

images de la culture



joaquim pinto
géographies
affaires de famille



directrice de publication : **Frédérique Bredin**
rédacteur en chef : **Julien Neutres**
coordination éditoriale : **Marc Guiga**

ont collaboré à ce numéro :

Judith Abensour, Michel Amarger, Amélie Benassayag, Julien Bécourt, Frédérique Berthet, Myriam Bløddé, Nicole Brenez, Eric Briat, Anne Brunswic, Mathieu Capel, Pascale Cassagnau, Françoise Coupat, Jean Cristofol, Camille Dauvin, Gérard Delorme, Emmanuel Dreux, Martin Drouot, Pierre Eugène, Charlotte Ferchaud, Isabelle Gérard-Pigeaud, Aurore Jenkins, Arnaud Lambert, Frédérique Lagny, Céline Leclère, Sylvain Maestraggi, Aurélian Michon, Raphaëlle Pireyre, Félix Rehm, Matthieu Rostac, Eva Ségal, Flora Sfarti, Maria Spangaro, Damien Truchot.

rédaction des notices de films :

Myriam Bløddé (M.B.), Mathieu Capel (M.C.), Martin Drouot (M.D.), Pierre Eugène (P.E.), Sylvain Maestraggi (S.M.), Eléonore Muhidine (E.M.), Eva Ségal (E.S.), Damien Travade (D.Tra.), Damien Truchot (D.Tru), Laurence Wavrin (L.W.).

remerciements à :

Arlette Alliguié, Guillaume Attencourt, Eric Baudelaire, Jean-François Baudin, Sylvie Berthon, Laurent Bismuth, Olivier Bohler, Nicolas Boone, Fanny Busson, Alain Carou, Catherine Chastan, Justine Côte, Olivier Cousin, Frédéric Cousseau, Hélène Coutard, Dominique Dat, Sarah Doucet, Manon Duverger, Matthieu Eveillard, Julien Farenc, Atsushi Funahashi, Céline Gailleurd, Elise Girard, Cécile Giraud, Joël Gourgues, Romain Hecquet, Blandine Huk, Thomas Jenkoe, Jacques Kébadian, Anna-Célia Kendall-Yatzkan, Joris Lachaise, Eugénie Laurent-Billotte, Marie Lefebvre, Jean-Marc Lhommeau, Magali Magne, Isabelle Marinonne, Martine Markovits, Justine Meignan, Fabienne Moineaux, Marianne Palesse, Arnold Pasquier, Nicolas Pinck, Joaquim Pinto, Nicolas Plateau, Camille Pollas, Nicolas Réglat, Geneviève Renou, Annick Spay, Tariq Teguia, Maxime Werner.

à la mémoire de **Nathalie Magnan**.

Images de la culture est édité par le Centre national du cinéma et de l'image animée.

présidente : **Frédérique Bredin**

directeur général délégué : **Christophe Tardieu**

directrice de la communication : **Evelyne Laquit**

directeur de la création, des territoires et des publics : **Julien Neutres**

chef du service de la diffusion culturelle : **Laurent Weil**

responsable du département du développement des publics :

Isabelle Gérard-Pigeaud

maquette : **Stéphane Dupont** et **Etienne Robial**

impression : **Corlet Imprimeur SA**

La photographie de couverture est extraite du film *Hillbrow* de Nicolas Boone (cf. p.10) ; celles ci-contre sont extraites du film *Noche Herida* de Nicolás Rincón Gille (cf. p. 117).

La reproduction totale ou partielle des articles et des notices de films doit porter impérativement la mention de leur auteur suivie de la référence CNC-Images de la culture.

N°ISSN : 1262-3415
© CNC-2017

éditorial

Les nouvelles œuvres entrées au catalogue **Images de la culture** couvrent un large spectre de thématiques, et donne envie de se plonger ou de se replonger dans le dédale d'une ville, d'un pays, d'une vie, avec ce que cela recouvre d'explorations des liens entre l'homme et son environnement. **Images de la culture** nourrit le précieux travail de diffusion de la culture cinématographique que mènent toutes les organisations, les institutions, qui se consacrent à ces missions. Confortant son action en faveur de l'éducation à l'image, le CNC travaille en étroite partenariat avec une grande diversité d'organismes culturels, sociaux ou éducatifs pour mieux faire connaître le patrimoine cinématographique contemporain, et exercer aussi bien le regard critique que l'appétence pour le savoir et la découverte, afin de combler au mieux les interstices qui nous séparent de l'autre et de son histoire. Ainsi, nous avons insufflé un nouvel élan en 2016 au dispositif à destination des personnes détenues *Images en mémoire*, *images en miroir*, en y associant, en plus de l'INA, les Archives du film du CNC, archives à partir desquelles les participants réalisent une œuvre de fiction. Ce dispositif leur permet d'aiguiser leur sens critique, et d'interroger leur histoire personnelle à travers les événements de la grande histoire. Et depuis l'automne, 36 de ces films ont intégré le catalogue **Images de la culture**. "*Dans le mot revue, il y a revoir*" disait le grand critique de cinéma Serge Daney... C'est tout ce que je souhaite à ces nouvelles œuvres.

