa*, partition botanique**

Je ne fais pas partie des gens qui ont désiré ardemment toute leur vie faire des films ou du cinéma et même si j'ai accompagné des cinéastes pendant de nombreuses années, la machine cinéma me paraissait monstrueuse, avec les recherches de financement, etc. J'écris, je dessine, je peins. Et puis un jour un ami m'a offert les *Lettres de prison* de Rosa Luxembourg et pour la première fois de ma vie, il m'est apparu avec une très forte intensité, une évidence, qu'il fallait que ça devienne un film, pour re-présenter ces lettres, les remettre au présent. Et j'ai pensé immédiatement qu'il fallait faire le film en super 8, mon idée est que l'on sente qu'on voyait les choses pour la première et la dernière fois comme le dit Cézanne: « Il faut se dépêcher si on veut encore voir quelque chose, tout est en train de disparaître ». Les films sont aussi toujours liés à un certain état de technique et la Kodachrome 40, une pellicule beaucoup utilisée par les familles dans les années 50-60, était sur le point de disparaître. *Hic Rosa* est le dernier film fait avec cette pellicule.

Le film s'est tourné sur deux ans, sans la lourdeur d'un tournage avec une équipe, je prenais ma caméra et on allait filmer. J'ai cherché de l'argent pour pouvoir payer Kamel Belaïd qui m'accompagnait pour faire l'image ainsi que le monteur car c'est pour moi inenvisageable de faire travailler des gens sans les rémunérer. J'ai obtenu 35 000 euros du CNC.

Dans une de ses lettres, Rosa Luxembourg promet à son amie Sonia Liebknecht d'aller faire un voyage avec elle en Corse, et ce voyage qu'elle n'a jamais pu faire, en toute modestie ou en toute immodestie, j'ai voulu le faire, et du

coup et contre toute attente j'ai obtenu aussi de l'argent de la collectivité territoriale corse grâce à un ardent défenseur du projet.

C'est un film qui s'est fait dans une sorte d'état de grâce, puis il a été sélectionné au FID à Marseille et Jean-Pierre Rehm, qui est vraiment tombé amoureux du film, l'a emmené après dans le monde entier.



**Hic Rosa, partition botanique**



Hic Rosa, partition botanique

### Du texte au cinéma

Le processus qui fait qu'un texte devient un film est une alchimie qui relève du sensible, d'une fabrique du sensible impossible à intellectualiser. Ces lettres sont pour moi une parole matériellement révélée et pour leur rendre justice j'ai voulu les filmer. Et c'est incroyable comme le cinéma est apte à faire entendre et voir des textes, le cinéma porte en lui-même cette capacité-là. De mettre en rapport des textes, des sons, des images. Les textes sont des sons, des plans. Il n'y a que le cinéma qui peut faire ça, parce que c'est l'art de la mise en rapport, comme le dit Godard.

Le premier poème qu'on entend dans le film est un poème de Paul Celan que Danièle Huillet m'avait envoyé. Et je suis allée filmer le pont Mirabeau, l'endroit d'où il s'est jeté dans la Seine pour s'y noyer. Il y a beaucoup de choses dans ce film qui sont de cet ordre, peu importe qu'on le sache ou non, c'est présent, car le cinéma a aussi cette capacité de transporter des fantômes. Il y a aussi un plan d'un tout petit arbuste qui est en bas du dernier appartement que Paul Celan a habité à Paris, une petite pousse d'arbre sur un grand arbre.

Il y avait l'idée du tombeau, au sens littéraire du mot, qui était importante, comme le tombeau pour Anatole de Mallarmé par exemple et il y avait aussi l'idée de rendre hommage à un combat qui a été celui de Rosa Luxembourg mais qui est un combat qui n'est pas terminé et le film dit ce que dit Rosa Luxembourg : Gardez la tête haute, ne vous endormez pas, le péril est là. Le film veut évoquer le péril pour ne pas courber l'échine.

