

Entretien avec Otar Iosseliani — Ici ou ailleurs L'art de vivre

Janine Euvrard

Number 106, Spring 2001

Cinéma et exil

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23985ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Euvrard, J. (2001). Entretien avec Otar Iosseliani — Ici ou ailleurs : l'art de vivre. *24 images*, (106), 22–27.

Entretien avec Otar Iosseliani

ICI OU AILLEURS: L'ART DE VIVRE

PROPOS RECUEILLIS PAR JANINE EUVRARD

Partir, revenir... entre la Géorgie, auquel il reviendra sans cesse malgré l'intermède douloureux d'«un départ à l'amiable» négocié avec les autorités de son pays à la fin des années 70, et le reste du monde qu'il découvre et apprivoise à travers l'ironie de son regard, Otar Iosseliani est un homme de culture et de tradition. Au gré de ses pérégrinations entre Tbilissi, Paris, le Pays Basque, la Toscane et l'Afrique, son cinéma à la fois ludique et grave dessine les contours d'un monde-refuge en voie d'effacement, irrémédiablement condamné par les valeurs matérialistes et la corruption. L'exil se présente ici comme un voyage perpétuel au cœur de l'universalité des êtres et des choses et comme la célébration festive d'un art de vivre au quotidien qui tente de faire barrage à toutes les barbaries. Otar Iosseliani est un nomade taraudé par l'insoutenable légèreté de la condition humaine.

24 IMAGES: *Il y a une très belle phrase, dans un de vos nombreux entretiens, qui semble exprimer l'une des constantes de votre position intellectuelle, à savoir votre souci de la qualité de la vie et des rapports humains: «S'asseoir autour d'une table, dire aux gens des choses agréables, boire et chanter ensemble: c'est ça la culture». Cela n'était-il plus possible en Géorgie et est-ce là une des raisons de votre départ?*

OTAR IOSSELIANI: Non, non, heureusement, tout cela y était et y est encore possible. Si j'ai quitté la Géorgie, c'est uniquement pour des raisons professionnelles. Je ne me suis jamais occupé de politique, je n'ai jamais été un dissident. J'ai toujours trouvé inutile de m'engager dans la lutte politique. Je ne me suis jamais senti capable de changer le monde. Quand on voit tous ceux qui ont essayé, on ne peut pas dire que le résultat soit très concluant aujourd'hui! C'est l'existence de la censure bolchevique qui m'a fait quitter le pays. Le cinéma était devenu très idéologique. J'avais fait quatre ou cinq films et pratiquement tous avaient été interdits, mais je continuais malgré tout. En Union soviétique, le cinéma servait uniquement de propagande. Il faisais l'éloge du régime et il était de ce fait bourré de mensonges. Quelques metteurs en scène comme Paradjanov, Panfilov, Tarkovski, Guerman et Chenguelaia ont réussi à rouler la censure. On présentait des projets tout à fait orthodoxes, puis on tournait autre chose. Chaque fois, la censure était prise au dépourvu et, comme les censeurs étaient responsables du contenu des films tournés, ils ne savaient plus vraiment quoi faire. Ils n'étaient jamais très sévères envers nous, mais ils interdisaient le film, ils ne le sortaient pas. Finalement, à bout de patience, ils m'ont annoncé un jour que c'était fini pour moi... et je n'ai plus travaillé pendant huit ans. Il a été beaucoup moins «gênant» pour eux de me laisser quitter le pays que de m'empêcher d'y travailler. Ils se sont débarrassés de moi en

me laissant sortir pour faire un film à l'étranger, un seul, avec l'espoir que le bonheur capitaliste me séduirait tellement que je ne rentrerais plus... Ils auraient été alors heureux, libérés de ma présence.

C'est à ce moment-là que vous êtes parti pour la France?

Oui, j'ai fait *Les favoris de la lune* en France en 1984 et... je suis rentré et on ne m'a pas expulsé. Contrairement à Tarkovski qui avait été obligé de quitter définitivement la Russie où il vivait vraiment dans un guépier, j'ai pu revenir chez moi parce qu'en Géorgie, qui est un tout petit peu plus loin de Moscou, on était relativement plus libre. Je suis rentré

Otar Iosseliani, à droite, dans *Adieu, plancher des vaches* (1999).