Frédérique Bredin
Présidente du CNC

sommaire



18



4



66

joaquim pinto

- 4 Le temps nous est conté, entretien avec Joaquim Pinto par Julien Bécourt (**Rabo de Peixe** et **Et maintenant ?**)

interstices de villes

- 10 Plan séquence, entretien avec Nicolas Boone par Sylvain Maestraggi (**Hillbrow**)
14 Les guerriers du Bronx, par Matthieu Rostac (**Bx46** de Jeremie Brugidou et Fabien Clouette)
15 Ce qui s'est perdu et ce qui se voit, entretien avec Atsushi Funahashi par Mathieu Capel (**Nuclear Nation II**)
16 Achtung ! Automatischer Transport, par Arnaud Lambert (**Donauspital** de Nikolaus Geyrhalter)
18 Ville fantôme, entretien avec Blandine Huk et Frédéric Cousseau par Julien Bécourt (**My name is Gary**)
20 Histoire de la violence, entretien avec Thomas Jenkoe par Matthieu Rostac (**Souvenirs de la Géhenne**)
22 Un film d'action, entretien avec Olivier Cousin par Charlotte Ferchaud (**Un Toit sur la tête**)
24 Surveiller, punir, entretien avec Guillaume Attencourt par Eva Ségal (**La Petite Roquette**)
26 Mesurer la ville avec son corps, entretien avec Arnold Pasquier par Damien Truchot (**Borobudur**)
29 Pour qu'un jour on puisse s'embrasser dans les rues, entretien avec Jacques Kébadian par Nicole Brenez
(Construire ensemble la rue Auguste Delacroix, coréalisé avec Sophie Ricard, et **Dis-moi pourquoi tu dances...**)

géographies

- 34 Libre de créer des récits, entretien avec Eric Baudelaire par Anne Brunswic (**Letters to Max**)
39 Mutation du paysage, par Sylvain Maestraggi (**Zone of Initial Dilution** et **Sud Eau Nord Déplacer** d'Antoine Boutet)
42 Fictions cartographiques, entretien avec Tariq Teguia par Pascale Cassagnau (**Révolution Zendj**)
45 Vu(e)s de Syrie, par Myriam Bløedé (**Our terrible country** de Mohammad Ali Atassi et Ziad Homsî)
48 Les tracés atopiques de Ben Rivers, par Mathieu Capel (**Two Years at Sea**)
50 L'expérience d'un voyage, par Judith Abensour (**Je me suis mis en marche** de Martin Verdet)

autour du monde

- 52 Un théâtre sans théâtre, par Jean Cristofol (**A qui appartiennent les pigeons ?** de Frédérique Lagny)
55 Traitements et cercles autour de la folie, entretien avec Joris Lachaise par Michel Amarger (**Ce qu'il reste de la folie**)
59 Le pagne du pays, par Frédérique Lagny (**La Sirène de Faso Fani** de Michel K Zongo)
61 La joie par le travail, par Gérard Delorme (**Petites Mains** de Thomas Roussillon et **Que ta joie demeure** de Denis Côté)
63 Rapt à Paris, entretien avec Nicolas Réglat par Eva Ségal (**¡G.A.R.I !**)
65 Trêve, par Charlotte Ferchaud (**Onside** d'Elise Boutié et Nakita Lameiras Ah-Kite)
66 L'art de la tapisserie, par Félix Rehm (**Exotica, Erotica, etc...** d'Evangelia Kranioti)



