

NOVEMBRE 2007

N° 628

CAHIERS CINEMA

CAHIERS DU CINEMA

www.cahiersducinema.com

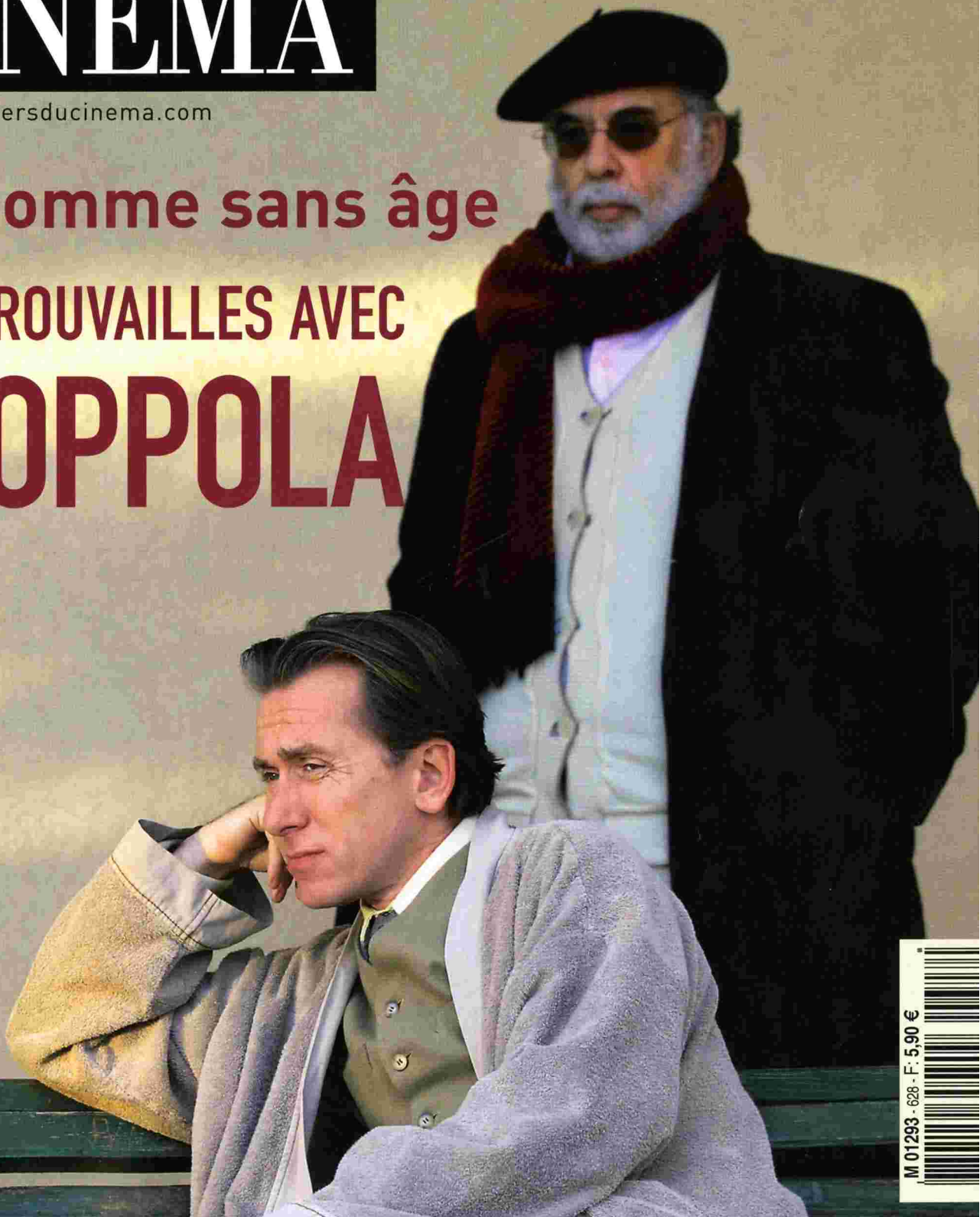
SPÉCIAL DVD

30 pages

L'Homme sans âge

RETROUVAILLES AVEC

COPPOLA

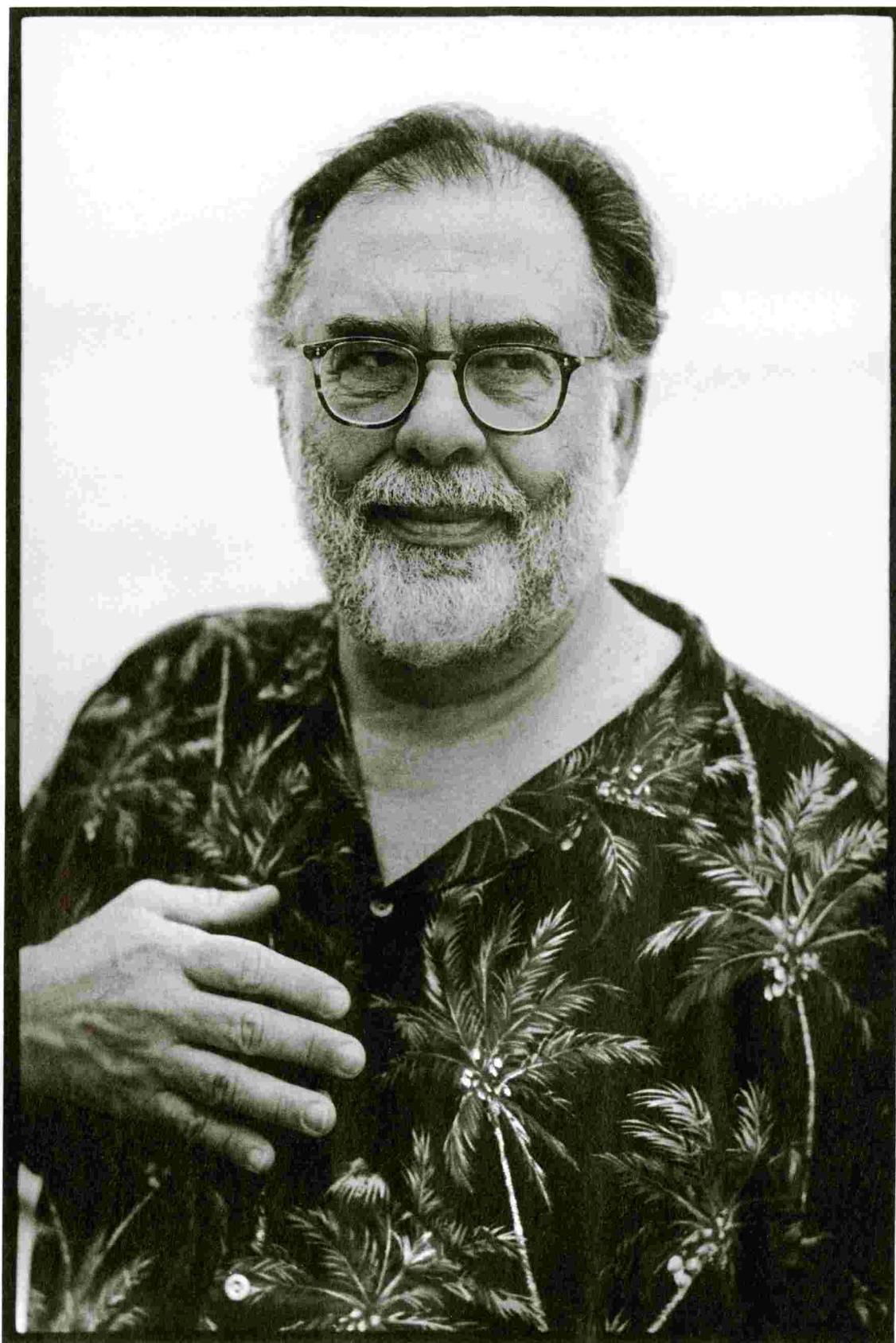


BE 6,60 € ALL/AUT/NL 6,90 € ESP/GR/ITA/PORT (CONT) 6,80 € DOM 6,90 € GB 4,80 € SUI 11 FS CAN 9,50 \$ USA 9,95 \$ JPN 1300 JPY - ISSN 0008-011X

M 01293 - 628 - F: 5,90 €



Festival d'Automne à Paris CINÉMA EN NUMÉRIQUE



Francis Ford Coppola par François-Marie Banier.