### Faire attention

On parle toujours d'arrière-pensées et jamais d'avant-pensées mais fabriquer des films, pour moi ce sont des avant-pensées. Celles de ce film étaient de ne pas pouvoir distinguer ce qui apparaissait de ce qui disparaissait. Il n'y a quasiment jamais de ciel dans le film, mais il y a par exemple un plan d'un carré d'herbe filmé dans le square à côté et qui pose la question de si nous savons encore vraiment regarder un brin d'herbe, une fleur, un coquelicot. L'important était aussi qu'il n'y ait pas de hiérarchie dans le film, chaque chose devait avoir la même valeur, tout devait compter à égalité.

Le coquelicot du début du film – ça dure 2 minutes 40 - nous a fait un très beau cadeau. Il joue très très bien, est-ce que je sors du cadre ou je rentre à nouveau... et à la fin il y a même eu une sauterelle. Je pars de ce qui vit là pour saisir cette vie, offrir cet instant de vie. Je disais en plaisantant à la production : Je fais des castings de châtaigniers, de coquelis cots, de sauterelles. Et je suis très très contente de mes acteurs ! Le cinéma permet de s'arrêter sur les choses, de prendre le temps qu'on ne prend plus à s'arrêter et à regarder.

Le film porte la trace du « Il faut oublier l'Europe moderne » de Rosa Luxembourg, un désir de l'oublier et aussi un appel à la vigilance, à l'attention. Il faut faire attention.

Quand le Baal Shem Tov avait une tâche difficile à accomplir, il se rendait à un certain endroit dans la forêt, allumait un feu et se plongeait dans une prière silencieuse.

Et ce qu'il avait à accomplir se réalisait.

Quand, une génération plus tard, le Maggid de Mezeritch se trouva confronté à la même tâche, il se rendit à ce même endroit dans la forêt et dit : « Nous ne savons plus allumer le feu, mais nous savons encore dire la prière. »

Et ce qu'il avait à accomplir se réalisa.

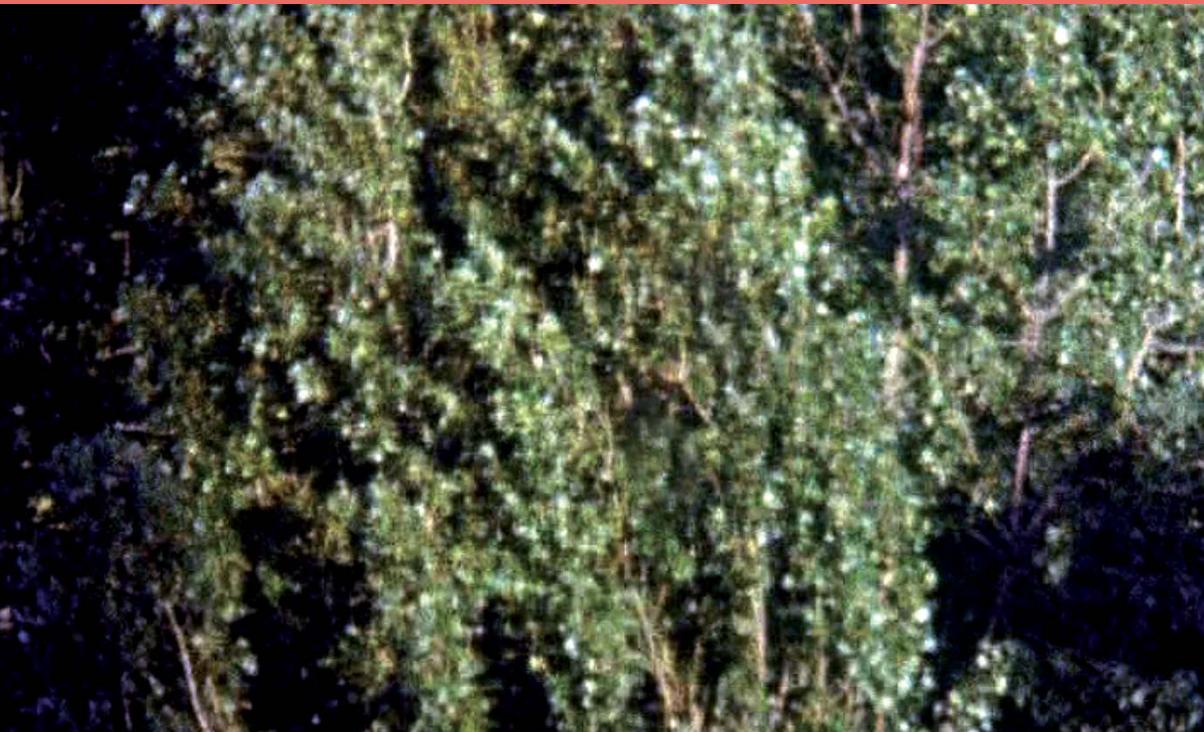
Une génération plus tard, Rabbi Moshe Leib de Sassov eut à accomplir la même tâche. Lui aussi alla dans la forêt et dit : « Nous ne savons plus allumer le feu, nous ne connaissons plus les mystères de la prière, mais nous connaissons encore l'endroit précis dans la forêt où cela se passait, et cela doit suffire. »