Les favoris de la lune (1984), le premier film français réalisé par Iosseliani.

d'abord parce que la Géorgie est un pays merveilleux et qu'elle me manquait terriblement. C'est un pays qui continuait à exister malgré tout et l'on n'y était pas entièrement étouffé. En Russie, on vivait pratiquement comme sous l'Occupation. Et c'était pareil pour toutes les petites républiques autour, y compris les pays Baltes et l'Arménie. Quand je suis revenu, les fonctionnaires ont grincé des dents parce que, manifestement, ils n'avaient pas réussi leur coup. C'était au moment de la perestroïka, lorsque Gorbatchev et compagnie ont un peu relâché l'étau. Mais le cinéma avait déjà cessé d'exister. La propagande n'avait plus de raison d'être et le budget de cinéma de l'État avait été réduit. Il y a eu alors une diminution des productions. Les

originales, mais il n'y a plus un sou et mes collègues ne peuvent plus continuer à pratiquer leur métier. C'est donc tout simplement pour travailler que je suis obligé de vivre en France. Maintenant, bien sûr, je m'y suis enraciné. J'ai de nouveaux amis, mais je reste à cheval entre deux pays. Ce n'est pas parce que je travaille en France que je suis capable de changer d'esprit et de devenir un metteur en scène français. La culture judéo-chrétienne nourrit mes racines, qui puisent profondément dans l'hellénisme et dans le moyen âge de la Géorgie. En France, mon langage cinématographique et mon langage en général, la somme et l'éventail d'idées qui m'intéressent, ont été bien accueillis. Je peux donc partager avec le spectateur européen

techniciens n'étaient plus payés régulièrement et ils ont tout simplement commencé à quitter la profession. Il fallait bien se nourrir!

Vous vous êtes donc retrouvé en exil...

Cette situation m'a obligé à revenir en France, et c'est comme ça que je continue à travailler ici. Mais je ne suis pas en exil. Après chaque tournage, je rentre en Géorgie. Là-bas, c'est la catastrophe. Il y a au moins une centaine de réalisateurs. Il faut dire qu'il y a eu en Géorgie une véritable école de cinéma, très

*Adieu,
plancher des
vaches.*



mon expérience intellectuelle, ma façon de vivre et mes critères, qui sont cristallisés au sein de la Géorgie. J'ai quitté mon pays en 1979 pour la première fois et cela m'a été très difficile. Il a fallu que je m'adapte au système de production français. Si je venais d'un pays où la censure fleurissait, je suis tombé dans un autre système de censure: la censure commerciale, celle qui est dépendante des goûts déformés du public. Un goût qui, petit à petit, a été perverti par le cinéma hollywoodien. La pression était assez forte. Ce n'était plus pour moi la censure idéologique, mais celle du tiroir-caisse. En Europe, et notamment en France, le terme «cinéma d'auteur» signifiait quelque chose d'un peu dissident par rapport au cinéma commercial. Malgré moi, la critique m'a classé dans cette catégorie, assez riche d'ailleurs, avec la Nouvelle Vague, Tati, Truffaut, René Clair, etc. Il y a tout de même eu des phares importants dans ce cinéma d'auteur-là. Je continue, sans gagner beaucoup d'argent, mais en faisant ce qui m'est nécessaire pour vivre tranquillement du cinéma, sans franchement mourir de faim, mais sans m'enrichir, ce qui est très important.

Comment vos films sont-ils accueillis à l'Est aujourd'hui?

Bizarrement, quand ils sont montrés en ex-Union soviétique, les films que je fais aujourd'hui sont compris et appréciés du public. Comme je ne peux pas me changer, je continue à créer dans le même bouillon culturel, qui est très compréhensible pour les spectateurs russes, même si cela dépend un peu de leur âge. Ceux qui ont aujourd'hui entre 40 et 50 ans ont à peu près les mêmes expériences que moi. Mais à partir de la fin des années 80, un nouveau type de Russes est apparu, une nouvelle bourgeoisie, les nouveaux gangsters, la nouvelle mafia prise par la passion de trouver sa place au soleil. Elle se bouscule, s'agite, change, s'embourgeoise, c'est un peu triste. Si auparavant l'Union soviétique était un grand camp de concentration dans lequel tous les citoyens se comportaient comme se comportent tous les détenus dans les camps, les gens étaient au moins solidaires les uns des autres. La société se divisait en deux blocs, ceux qui cédaient à la corruption et les autres qui étaient honnêtes, il y avait une certaine sélection dans les relations. Aujourd'hui, ça continue à exister comme dans toutes les sociétés, mais les gens corrects sont moins en relief.