Entretien avec Francis Ford Coppola

« Les rêves sont aussi réalistes que la vie »

Francis Ford Coppola devait recevoir les *Cahiers* dans son fief à San Francisco, mais le cambriolage de sa propriété à Buenos Aires où il s'apprête à tourner *Tetro*, son nouveau film avec Matt Dillon, a tout chamboulé. La rencontre a lieu aux Quatre Saisons, grand hôtel de Beverly Hills, où il s'occupe de la promotion de *L'Homme sans âge*. À son insistance à répéter que son film est « simple », on sent qu'il commence à se faire du mauvais sang pour sa réception aux États-Unis où il sortira en décembre après la sortie française ; beaucoup de journalistes disent qu'ils « veulent revoir le film », ce qui l'agace passablement. Il sera distribué comme un film art-et-essai (« *Art Film* ») dans les grandes villes, avec parachutage ensuite selon désir.

L'homme est charmant, souriant, très doux. Mais pris entre deux films, le temps du cinéaste est compté. Surprend surtout sa propension à parler d'idées abstraites et de concepts philosophiques, voire magiques, sautant agilement de références blindées à de petits exemples du quotidien. Son grand projet *Megalopolis* lui pourrissait la vie depuis dix ans : espérons que la jeunesse que *L'Homme sans âge* lui offre comme une bouffée d'oxygène durera longtemps.

■ ***L'Homme sans âge* prend explicitement comme sujet le temps : le temps qui manque, le temps retrouvé. C'est un sujet central chez vous.**

J'ai toujours été intéressé par la notion de temps parce que seuls le cinéma et la musique ont le contrôle total du temps. Au cinéma, on peut aller en avant, en arrière, vite, au ralenti. La musique existe à la fois dans l'espace, au sens harmonique, et dans le temps : elle peut changer de vitesse, répéter des motifs, etc. Alors que le tableau n'existe que dans l'espace.

Quand j'ai travaillé sur *L'Homme sans âge*, un peu de la même manière que sur *Rusty James*, je me suis dit que le concept du temps n'était possible que par notre formidable conscience humaine, parce que notre conscience est capable de dire : c'est le futur, ou le passé. Je ne pense pas qu'un chien ou un chimpanzé se dise : dans cinq ans, je serai plus vieux et je me demande si mes propriétaires sauront encore comment s'occuper de moi. Ou bien : j'ai entendu dire qu'un chien, il y a six ans, a été tué par une voiture. Nous, les humains, nous le faisons.

■ **Comment exprimer la conscience du temps ?**

Si nous savons comment exprimer le temps au cinéma, en revanche il y a une lutte constante pour exprimer la conscience. On peut remonter à Eisenstein, dans *Film Form*, quand il écrivait l'adaptation d'une *Tragédie américaine* de Theodore Dreiser, livre qui a ensuite été adapté par George Stevens dans *Une place au soleil*. Il y a tout un passage où il se demande comment il va retranscrire ce qui se passe dans la tête du personnage dans le bateau avec la fille enceinte qu'il veut assassiner. Eisenstein dit : j'ai le visage et après j'ai les mots « Tue tue tue » et il la regarde, elle est pathétique, et les mots disent : « Ne tue pas ne tue pas ne tue pas. » Donc il essayait d'exprimer ce qu'il pensait. En fait il y a plein de moyens : le dialogue, le monologue intérieur ou le grand acteur qui transmet par les traits de son visage ce qu'il pense, sans un mot ; vous pouvez aussi utiliser la métaphore : l'homme dans le bateau peut avoir une fleur dans la main et la faire tomber. Ou encore le contexte : on filme une boucherie avec du bétail qui se fait tuer et ensuite la fille dans le bateau. Il y a donc plein de procédés et pourtant je me disais : comment puis-je entrer dans sa tête ?