Et ce fut suffisant.

Mais quand une autre génération fut passée et que Rabbi Israël de Rishin dut faire face à la même tâche, il resta dans sa maison, assis sur son fauteuil, et dit : « Nous ne savons plus allumer le feu, nous ne savons plus dire les prières, nous ne connaissons même plus l'endroit dans la forêt, mais nous savons encore raconter l'histoire. »

Histoire hassidique

Hic Rosa, partition botanique



*Je tiens à répondre sur-le-champ à ta lettre de Noël, tant que m'agite la colère qu'elle a fait naître en moi. Oui, ta lettre m'a mise en rage parce que, si brève soit-elle, chaque ligne y révèle à quel point tu es retombée sous l'emprise de ton milieu. Ce ton pleurard, ces soupirs et ces gémissements à propos de vos déceptions, imputables aux autres, dites-vous, alors qu'il vous suffirait de vous regarder dans une glace pour voir le contretype le plus frappant de l'humanité actuelle dans toute sa misère. Et, dans ta bouche, le nous signifie à présent ton milieu, ces grenouilles de marais.*

*Vous avez trop peu d'allant, dis-tu mélancoliquement. Trop peu n'est pas mal. Vous n'avez pas d'allant du tout, vous rampez. Ce n'est pas une différence de degré, mais d'être. Au fond vous appartenez à une autre espèce zoologique que moi et votre nature morose, revêche, lâche, votre façon de ne faire toujours les choses qu'à moitié ne m'a jamais été aussi étrangère, je ne l'ai jamais autant haïe qu'à présent.*

*Vous seriez bien prêts à quelque audace, écris-tu, seulement on vous flanquerait en taule et « ça ne servirait pas alors à grand-chose ».*

*Quelles âmes d'épiciers sont les vôtres. Vous seriez tout disposés à vendre une petite pincée "d'héroïsme", mais seulement au comptant, quand vous ne toucheriez que trois liards rouillés: il faut toujours que, sur le comptoir, on voit à quoi ça sert.*

*Pour moi, sans avoir jamais été particulièrement tendre, je suis, ces derniers temps, devenue dure comme de l'acier poli.*

*Désormais, ni en politique, ni pour le choix de mes amis, je ne ferai plus la moindre concession. Il me suffit de me remémorer la galerie de tes héros pour que le cafard me prenne.*

*Le monde est si beau malgré toutes les horreurs et il serait plus beau encore s'il n'y avait pas sur terre des pleutres et des lâches.*

*Allons, viens que je t'embrasse quand même car tu es malgré tout un brave petit gars. Bonne année.*

**Lettre de prison de Rosa Luxemburg à Mathilde Wurm**



Hic Rosa, partition botanique



Face au vent, partition buissonnière

## Désarroi et recueillement

Je n'ai vraiment pas l'impression de décider de grand-chose, il y a plutôt des évidences qui s'imposent à moi, que le film décide et c'est ce qu'on retrouve aussi dans le son, comme dans le plan du champ de coquelicots qui devient muet à un moment, j'y sentais le rouge du sang qui a coulé, ces coquelicots sont ce qui reste d'une armée de combattants. Et j'ai pensé que si on voulait vraiment sentir ce rouge, il devait n'être parasité par rien, qu'il fallait faire silence pour le laisser exister entièrement. Les moments de silence sont à la fois le désarroi et le recueillement par rapport à la détresse.