Quelles ont été les raisons invoquées en URSS lorsqu'on a interdit *Il était une fois un merle chanteur*, en 1971, et *Pastorale* en 1976?

Les raisons ont été différentes. Il faut d'abord bien comprendre les exigences de la propagande officielle. Elle disait: «Tout va bien dans le meilleur des mondes, tout le monde est heureux». Cette théo-

rie du réalisme socialiste, créée par Maxime Gorki et colonne vertébrale du système, dit en quelques mots: «Il ne faut pas analyser la vie telle qu'elle est. Il faut la décrire telle qu'elle doit être». À cela s'ajoutait l'existence du héros positif, l'exemple à suivre. Tout cela a été copié intégralement sur le modèle de la mythologie américaine. C'est le mythe du héros individualiste qui est contre le monde entier. Mais aux États-Unis, cette mythologie a été fondée involontairement. Les Américains se sont sentis obligés de décrire les saloperies contre lesquelles leurs héros luttent. En URSS, c'était tout simplement le conflit entre le bon et le très bon. Et les personnages de mes films ne satisfaisaient pas du tout à ces critères, parce que même les plus faibles, comme ceux de *La chute des feuilles* (1967), étaient toujours confrontés à une forme de corruption. Ou dans *Il était une fois un merle chanteur*, ils ne foutaient rien du tout. Ils n'étaient pas des bêtes sociales qui travaillaient pour l'avenir radieux de la société. *Pastorale* était un tableau de la petite bour-



Brigands, chapitre VII (1997).

geoisie d'un village, pas celui des kolkhoziens heureux. Et comme la caractéristique de tous mes films, et la raison de leur interdiction, était l'absence totale des traces du pouvoir du régime soviétique — sans être directement anti-soviétiques, mes films ignoraient carrément l'existence de ce pouvoir, ils étaient plutôt asoviétiques —, c'était tout à fait suffisant pour créer un mécontentement assez grave. Ce que je faisais détonnait par rapport à l'ensemble de la production cinématographique. Il ne fallait pas que cela existe. Cela dérangeait les autorités qui craignaient que mon exemple n'encourage mes collègues à suivre la même voie.



Brigands, chapitre VII ou l'absurdité d'un monde qui court à sa perte.

Vous êtes à l'origine de ce qu'on a appelé «l'école géorgienne» dont faisaient également partie Paradjanov, Merab Kokotchachvili et Lana Gogoberidze pour ne nommer qu'eux. D'autres que vous ont-ils été obligés de s'exiler ou ont-ils été empêchés de faire des films dans leur pays?

Ils ont fait un ou deux films dans de très grandes difficultés. Aujourd'hui, un tournage en Géorgie dure des années. Je connais quelques collègues à qui il faut de six à huit ans pour terminer leur travail. Les acteurs vieillissent, tombent malades, meurent. Les décors pourrissent, etc. Faire des films est devenu une tâche très difficile, quasiment insupportable. Comme ces artistes n'ont pas d'autres moyens de s'exprimer, ils s'efforcent de continuer, mais la plupart ont tout de même abandonné. Lana Gogoberidze s'occupe de politique, elle est devenue représentante de la Géorgie auprès du Conseil de l'Europe. Eldar Chenguelaia, qui est un metteur en scène tout à fait brillant, est vice-président du Parlement. En Russie, il y a Panfilov qui tourne tous les cinq ou six ans. Il y a Guerman. Le tournage de son dernier film *Kbroustaliou, ma voiture* a duré sept ans. Dans notre métier, ça n'a pas de sens de passer plus de deux mois sur un tournage. Tout d'abord, ce n'est pas professionnel. Par ailleurs, vos idées peuvent changer. La vie continue à rouler et vous êtes obligé de réaliser des idées que vous avez eues cinq ou six ans auparavant. Ce n'est pas possible et ce n'est pas normal. Il existe une autre catégorie de cinéastes, ceux qui ont été corrompus, surtout ceux qui sont partis tourner aux États-Unis. Ils constituent une couche sociale carrément formée pour la corruption, et les cinéastes en ex-Union soviétique obéissent massivement à cette règle du jeu. Ces représentants du cinéma sont devenus les privilégiés de la société. Ils ont commencé à vendre à l'étranger leur connaissance de l'Union soviétique, à cracher sur le passé récent dont ils ont pourtant été les principaux acteurs, à critiquer le système totalitaire, les goulags, le KGB... Il est aujourd'hui permis de parler de tous ces sujets et tout ce qui est permis est à vendre. C'est un tableau très peu séduisant, mais c'est comme ça. Il y a quelques rares metteurs en scène qui continuent à travailler: Panfilov