Je me suis intéressé à la conscience parce qu'à l'intérieur de la conscience il y a le concept de temps. J'ai essayé d'exprimer les différentes attitudes envers la réalité. Par exemple, la différence entre un rêve et la réalité ; dans notre vie, on revient toujours à la même réalité, alors que le rêve nous mène toujours ailleurs. Et je crois que ce que j'ai appris du film est que le grand facteur de la conscience humaine est le langage. Les complexités de notre esprit, de notre corps, de nos émotions, de nos souvenirs, existent grâce à notre langage. C'est pourquoi c'est si important que le personnage, le Professeur Matei, soit un linguiste. À partir du moment où les hommes ont eu le langage, ils ont commencé à concevoir le temps. Nos premiers souvenirs remontent à trois-quatre ans parce qu'avant nous ne savions pas parler. Juste quelques mots, « Maman », « J'ai faim ». Avec le langage, on commence à s'ouvrir à la conscience.

■ **On a l'impression à vous entendre qu'un film est avant tout une manière de philosopher. Comme si le sujet du film ouvrait un nouveau champ d'étude.**

Oui. Pour moi faire un film est poser une question, et quand il est fini, je connais la réponse ou une partie de la

dans son ensemble. Quel rôle joue, encore une fois, Walter Murch, avec qui vous travaillez depuis si longtemps ?

C'est un grand réalisateur (« *filmmaker* »). Il a commencé sur le montage son très tôt avec moi (*Les Gens de la pluie*), et puis sur le montage image pour *Conversation secrète*. Il m'a aidé à monter *Apocalypse Now Redux*. Je dirais que c'est un penseur, un philosophe, un théoricien de l'image et du son. Il voit beaucoup de choses que je ne vois pas, ou quand je vois des choses folles, lui les voit aussi. Je lui fais confiance.

■ Sur le tournage, vous étiez entouré de jeunes gens. Vous considéraient-ils comme un maître, ou vous sentiez-vous comme un jeune parmi les jeunes ?

Bien sûr, ils me traitaient avec beaucoup de respect. Mon attitude est jeune, mais mon corps est vieux.

■ Bucarest vous a inspiré ? Vous y avez tout tourné ?

C'est une belle ville. Nous n'avons pas quitté la Roumanie, excepté pour quelques plans d'ensemble brefs, comme celui sur l'hôtel Taj Mahal de Bombay. La scène dans les grottes en Inde est tournée dans les montagnes roumaines, ainsi que les scènes en Suisse. La Roumanie a une grande culture. Les filles y sont très belles. Mais je dois dire que la cuisine est mauvaise, elle vous met à plat.

■ Dans presque tous vos films, vous adaptez votre style au sujet : *Tucker* est aussi rapide et brillant que la voiture, *Jardins de pierre*, rectiligne et froid comme un cimetière. Ici quelle était votre idée ?

Oui, du moins j'essaie d'adapter mon style au sujet. J'ai décidé de faire *L'Homme sans âge* d'une façon très classique et simple. Un peu comme Ozu, j'ai choisi de ne pas bouger la caméra. Je ne voulais pas que le style ajoute de la confusion. Je voulais qu'on fasse attention au passage du temps, que tout soit parfaitement clair. La seule fois où l'on retourne dans le passé, c'est pour montrer la rupture entre Matei et sa fiancée, quand il était jeune. Je dirais que ce film est encore plus classique que *Le Parrain*. Là, tout est dans le cadre. Il y a seulement deux mouvements de caméra : lors de la réception en Suisse, et à la fin sur les escaliers sous la neige à Bucarest. J'ai passé le temps d'expérimenter d'un film à l'autre, désormais je veux juste faire ce que j'aime. Et ce style me plaît. Voilà : je veux que le cadre soit statique pour que le mouvement à l'intérieur du cadre soit dynamique.

■ C'est curieux que vous parliez de classicisme, alors que beaucoup de plans sont décadrés ou bien inversés, comme le plan impressionnant de la voiture qui avance plein champ à l'envers.

Oui mais justement, ce plan est un rêve. C'est très simple. Je ne voulais pas non plus trop désigner le rêve, d'un plan flou par exemple, car les rêves ne sont pas flous. Les rêves sont aussi réalistes que la vie. En même temps il y a quelque chose en eux qui cloche. D'où l'inversion de l'image.

■ Il y a aussi les champs/contrechamps entre le professeur et son double.