À un moment de ma vie, mon plus grand souhait aurait été de trouver des prières à adresser, pour sortir du désespoir, mais nous sommes à une époque où nous ne savons plus prier. C'est une privation terrible, c'est une punition de ne pas connaître de prières. On devrait pouvoir connaître la prière et le recueillement en dehors de tout mysticisme et de toutes croyances religieuses. La béance n'est pas tant dans la mort de Dieu que dans l'impossibilité de prière. Les silences dans *Hic Rosa* ont à voir avec ça, des prières muettes. Le film est une tentative de retrouver une prière.

Lacan avait inventé un très beau mot pour parler de notre civilisation, il disait « les occidentés ». Et nous sommes très occidentés... Fabriquer des films est une tentative de retrouver du rituel et le cinéma est peut-être la dernière forme d'un possible recueillement, d'une humilité par rapport à la terre qui nous porte. Le cinéma sait mettre en rapport des choses qui sans lui n'auraient jamais été mises en rapport. Quelque chose d'inédit. On le sent bien au montage, on a

beau résister en voulant garder des plans qu'on aime, c'est le film qui dit si ça a sa place ou non. C'est très fort car c'est un renoncement joyeux, vivant. Les films donnent des ordres. Bien sûr, il s'agit de la matière tournée. Je tourne peu, j'ai très peu d'heures de rushes, je ne fais jamais de plan pour « se couvrir » comme on dit, et les plans qui sont dans *Hic Rosa* sont des plans entiers, rien n'y est coupé. Donc les choses dont le film ne veut pas se décident aussi au tournage. Les plans tournés « au cas où », c'est monstrueux, au cas où quoi?

## Universelles mésanges

Pour le choix des lettres, j'ai décidé d'exclure deux choses, les dates et les destinataires parce qu'il me semblait que ça emmenait le film vers quelque chose de trop précis car le sentiment que j'ai eu à leur lecture, c'était qu'elles m'étaient adressées et donc pour le film je préfèrai que le destinataire reste hors champ. Il fallait que ces lettres soient rendues à tous car elles nous concernent. Et pour les dates, c'est pareil, ce que dit Rosa Luxembourg ne date pas que de son époque. Comme les mésanges dont elle parle sont les mésanges que chacun peut voir aujourd'hui, ce ne sont pas des mésanges de 1917, ce sont des mésanges atemporelles. Il y a cette lettre extraordinaire (voir ci-contre) qui est adressée à une femme, Mathilde Wurm (lorsque Rosa Luxembourg appelait une femme « un brave petit gars », c'était un compliment), cette lettre-là, on aimerait être capable de l'avoir écrite ou de l'avoir reçue. Il s'agit d'entendre la vigilance des amis lorsqu'on se met à dérailler, les signes qui vous sont envoyés quand ça ne va pas et de savoir être capable de vigilance pour l'autre.



**Hic Rosa, partition botanique**



## Face au vent, partition buissonnière

### La mer

*Tout commence au royaume de la mer...* Les seuls moments de mon existence où j'ai pu dire « là tu es à la maison », c'était sur un bateau au milieu de la Méditerranée. C'est la maison, c'est l'endroit où il doit être possible de se poser. Dans *Hic Rosa* c'est lié à ce désir de voyage en Corse. La mer pour moi est à la fois une matérialité et un rêve. C'est autant le lieu où on décide de se noyer que celui où on décide de vivre. Et puis c'est l'appel. Je ne suis pas du tout une voyageuse, mais cet appel est important et dans les ports j'aime regarder les bateaux qui partent et qui reviennent, sans en prendre aucun. C'est un appel à se recueillir, avec le son de la mer dans sa répétition infinie, plus qu'un appel au voyage. Un appel autant au calme qu'à la tempête.