et Sokourov à Moscou, Kokotchachvili en Géorgie. Il n'a rien fait pendant huit ans, mais il a fini par réaliser un film dont le tournage a duré quatre ans. Il est clair que c'est une très mauvaise période pour les cinéastes.

Le statut de la Géorgie est-il différent de celui de la Russie?

Oui, il l'a toujours été. La Géorgie a été envahie par les bolcheviques en 1921. C'était un pays indépendant et, comme Staline et quelques Géorgiens bolcheviques s'étaient installés à Moscou,

ils en ont profité. Cela a été une véritable guerre et quand l'armée bolchevique a envahi la Géorgie, le pays a été vidé de son sang. Depuis, Moscou a toujours été très prudent avec la Géorgie. Les Russes ont toujours considéré mon peuple comme beaucoup plus raffiné qu'eux, mon pays comme beaucoup plus beau que le leur. Il ne fallait donc pas trop nous brutaliser. La religion officielle de la Géorgie était déjà le christianisme au III^e siècle alors qu'en Russie, il n'est apparu qu'au X^e siècle. Cela veut dire que la Géorgie représentait déjà un État alors que, à la même époque, la Russie n'existait même pas. Tout cela a fait de la Géorgie un petit État à part qui a été obligé, à cause de l'existence d'une forte puissance militaire bolchevique, d'obéir et de faire partie de l'Union soviétique, mais qui a toujours gardé quand même une certaine indépendance. C'est ce qui, entre autres, m'a permis d'y faire mes films, même si après, ils ont été interdits à Moscou et pas en Géorgie.

Vous avez dit un jour que votre expérience de l'idéologie marxiste a été très positive...

Je ne pense pas avoir dit cela. J'ai dû dire que, de nos jours, le dernier rêve de l'humanité, qui était d'établir un ordre social juste et heureux sur cette terre, s'est écroulé avec la dévalorisation de l'idéologie marxiste. C'étaient des valeurs assez minces, mais c'était la prolongation de toute l'idéologie socialiste. Cette situation est très regrettable parce qu'on s'est retrouvé devant un vide idéologique désespérant un peu partout et, évidemment, tout ce qui était le rêve communiste du début du siècle s'est cassé la pipe. Ce qui est très intéressant, c'est que ce vide a été remplacé par la religion. L'Église orthodoxe, qui a été piétinée pendant le bolchevisme, est revenue en force. Pas de façon charitable mais triomphatrice, et cela est très, très dangereux. Ce vide idéologique a aussi provoqué, notamment en Allemagne, la remontée du néofascisme, et c'est précisément en Allemagne de l'Est où la population a été écrasée et corrompue, que cette ancienne idée allemande de mettre tous les malheurs sur le dos des étrangers a aujourd'hui repris du terrain.

Pourquoi avoir choisi la France?

Au début, je n'ai pas du tout choisi la France. J'ai considéré toutes les possibilités. Malheureusement à la fin des années 70, le cinéma italien commençait à disparaître, ce qui a abouti à la destruction des studios de Cinecittà, qui sont aujourd'hui entièrement envahis par Hollywood et par la télévision. Heureusement pour moi, il existait en France, grâce à André Malraux, un système de soutien au cinéma, considéré par l'État comme patrimoine culturel national. Les subventions de l'État sont sélectives. Il y a des commissions, il y a la télévision qui est obligée par la loi de soutenir le cinéma français et de céder régulièrement une place sur son écran aux films nationaux. Il y a le Centre National de la Cinématographie, qui donne des avances à l'écriture et à la réalisation. Il y a aussi un certain nombre d'organismes qui aident à la fabrication et à la distribution des films.

Comment vit-on ses premiers moments d'exil, par rapport à ses propres sentiments et aussi par rapport à son travail de cinéaste, à sa créativité? Comment s'organise-t-on?