Je ne voulais pas que le double soit joué par un autre acteur. Tout se passe en suivant la direction du regard. Il se parle à lui-même. On a filmé les champs/contrechamps de la scène où Tim Roth est assis dans la chaise le même jour avec deux caméras.

dans son ensemble. Quel rôle joue, encore une fois, Walter Murch, avec qui vous travaillez depuis si longtemps ?

C'est un grand réalisateur (« filmmaker »). Il a commencé sur le montage son très tôt avec moi (*Les Gens de la pluie*), et puis sur le montage image pour *Conversation secrète*. Il m'a aidé à monter *Apocalypse Now Redux*. Je dirais que c'est un penseur, un philosophe, un théoricien de l'image et du son. Il voit beaucoup de choses que je ne vois pas, ou quand je vois des choses folles, lui les voit aussi. Je lui fais confiance.

■ Sur le tournage, vous étiez entouré de jeunes gens. Vous considéraient-ils comme un maître, ou vous sentiez-vous comme un jeune parmi les jeunes ?

Bien sûr, ils me traitaient avec beaucoup de respect. Mon attitude est jeune, mais mon corps est vieux.

■ Bucarest vous a inspiré ? Vous y avez tout tourné ?

C'est une belle ville. Nous n'avons pas quitté la Roumanie, excepté pour quelques plans d'ensemble brefs, comme celui sur l'hôtel Taj Mahal de Bombay. La scène dans les grottes en Inde est tournée dans les montagnes roumaines, ainsi que les scènes en Suisse. La Roumanie a une grande culture. Les filles y sont très belles. Mais je dois dire que la cuisine est mauvaise, elle vous met à plat.

■ Dans presque tous vos films, vous adaptez votre style au sujet : *Tucker* est aussi rapide et brillant que la voiture, *Jardins de pierre*, rectiligne et froid comme un cimetière. Ici quelle était votre idée ?

Oui, du moins j'essaie d'adapter mon style au sujet. J'ai décidé de faire *L'Homme sans âge* d'une façon très classique et simple. Un peu comme Ozu, j'ai choisi de ne pas bouger la caméra. Je ne voulais pas que le style ajoute de la confusion. Je voulais qu'on fasse attention au passage du temps, que tout soit parfaitement clair. La seule fois où l'on retourne dans le passé, c'est pour montrer la rupture entre Matei et sa fiancée, quand il était jeune. Je dirais que ce film est encore plus classique que *Le Parrain*. Là, tout est dans le cadre. Il y a seulement deux mouvements de caméra : lors de la réception en Suisse, et à la fin sur les escaliers sous la neige à Bucarest. J'ai passé le temps d'expérimenter d'un film à l'autre, désormais je veux juste faire ce que j'aime. Et ce style me plaît. Voilà : je veux que le cadre soit statique pour que le mouvement à l'intérieur du cadre soit dynamique.

■ C'est curieux que vous parliez de classicisme, alors que beaucoup de plans sont décadrés ou bien inversés, comme le plan impressionnant de la voiture qui avance plein champ à l'envers.

Oui mais justement, ce plan est un rêve. C'est très simple. Je ne voulais pas non plus trop désigner le rêve, d'un plan flou par exemple, car les rêves ne sont pas flous. Les rêves sont aussi réalistes que la vie. En même temps il y a quelque chose en eux qui cloche. D'où l'inversion de l'image.

■ Il y a aussi les champs/contrechamps entre le professeur et son double.

Je ne voulais pas que le double soit joué par un autre acteur. Tout se passe en suivant la direction du regard. Il se parle à lui-même. On a filmé les champs/contrechamps de la scène où Tim Roth est assis dans la chaise le même jour avec deux caméras.

École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle

Enseignement Supérieur Technique Privé



Formation aux métiers du cinéma et de l'audiovisuel. 3 ans d'études.
Admission : Bac + Concours
5 options en 3^e année : Conception réalisation cinéma, image, montage et effets spéciaux, télévision et documentaire, production

Créée en 1972 à Paris, l'ESRA est une des principales écoles de cinéma et d'audiovisuel en France. L'école édite un DVD annuel des films d'élèves et l'association des anciens, l'annuaire des anciens élèves du groupe ESRA.