### Lamentu pour un châtaignier

Le film commence par un *lamentu*, un chant funèbre corse. J'ai appris qu'en Corse on pouvait écrire des *lamentu* pour tout, en général pour des êtres humains mais aussi pour les animaux, les plantes. Il existe un *lamentu* pour une laitue et là c'est sur la mort d'un châtaignier et il y avait une évidence entre cette voix de femme, l'évocation de la mort de l'arbre qui importe autant que celle d'un être humain et les lettres de Rosa Luxembourg. Dans ce *lamentu* le châtaignier s'adresse au bûcheron en retraçant toute l'histoire de la Corse et lui dit qu'un jour les Corses

regretteront d'avoir abattu tous les châtaigniers puisque c'est eux qui nourrissent l'île depuis des siècles et qu'un jour ce peuple ingrat mesurera l'erreur tragique qu'il a faite en transformant les châtaigniers en meubles car ils sont destinés à nourrir le peuple et non à devenir des meubles.

Dans les lettres de Rosa Luxembourg, ce qui m'a le plus bouleversée c'est cette honte d'appartenir à l'espèce humaine et il serait peut-être bon que ça nous traverse plus souvent, non pas seulement la honte, encore qu'il y a souvent de quoi, mais ce que dit Rosa Luxembourg c'est qu'elle aurait aimé être une mésange, être d'une autre espèce. Elle dit : « *Vous le savez, j'espère malgré tout mourir à mon poste dans une bataille de rue ou au pénitencier. Mais mon moi profond appartient davantage à mes mésanges charbonnières qu'aux camarades.* ». Je pense qu'il y avait aussi une mélancolie profonde chez elle, qui traverse les êtres sensibles. D'autant plus que c'est quelqu'un qui accordait énormément d'importance à toutes les formes de vie. Et cette dimension de la mélancolie d'appartenir à l'espèce humaine traverse aussi tout le film. Fuir dans la lutte n'est pas le pire moyen de fuite...

### Les amis-films

Je suis venue au cinéma très tard. Enfant, je ne savais pas que le cinéma existait, je viens du livre, d'une passion frénétique de la lecture. Mon premier livre, *Les malheurs de Sophie*, m'a été offert

à quatre ans mais comme il y avait tellement peu d'argent à la maison et que ma mère ne savait pas que les bibliothèques existaient, il a fallu au moins trois ans pour un nouveau livre. J'ai relu *Les malheurs de Sophie* un nombre incalculable de fois. En tout cas, il y a une part de vrai si je dis que les livres m'ont sauvé la vie. Je n'ai jamais été ce qu'on appelle une cinéphile, mais le cinéma m'a bouleversée. Et puis à partir de ce que j'ai commencé à écrire sur le cinéma, j'ai commencé à travailler avec des cinéastes. Mais lorsque j'ai commencé à travailler avec Godard, je n'avais pas vu tous ses films, comme aussi ceux des Straub lorsque j'ai fait le livre d'entretiens avec eux. C'est toujours compliqué de mesurer l'impact des œuvres lues ou vues car quand on commence un film on oublie tout qu'on a pu lire ou voir. Concernant les influences, je parlerais plus d'amitiés, j'entretiens des amitiés très fortes et très intenses avec certains films, avec les films plutôt qu'avec les cinéastes et la totalité de leur œuvre. C'est ça qui me permet de tenter quelque chose, ces amitiés, ces rencontres avec des films comme les rencontres humaines, c'est un rapport, un dialogue, lorsqu'on fait un film, entretenu avec d'autres films. Et c'est un autre dialogue avec d'autres amis pour chaque film.