Lorsque je suis arrivé en France, des cinéastes comme Jacques Tati, René Clair, Marcel Carné ou Abel Gance vivaient encore. Tous les gens de la Nouvelle Vague faisaient encore des films. Il y avait autour d'eux tout un groupe de jeunes cinéastes et la main qu'ils me tendaient n'était pas vide. J'ai été soutenu par leurs conseils, par leur chaleur humaine, et je ne me suis jamais senti seul. Je me suis retrouvé dans une famille plutôt agréable et proche. On m'a aidé à démarrer dans le métier. Des gens qui n'étaient pas cinéastes, mais qui s'occupaient de cinéma comme Rassam, Pierre-André Boutang m'ont aussi beaucoup appuyé. Gaumont m'avait même proposé de tourner très vite un film commercial, mais j'ai refusé. C'était une adaptation de *La Traviata!!!* (rires). Je leur ai dit que je n'étais pas venu en France pour faire *La Traviata* mais que, par contre, l'Union soviétique se ferait sans doute un plaisir de subventionner un tel projet!

Quel regard portez-vous aujourd'hui sur le cinéma de votre pays d'adoption?

Je remarque depuis quelque temps que le cinéma français devient de plus en plus bavard. Il repose de plus en plus sur un contenu sémantique, sur le texte, et l'ancienne tradition de ce cinéma, comme on la trouve chez Abel Gance ou chez Tati, disparaît petit à petit. L'image et le son ont cédé la place à un dialogue très dense. Il y a aujourd'hui en France une forte tendance à l'adaptation des grands textes littéraires. Je n'avais jamais imaginé que Proust puisse être filmable, mais Raúl Ruiz a réussi à le faire. Il y a toujours eu en France deux catégories de cinéastes: ceux qui sont les auteurs de leur film du début à la fin et ceux qui essaient d'adapter des livres. Par exemple, *Zazie dans le métro*, le film de Louis Malle tiré de l'œuvre de Queneau, est basé sur un texte tout à fait brillant. Mais je ne trouve pas cette entreprise légitime. Raymond Queneau a écrit un roman, il s'y est exprimé pleinement et son livre ne nécessitait pas

une illustration cinématographique. C'est là un défaut du cinéma. On spéculé sur un texte et ça crée en France deux catégories de cinéastes: ceux qui appartiennent à cette catégorie et les autres qui appartiennent à la catégorie des auteurs.

Selon vous, qu'est-ce que serait un cinéma de l'exil?

Le cinéma est un outil pour s'exprimer avec des images et des sons et pour communiquer des idées à des spectateurs, eux-mêmes sélectionnés par les idées que vous leur proposez. Je ne peux pas transporter la Géorgie en France, en Italie et encore moins en Afrique. Mais j'essaie de raconter des paraboles et des fables dans tel ou tel pays et, bizarrement, elles sont reçues par les spectateurs de ces pays-là comme des idées assez communes. À partir de 50 ans, on ne change plus. Si on appartient à tel ou tel langage culturel, on l'amène avec soi.

Georges Perec a parlé de la situation de l'exilé qui vit entre deux cultures. Peut-on dire de vous que vous avez filmé entre plusieurs cultures, en Afrique par exemple avec *Et la lumière fut*? Pourquoi l'Afrique?

Tout simplement parce que je voulais raconter l'histoire de la disparition des hautes valeurs spirituelles propres à une culture qui n'était pas encore touchée par la pourriture de la société de consommation. Je voulais filmer quelque chose qui était sur le point d'être anéanti par la pénétration de cette mentalité destructive. *Et la lumière fut* (1989) s'inscrit dans une longue perspective historique: la disparition des Aztèques et des Mayas, la disparition des cultures grecque et égyptienne, celle de toutes les petites cultures, ou celle aussi des cultures celte et étrusque. C'est tout cela qui m'intéressait. Je ne pouvais pas tourner cette parabole en Europe, parce que la culture est déjà détruite sur ce continent, elle est devenue uniforme. Il m'était impossible de tourner ça en Suisse, ou en Italie, parce que je ne pouvais pas suivre et examiner les traces de la disparition du quattrocento. Cela aurait donné lieu à un film historique et tout a déjà été fait dans ce domaine. Alors, je suis allé en Afrique pour chercher une population sincère, honnête, ouverte, chez qui les règles de la vie et les relations entre les gens représentent une valeur à détruire. Mais je n'ai pas reconstitué le côté folklorique. J'ai inventé les règles de la vie pour garder la liberté du langage de la parabole. Je ne tenais pas du tout à reconstituer les rites et les traditions locales. Je les ai inventées et je les ai mises en conflit avec les forces destructives.