DEPUIS 1972



PARIS • NICE • RENNES

Le 1^{er} groupe privé de formation aux métiers du cinéma et de l'audiovisuel en France.

www.esra.edu

TROIS ÉTABLISSEMENTS EN FRANCE

ESRA
75015 PARIS
01 44 25 25 25

ESRA CÔTE D'AZUR
06300 NICE
04 92 00 00 92

ESRA BRETAGNE
35700 RENNES
02 99 36 64 64



Alexandra Maria Lara et Tim Roth dans *L'Homme sans âge*.

réponse. J'aime beaucoup par exemple le philosophe français Bergson, ce qu'il dit sur l'intuition, la conscience et le temps. Mais *L'Homme sans âge* est une histoire très simple, c'est un conte de fées. Et je suis surpris quand on me dit : oh c'était compliqué ! En vérité on sait tous tout au sujet de ces questions. Il n'y a pas besoin de philosophie. On sait beaucoup plus que ce que nos yeux nous disent. On se lève, on travaille, etc., mais ce n'est qu'un niveau de réalité, le niveau pratique. Quand j'étais petit, je ne cessais de me demander ce qui était réel et ce qui se passait quand on meurt. Encore aujourd'hui, c'est difficile pour moi d'accepter qu'à la mort, on n'en saura pas plus. En tout cas, si j'apprends quelque chose en mourant, je viendrai vous le dire.

■ **Merci. Et inversement. Ce sont ces idées qui vous ont donné le coup de foudre pour la nouvelle de Mircea Eliade ?**

Je me suis beaucoup amusé en la lisant. Il y a des idées folles, très proches de Borgès, et de Jung, qui était un bon ami d'Eliade. J'aime la manière dont le double apparaît, et cette voix qui vient du futur pour rassembler tous les livres, les musiques, les mettre dans une banque en Suisse parce qu'on en aura besoin dans l'avenir. Nous sommes la nouvelle espèce.

■ **L'une des nouveautés, pour vous comme cinéaste, est technique : c'est l'utilisation de la HD.**

Je n'ai dit à personne que je tournais en HD parce que personne n'aime ça. Et quand j'ai montré le film terminé, personne ne s'est rendu compte que j'avais tourné en HD. Évidemment il y a plein d'avantages : on n'a pas besoin de changer de film, on voit immédiatement si ce qu'on fait est bien, sans attendre les rushes. Si on a une hésitation sur la lumière, s'il fait sombre, on peut faire un test, se lancer et voir si ça marche. Les acteurs peuvent être là, rester sur le plateau, parce qu'on est tout de suite prêts. Enfin, le secret est que les caméras HD ont maintenant de très bonnes lentilles.

■ **Vous comptez continuer en HD ?**

À partir de maintenant, et dès mon prochain film, *Tétro*, je ne tournerai qu'en HD. Dans certaines scènes, on utilisait trois caméras, dont deux HD et une Cameflex 35 mm parce que je pensais que la HD était bonne en basse lumière, mais insuffisante en pleine lumière. On a essayé avec les deux, et on s'est

aperçus que la Cameflex n'était pas nécessaire. Je dois même dire que le résultat n'était pas aussi beau. J'avais un excellent chef opérateur roumain de 28 ans, Mihai Malaimare Jr. Je l'ai envoyé faire un stage chez Sony pendant un mois. Et il est jeune, il connaît très bien les ordinateurs.

■ **Aviez-vous le même équipement que d'habitude ?**

Je n'avais pas le Silverfish (ndlr : surnom du camion argenté qui regroupe la base informatique du cinéaste en tournage ; il l'utilise depuis *Coup de cœur*) ; cela coûtait trop cher de le faire venir par bateau. Pour le reste, j'avais un camion Mercedes qui rassemblait tout le matériel dont j'avais besoin, j'aurai le même d'ailleurs en Argentine.