### ***Face au vent, partition buissonnière***

Pour *Face au vent*, je suis allée rechercher des textes et des images que je connaissais car toute chose nouvelle m'était devenue insupportable, et avec ces fragments j'ai fait une sorte d'échauffage. C'est un film préparé au cours d'un ouragan personnel dans lequel j'étais. C'est donc une histoire d'amitiés d'abord avec des bouts de texte, d'images, et ça s'est construit avec les pansements, les baumes qu'ils m'apportaient. *Face au vent* s'est fait presque comme un livre avec trois titres de chapitres : *J'expose au soleil les brûlures du voyage*, *Or la convalescence est comme un retour vers l'enfance*, *Toute aube est un étonnement* – qui ne sont pas restés car le film n'en voulait pas.

Le sujet de ce film est principalement l'amitié, et l'amitié humaine car j'ai su très vite qu'il n'y aurait que des amis à l'image, ou des proches. Ils sont 25 dans le film. Et aussi qu'une solitude plus une solitude plus une solitude plus une solitude, en tout cas dans le plan, ça crée une communauté et cette communauté renvoyait à l'enfance, et à la Seine-Saint-Denis. La Seine-Saint-Denis est aussi un des sujets du film et comment on reconstitue une communauté à partir d'une solitude infinie.



Face au vent, partition buissonnière



Face au vent, partition buissonnière



Face au vent, partition buissonnière

**Melocoton** et Boule d'Or,  
Deux gosses dans un jardin...  
Melocoton, où elle est maman ?  
J'en sais rien ; viens, donne-moi la main

Pour aller où ?  
J'en sais rien, viens

Papa il a une grosse voix  
Tu crois qu'on saura parler comme ça ?  
J'en sais rien ; viens, donne-moi la main

Melocoton, Mémé, elle rit souvent  
Tu crois qu'elle est toujours contente ?  
J'en sais rien ; viens, donne-moi la main

Perrine, elle est grande, presque comme maman  
Pourquoi elle joue pas avec moi ?  
J'en sais rien ; viens, donne-moi la main

Christophe, il est grand  
Mais pas comme papa, pourquoi ?  
J'en sais rien ; viens, donne-moi la main

Dis, Mélocoton, tu crois qu'ils nous aiment ?  
Ma petite Boule d'Or, j'en sais rien  
Viens... donne-moi la main



Face au vent, partition buissonnière

J'ai fait de toutes pièces une sorte de cahier avec des textes et des images collés sur un livre Exacompta de trésorerie qui s'appelle un brouillard journalier, avec les recettes et les dépenses, et je l'ai envoyé au CNC qui a immédiatement été favorable. Les textes sont dans le film, et les images du dossier sont comme des aide-mémoire ou la liste des courses à faire. Ce sont des images qui figurent quelque chose d'important qui doit exister dans le film, qui doit glisser dans le film. Elles sont une étape du chemin.

L'image de Chaplin jeune, par contre, je savais qu'elle serait dans le film, car il y a toute l'histoire du cinéma dans cette espèce de regard caméra très indécidable et incroyablement proche. La photo est un peu floue, peu de gens le reconnaissent, on ne sait pas d'où il vient, d'où il est...

**« La chose lue aide-t-elle la chose entendue, l'aide-t-elle ou la gêne-t-elle. La chose entendue aide-t-elle la chose lue, l'aide-t-elle ou la gêne-t-elle. »**  
(Gertrude Stein)

Un des principes du film était que les personnes ne savaient pas ce qu'elles avaient à lire, en tout cas peu de temps avant, et surtout les personnes ne savaient pas ce qu'elles allaient entendre. Ce que je voulais filmer c'est ce qui se passe sur un visage à l'écoute d'un texte, donc avant que la caméra ne tourne, elles ignoraient ce qu'elles allaient entendre. La distribution des textes pour

chacun était guidée par la relation que j'avais avec chacun d'entre eux, le texte pouvait rendre compte du rapport qu'on entretenait, et aussi en fonction des visages. Il me semblait qu'il y avait des visages qui pouvaient dire certains textes et d'autres non, qu'il y avait des visages qui pouvaient entendre certains textes et d'autres non. C'est important ce qu'un visage peut apporter à un texte. L'écoute n'est absolument pas une chose passive.