68



101



74

- 68 Une joie iconoclaste, par Eva Ségol (**Une Jolie Vallée** de Gaël Lépingle)
- 69 Cétoines et autres lucanes, par Céline Leclère (**La Capture** de Geoffrey Lachassagne)

photographie & documentaire

- 71 Temps de pose, par Eric Briat (**Immobiles** de Béatrice Plumet)

affaires de famille

- 74 L'art de rire de ses propres larmes, entretien avec Anna-Célia Kendall-Yatzkan par Eva Ségol (**Les Yatzkan**)
- 78 Pensée magique, par Céline Leclère (**Home Sweet Home** de Nadine Naous)
- 80 Une femme de Tokyo, par Judith Abensour (**Cendres** d'Idrissa Guirou et Mélanie Pavy)
- 82 Si j'arrive à parler à mon père je serai un héros, par Céline Leclère (**El Grill de Cesar** de Dario Aguirre)
- 84 Un œil sur les affaires des autres, par Françoise Coupat (**La Femme à la caméra** de Karima Zoubir)
- 85 Le passage du temps, par Raphaëlle Pireyre (**Une Ferme entre chien et loup** de Chantale Anciaux)
- 86 La vie enfouie, entretien avec Magali Magne par Charlotte Ferchaud (**Graine de poilu**)
- 88 Fils de l'orgueil et de la honte, par Hélène Coutard (**Patria obscura** de Stéphane Ragot)

histoires de cinéma

- 90 Elle dit regarder la fin du monde, par Pierre Eugène (**Duras et le cinéma** de Dominique Auvray)
- 93 Underground Paris-Madrid, extrait d'une conversation entre Adolfo Arrietta et Philippe Azoury (Adolfo Arrietta [**Cadré-Décadré**] d'André S. Labarthe)
- 95 La maladie de l'art, par Martin Drouot (**Le Dos rouge** d'Antoine Barraud)
- 97 Cinéma buissonnier, extrait de **Poésie folle, Jean Rollin, cinéaste parallèle** d'Isabelle Marinone (Jean Rollin **le rêveur égaré** de Damien Dupont et Yvan Pierre-Kaiser)
- 99 La place du mort, par Pierre Eugène (**En Ningún Lugar** de Laurence Garret)
- 101 Toute une vie, par Pascale Cassagnau (**I don't belong anywhere – Le Cinéma de Chantal Akerman** de Marianne Lambert)
- 102 L'absence en héritage, par Anne Brunswic (**Filmer obstinément – Rencontre avec Patricio Guzmán** de Boris Nicot)
- 103 Itinéraire d'une pensée sur les images en mouvement, par Emmanuel Dreux (**Edgar Morin, chronique d'un regard** de Céline Gaillourd et Olivier Bohler)

le cahier

- 106 Les images en miroir de Lieux Fictifs, par Frédérique Berthet (**Images en mémoire, images en miroir**)
- 109 Les films
- 119 Mode d'emploi et index

le temps nous est conté

Ingénieur du son pour Raoul Ruiz, André Téchiné, Werner Schroeter ou encore Manoel de Oliveira, et producteur de deux films majeurs de João Cesar Monteiro (**Souvenirs de la Maison Jaune**, 1989, et **La Comédie de Dieu**, 1995), Joaquim Pinto signe, avec son compagnon Nuno Leonel, deux longs métrages sortis en France en 2014 à quelques mois d'intervalles. Derrière l'apparence du journal intime, **Et maintenant ?** et **Rabo de Peixe** (sorti en salle sous le titre **Le Chant d'une île**) sondent l'état du monde avec douceur et nostalgie, confrontant histoire individuelle et histoire collective. Analyse et entretien avec Joaquim Pinto, par Julien Bécourt.

“Chaque maladie a un temps et une histoire” aurait un jour prononcé João Cesar Monteiro, avec sa prestance de dandy sans âge. Des mots que Joaquim Pinto n’a jamais oubliés. Le cinéaste et producteur a contracté Sida et hépatite C il y a plus de vingt ans, au tournant d’un troisième millénaire qui allait d’un seul coup balayer le XX^e siècle et ses utopies, sacrifiés sur l’autel de la modernité libérale. C’est aussi bien sa propre histoire que celle de ces cinquante dernières années qui sont encapsulées dans **Et Maintenant ?** (*E Agora ? Lembra-Me*). A travers cette méditation filmique qui est aussi une lutte contre la mort, Pinto dresse le bilan de sa vie, tandis que son métabolisme se délite et que l’Europe, non moins affaiblie, se **débat** avec ses vieux démons. Et c’est bientôt l’histoire coloniale, puis l’histoire toute entière de la civilisation, qui ressurgit sous le prisme de la maladie. Une maladie dont l’antidote réside aussi dans le mode de vie qu’ont adopté Pinto et son époux Nuno Leonel en s’installant pendant plusieurs années aux Açores (à Rabo de Peixe, petit port de l’île de Sao Miguel, puis sur l’île de Santa Maria), et plus tard dans la campagne portugaise au nord de Lisbonne.