■ **David Lynch, qui a toujours juré son amour de la pellicule, a tourné INLAND EMPIRE en mini-DV, avec une équipe polonaise, dans un geste proche du vôtre. L'avez-vous vu ?**

Je ne l'ai pas vu. En fait tout le monde vient à la vidéo. Bientôt on fera les films avec les petites caméras qu'on a dans la poche. Les premières photographies étaient faites sur plaque de verre au gélatino-bromure d'argent, et il n'y a rien de plus beau. Même aujourd'hui. Mais pour parler comme Napoléon, il faut utiliser les armes du moment. C'était la même chose pour le montage numérique. Claude Chabrol était venu me voir quand je commençais à monter sur ordinateur et il se demandait bien ce que je faisais. Aujourd'hui, aux États-Unis, plus personne ne monte sur pellicule. Je ne connais que Steven Spielberg et ce jeune cinéaste, Paul Thomas Anderson. Et bientôt les projecteurs aussi seront digitaux. La pellicule est morte, vive le cinéma !

■ **Au moment où vous sautez le pas, vous n'oubliez pas le grand style hollywoodien. Je pense aux deux génériques avec le classique « The End » à la fin.**

Je voulais donner un style années 1930 qui convienne à l'époque du récit. Au générique de début, il n'y a que quatre ou cinq cartons, avec sur la même image le chef opérateur, le compositeur, le décorateur ; alors qu'aujourd'hui chacun veut avoir son crédit plein écran.

■ **La HD change-t-elle votre méthode de préparation ?**

Non. J'ai travaillé comme d'habitude pendant deux semaines avant le tournage avec les comédiens. On lit le script une ou deux fois, et on fait des expériences, des improvisations. J'essaie de les encourager, pour qu'ils s'amuse, qu'ils se connaissent et deviennent amis.

■ **Tim Roth fait beaucoup penser, par sa précision et aussi par sa taille, au Pacino du *Parrain*...**

Oui c'est amusant, j'y ai beaucoup pensé. Il est très intelligent, comme Pacino. Tous les grands acteurs ne sont pas forcément intelligents. Tim Roth est aussi réalisateur ; il était d'une grande aide, il savait ce que je voulais trouver. C'était difficile pour lui, il fallait qu'il reste plusieurs mois avec moi. J'espère qu'il va enfin trouver la reconnaissance qu'il mérite ; étrangement il est souvent remarqué, mais il n'a pas encore trouvé son grand rôle.

■ **Vos collaborateurs semblent plus que de simples collaborateurs. Ils participent pleinement du processus de création**

Une, placée en plongée sur lui, l'autre, en contreplongée, et il allait de l'une à l'autre, il a joué les deux rôles à la suite.

■ **Vous aimez travailler avec des figures archétypiques, comme le double ? C'est encore une fois une exigence de simplicité ?**

Oui. Je suis inquiet quand on me dit qu'on ne comprend pas. Je veux qu'on comprenne. C'est une histoire simple. Mais c'est comme *Apocalypse Now* : à l'époque tout le monde me disait que c'était un grand film de guerre, sauf ce moment existentiel à la fin avec Brando. Maintenant tout le monde dit que c'est un grand film existentiel et on oublie presque la guerre. C'est difficile parfois d'essayer des choses nouvelles, c'est difficile d'expérimenter. Les gens veulent que le cinéma soit une religion, ils veulent voir ce qu'ils sont habitués à voir.

■ **Vous êtes un des rares cinéastes pour lesquels on peut dire que chaque nouveau film est comme un premier film.**

Oui (*rires*). C'est du travail « fait maison » (*homemade*)... Même *Le Parrain 2* n'a rien à voir avec *Le Parrain*. Et *Rusty James* était un antidote à *Outsiders*, qui était si *sweet*. J'aime beaucoup *Rusty James*. Et j'aime beaucoup aussi la nouvelle version d'*Outsiders*, j'ai ajouté vingt minutes supplémentaires et j'ai enlevé la musique composée par mon père qui était trop romantique (ndlr : la nouvelle version est sortie en DVD en zone 1 en 2005 sous le titre *The Outsiders : The Complete Novel*).