Comment vous êtes-vous adapté à votre pays d'adoption? Comment vous êtes-vous assuré que votre adaptation ne change jamais l'esthétique de vos films?

Si on prend Paris comme un décor par exemple, chacun de nous peut trouver le Paris qui lui est proche, qui l'intéresse. On peut choisir dans cette immense agglomération des petits coins de vie dans lesquels on peut recréer un autre pays qui est proche de nous et de notre propre vision du monde. Mais en même temps, ça reste Paris,



La chasse aux papillons (1992). Le regard toujours amusé et néanmoins inquiet de l'exilé sur l'étrangeté des hommes.

un certain Paris. Je pense que même en faisant des films historiques, on est toujours très loin de la réalité. Alors pourquoi ne pas faire des films contemporains tout en étant tout aussi loin de la réalité?

Comment éviter le risque de déphasage, d'immobilisation pendant l'exil et au retour de l'exil, en Géorgie?

Il faut être un tout petit peu philosophe dans cette vie parce que tout change. La France que j'ai connue lorsque je m'y suis installé a beaucoup changé par rapport à ce qu'elle était dans les années 20 et 30, pendant la Belle Époque. Même le Paris d'après-guerre n'existe plus. Les gens ne vivent plus dans les cafés et dans les bars, ils vivent plutôt chacun chez soi, enfermés. C'est le résultat de l'introduction d'une maladie: la soif du confort. Le confort sépare les

gens les uns des autres. Quand je rentre en Géorgie, je trouve aussi toujours des changements. Nous ne sommes pas entourés par des pays immobiles, les pays sont en mouvement. Je ne dirais pas nécessairement pour le meilleur, mais tout change. Cela nous prive de la possibilité de rester immobile.

Qu'est-ce qui vous a décidé à tourner *Brigands*, chapitre VII en Géorgie?

Je l'ai fait en Géorgie parce qu'il était devenu nécessaire de tirer un trait sur le passé terrible

de ce pays, et de faire aussi une analyse de l'existence du mal permanent qui accable cette terre. J'ai fait un film où je mélangeais les époques afin de montrer qu'à chaque époque, le mal existe sous différentes formes. Si ce mal continue à exister aujourd'hui sous la forme de la nouvelle mafia, cela n'a rien d'étrange. Notre époque est sombre et sans espoir. Je voulais par ce film prouver que rien n'avait changé, qu'il n'y avait rien de nouveau.

Il y a plusieurs formes d'exil et l'on peut se sentir aussi en exil dans son propre pays, pour diverses raisons, parce qu'il a changé et pas nécessairement pour le mieux... Comment vous êtes-vous senti en Géorgie après une assez longue absence?

Je pense que moi et mes amis très proches qui vivions en Géorgie, nous n'avons pas changé, mais tout change autour de nous. C'est le chewing-gum, le coca-cola, le whisky, les hamburgers qui ont un pouvoir inouï. Mais ça va plus loin: c'est le mental qui change, le drame est là. L'américanisation, terme un peu plus évident que la mondialisation, est une forme de colonialisme absolument sans pitié. J'ai perdu aujourd'hui le goût de voyager parce que, où que j'aille, c'est la même chose. Si vous allez en Espagne, vous ne retrouvez l'Espagne que sur les toiles de Goya ou de Vélasquez. Même les corridas ne sont plus les mêmes. En Italie, c'est la présence des ruines du passé qui peut attirer votre attention, mais pas du tout la vie contemporaine qui est exactement la même qu'ailleurs. Tout le monde s'adapte d'une manière ou d'une autre et il n'y a rien à faire, c'est la règle du jeu. Mais notre rôle, c'est tout de même de préserver des petits îlots qui nous étaient chers dans le passé afin de les transmettre au moyen de notre métier aux gens qui vivent autour de nous aujourd'hui. Pour que ces gens-là ne se sentent pas tout à fait privés de solidarité et de compréhension... parce qu'ils sont aussi tristes que nous, mais avec nos films ils se sentiront peut-être moins seuls. ■