### Le texte nu

La lecture offre une possibilité d'écoute beaucoup plus intense que le jeu parce qu'elle n'est pas parasitée par des gestes d'acteur. La lecture pour moi c'est le texte nu. Et les textes que j'ai choisis sont faits pour être écoutés, pas pour être dits. Il fallait que le spectateur du film puisse aussi se retrouver en tant que lecteur du texte. Peut-être que pour l'instant je ne suis pas encore capable de faire un travail avec des acteurs pour faire entendre un texte comme chez Bresson par exemple...





Tout ce que j'ai fait fut influencé par Flaubert et Cézanne et ceci me donna une sensibilité nouvelle à la composition. Avant cette époque, la composition consistait en une idée centrale, par rapport à laquelle tout autre élément était un accompagnement ou une adjonction mais n'était pas une fin en soi, et Cézanne émit cette idée que dans la composition une chose est aussi importante qu'une autre chose. Chaque partie est aussi importante que le tout, et cela m'impressionnait vivement et m'impressionnait tant que je commençais à écrire *Trois vies*, influencée par cette idée de la composition. Après tout, pour moi un être humain est aussi important qu'un autre être humain, et on peut dire qu'un paysage présente des valeurs égales, un brin d'herbe a la même valeur qu'un arbre. Parce que le réalisme des gens qui firent du réalisme auparavant était un réalisme tentant de donner réalité aux gens. Je n'étais pas intéressée par la fabrication de la réalité des gens mais par leur essence ou, comme dirait un peintre, sa valeur.



Face au vent, partition buissonnière

L'enfant est malade. La mère le met au lit et s'assoit à ses côtés. Et puis elle commence à lui raconter des histoires. Comment faut-il l'entendre ? Je le pressentis lorsque N. me parla de l'étrange pouvoir de guérir qui se trouvait dans les mains de sa femme. De ces mains il me dit : « Ses mouvements étaient extrêmement expressifs. Mais on n'aurait pas pu décrire leur expression... C'était comme si elles racontaient une histoire. »

On sait d'ailleurs comment le récit que fait le malade au médecin au commencement du traitement peut devenir le début d'un processus de guérison. Et alors se pose la question de savoir si le récit ne crée pas le bon climat et les conditions favorables pour bien des guérisons. Et même si toute maladie ne serait pas guérissable pourvu qu'elle se laisse flotter suffisamment loin – jusqu'à son embouchure – sur le fleuve du récit ?

Songe-t-on combien la douleur est un barrage qui contrarie le courant du récit, on voit alors clairement qu'il est emporté quand la pente devient suffisamment forte pour entraîner tout ce qu'il rencontre sur son passage dans la mer de l'heureux oubli. La main qui caresse dessine un lit à ce fleuve.

Walter Benjamin



Face au vent, partition buissonnière



### La foi dans le chagrin

Nous vivons dans un monde où le chagrin est interdit. Le film veut avoir foi dans le chagrin qu'il porte et considérer l'enfant inconsolé en soi qu'on demeure sans doute jusqu'à la fin de ses jours. L'enfant inconsolé, et les chagrins du présent et celui d'une certaine solitude. Il y a de la tristesse mais aussi de l'énergie, une certaine allégresse. Évidemment, mon alliée principale dans ce film, une alliée magnifique, c'était Colette Magny avec sa chanson *Melocoton*. Il y a un besoin de consolation ou plutôt, comme le disait Ford, comment rendre la planète habitable, pour soi et pour les communautés...

### Les seuils

Beaucoup de personnages dans *Face au vent* sont assis sur des seuils de maison. Je suis peut-être une vieille enfant assise sur un seuil. Le seuil a à voir avec l'enfance ou alors avec la grande vieillesse, qui a à voir avec l'enfance. Peut-être que les films parlent de l'enfance perdue ou de l'enfance retrouvée ou inconsolée. C'est aussi l'endroit où l'on voit l'intérieur et l'extérieur de la maison.