■ **Pourquoi la rose prend-elle une telle importance symbolique dans le récit ? Pourquoi la retrouve-t-on sur l'affiche du film ?**

Dans le récit d'Eliade, la rose est liée à l'histoire du double. Elle est le symbole de la réalité qui est en dessous de ce que l'on croit possible. On est ensemble, à discuter, à l'intérieur, il y a des arbres dehors, mais on n'a pas l'ensemble du tableau. Il y a plus à voir. On ne sait pas quoi, parce qu'on n'a pas les yeux et les oreilles pour le percevoir. Il y a peut-être d'autres êtres, on ne sait pas. La rose est la confirmation que cette autre réalité existe. Elle est aussi une expression du Bouddha. La troisième rose, qui n'arrive qu'à la fin du film, est une expression de la grâce. Cet homme qui meurt tout seul dans la neige a aimé, et il a été aimé. On mourra tous, mais ceux d'entre



Nicolas Cage et Kathleen Turner dans *Peggy Sue s'est mariée* (1986).

nous qui ont eu une vie bonne, auront une bonne mort. Il y a ce livre de Camus appelé *La Mort heureuse* : la mort heureuse vient conclure une vie heureuse. Quand je mourrai, je suis convaincu que je repenserai à tous ces moments merveilleux, à mes enfants, à mes films.

■ **L'Homme sans âge peut être vu comme l'histoire d'un mourant qui s'imagine une autre vie avant de mourir.**

Oui. Au début il veut mourir, et il est frappé par la foudre. Il meurt en un sens. Au moment de mourir il a cette image perdue, et il a une chance de la retrouver. C'est comme *Faust*. Il a une chance d'aimer encore. Et le double, qu'il détruit dans le miroir, est Méphistophélès. Tout le monde comprend ces histoires sur la seconde chance, ce sont des contes de fées. Un homme devient plus jeune, plus intelligent, tombe amoureux une nouvelle fois, et laisse tout tomber par amour.

■ **Ce n'est pas la première fois que vous êtes attiré par l'éternel retour. On le trouvait déjà dans *Peggy Sue s'est mariée* et *Dracula*. Y a-t-il là quelque chose qui vous touche particulièrement ? Y croyez-vous ?**

Quand j'étais petit, j'avais sept ou huit ans, j'étais inquiet au sujet de quelque chose. J'ai demandé à mon frère : qu'est-ce que ça veut dire quand on est inquiet alors que tout va bien ? Il m'a répondu : cela s'appelle l'anxiété. Je pense que quand quelque chose de vraiment triste est arrivé ou est sur le point d'arriver, on le sent. Je me souviens que j'avais rêvé que la locomotive de mon train électrique était morte et que je devais l'enterrer ; et juste après j'ai dû enterrer mon petit chien. Peut-être qu'une mort qui aura lieu quarante ans plus tard ou un siècle plus tard, ou un siècle plus tôt, provoque une anxiété qu'un enfant peut sentir. L'anxiété portait sur quelque chose que je savais tragique. Tout est connecté parce que le temps est connecté.

■ **Certains de vos films sont dédiés. Si vous deviez dédier celui-ci ?**

Je le dédierais certainement à Wendy Doniger qui m'a fait découvrir le livre. Nous étions au lycée ensemble, elle est maintenant professeur en langues et religions indiennes à l'Université de Chicago ; j'étais allé la voir pour lui faire lire *Megalopolis*, le projet que je n'arrivais pas à terminer et c'est elle qui m'a fait découvrir Eliade, son mentor. Mais il ne faut pas dédier tous les films, comme ça ceux qui le sont prennent plus d'importance. C'était important que je dédie *Rusty James* à mon frère, ou *Tucker*, à mon fils, Gian-Carlo.

■ ***Megalopolis* est définitivement abandonné ?**

Je relirai ce que j'ai écrit dans quatre ou cinq ans. Pour le moment je suis excité à l'idée de continuer sur la lancée, avec le même groupe, la même technologie, le même équipement. Et j'ai envie d'écrire. *L'Homme sans âge* était un texte d'Eliade, mais il m'a donné le courage de me remettre à écrire, de ne pas avoir peur d'écrire des scénarios originaux comme celui, à l'époque, de *Conversation secrète*. J'ai écrit moi-même mon prochain film, *Tétro*, que je vais tourner en Argentine. Je l'ai écrit pendant que je montais *L'Homme sans âge*.

Propos recueillis à Los Angeles
par Stéphane Delorme le 12 octobre 2007.
Merci à Lisa Danna et Paul Rassam.