### L'écoute des paysages

Je savais que ce film devait avoir rapport avec l'eau, aussi à cause du texte de Walter Benjamin qui dit : « Et même si toute maladie ne serait pas guérissable pourvu qu'elle se laisse flotter suffisamment loin – jusqu'à son embouchure – sur le fleuve du récit? » et je savais qu'il y aurait une rivière et aussi l'océan. Et Franck Vialle m'a proposé d'aller faire des repérages du côté de chez lui, en Charente, où j'ai trouvé des endroits très justes. Si dans *Face au vent*, les plans sont plus de paysage que dans *Hic Rosa*, c'est que dans *Hic Rosa* ce sont des lieux que je connaissais tous très bien, qui me sont familiers. Mais là il me fallait aussi le vent, qui est un des sujets du film, en tout cas comment tenir face au vent... Je voulais, comme pour les visages, filmer des paysages lorsqu'ils écoutent un texte et il me semblait que ces paysages du bord de la Charente pouvaient écouter les textes que je proposais. Ce n'est pas du tout le même type de paysage ni de cadre pour écouter les textes de Rosa Luxembourg et ceux de *Face au vent*. Il n'y a pas d'humain à l'image dans *Hic Rosa*, c'est la nature qui parle.

Un paysage, lui, peut guérir. Et *Face au vent* est une proposition de reprendre la parole.

Propos recueillis  
par Marie Frering



## FILMOGRAPHIE

- *Renoir(s), en suivant les fils de l'eau*  
co-réalisé avec Jean-Pierre Devillers, 2005, 53'  
Étoile Scam 2005
- *Maurice Pialat, l'amour existe*  
co-réalisé avec Jean-Pierre Devillers, 2007, 80'
- *Hic Rosa, partition botanique*  
2007, 53', Prix du Groupement national des cinémas  
de recherche (GNCR), FID Marseille 2007
- *Face au vent, partition buissonnière*  
2010, 45'
- *Regardez le lilas plus frais que le matin*  
2011, 14'

## BIBLIOGRAPHIE

- *Charlot, le dépassé invariable*  
essai, éditions La Cinémathèque française, 1995
- *Jean-Marie Straub-Danièle Huillet*  
*Conversations en archipel*  
éditions La Cinémathèque française, 1999
- *Préparatifs de hasards*  
poèmes, éditions À bruit secret, 2003
- *Changer son matin*  
recueil de textes et d'images, CRAC Valence, 2004
- *Maurice Pialat, l'amour existe*  
dessins, gravures, photographies, Yellow Now, 2007
- *Vaille que faille*  
cahier pour la revue *Chimères*, 2008
- *Ces jours ici, séjours ailleurs*  
poème, édité en 30 exemplaires, 2009



### Anne-marie Faux

née et grandi en Seine-Saint-Denis,  
fait 1001 métiers puis émigre à Paris  
où elle vit encore.

Aura rencontré et accompagné  
quelques cinéastes et quelques films.

Par moments peint, grave, écrit, filme,  
ne fait rien aussi. Travailler fatigue et ne pas aussi.

S'il y a un autre film, il s'appelle  
*Par la fenêtre, suite pour matins neufs*  
(un appel de la Méditerranée).



Le cahier de l'invité est publié par la Safire  
en collaboration avec Filmer en Alsace et soutenu par la Scam.  
Il est mis en pages par L'intranquille  
et imprimé à 2 400 exemplaires par Ott imprimeurs à Wasselonne.  
Il accompagne *La Lettre* de printemps-été 2011 de Filmer dans le Grand-Est.

**Safire** c/o Maison de l'image, 31 rue Kageneck 67000 Strasbourg  
Chargée de rédaction: Marie Frering, [la-lettre@laposte.net](mailto:la-lettre@laposte.net)

**Scam\***

\*Société civile  
des auteurs multimedia

**Avec l'aide de la Copie Privée**