Retiré dans cette campagne – décor de **Et maintenant ?** – dans l’optique de cultiver des plantes médicinales et de retrouver leur pouvoir de guérison ancestral, Joaquim Pinto dresse un constat sans appel sur les ravages de l’industrie et la rupture de l’unité consubstantielle qui lie l’homme à la nature, dans un soliloque aux accents spinoziens. Aux phases de doute, de souffrance et de découragement face à un traitement chimique aux consé-

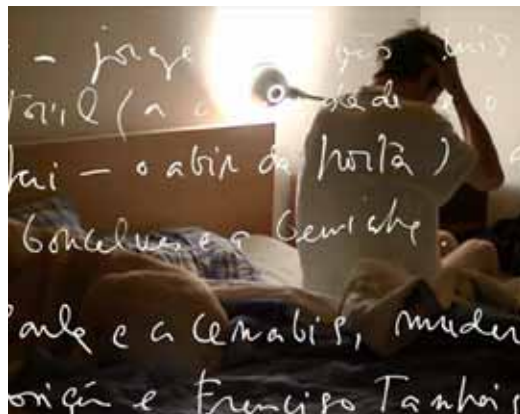
quences inconnues, parfois plus nocif que la maladie elle-même, succèdent les prises de conscience existentielles et le retour sur ses engagements, tant politiques que philosophiques, qui sont au cœur de sa vie. Une vie que l’on partage près de trois heures durant, enveloppé par la douceur de la voix de Pinto, mais aussi par le charisme de Nuno Leonel, rocker à l’allure de Messie flanqué de quatre gros toutous espiègles. Au-delà des conventions du journal filmé, le couple offre sans tabou son intimité à la caméra, faisant corps avec son environnement pour mieux recréer un monde à l’intérieur du monde.

tout est dans tout

Dans ce film de résistance – une résistance menée conjointement contre le virus mortel et contre la doxa néolibérale, l’un à bout de souffle, l’autre en voie d’expansion – le cinéaste consigne jour après jour les effets de son traitement expérimental et tente de tenir à distance la maladie en filmant chacun de ses gestes, en s’accrochant à chacune de ses intuitions. A mesure que son état se dégrade et que les injections d’Interféron altèrent violemment son corps et sa conscience, ses souvenirs s’enchevêtrent tandis que son monologue, récit en voix off avec toute la suavité de la langue portugaise, prend une tournure de plus en plus élégiaque.

S’il foisonne de références dont il serait vain de faire l’inventaire, le film établit aussi des ramifications politiques entre l’histoire des épidémies et celle de l’impérialisme, et démystifie dans le même temps les fantasmes idéologiques accolés aux maladies. La décou-

Et maintenant ?





Et maintenant ?

2013, 164', couleur, documentaire

Réalisation : Joaquim Pinto

Production : Presente, CRIM

Participation : ICA, RTP, Fundação Calouste Gulbenkian

Malade du sida et de l'hépatite C, l'ingénieur du son, producteur et cinéaste portugais Joaquim Pinto se porte volontaire pour tester un nouveau médicament en Espagne. Affecté par les effets secondaires qui le forcent au repos, retiré à la campagne avec Nuno, son compagnon, il débute un journal filmé où se mêlent souvenirs, observation de la nature, réflexions sur l'homme et sur notre temps.

Est-ce parce que l'époque est malade que **Et maintenant ?** semble bien plus qu'un journal de maladie ? Si Pinto ne cesse de réfléchir au sens de la création, à la manière dont, dans la nature, vie et mort s'entremêlent sans relâche, à toutes les échelles, jusqu'à reconnaître les virus eux-mêmes comme des formes de vie, l'actualité qui accompagne son journal, et qui est encore la nôtre, semble faire signe vers un temps apocalyptique, sans retour ni espoir. Mais guerres civiles, crises économiques, ravages écologiques et autres calamités peuvent-ils faire obstacle à la rémission du malade ? Pourquoi survivre dans ce monde déréglé ? "Je dois croire pour croire" répète Joaquim. Cette croyance, cette foi, puise son obstination dans le miracle de la lumière, dans la constance et l'amour de Nuno, entouré d'une meute de chiens balourds, dans le savoir d'une vieille paysanne ou dans l'humour indéfectible qui donnent à ce film sa pulsation, son inventivité, sa force et sa précieuse beauté. **S.M.**

verte du manuscrit illustré de **La Chronique du monde en images** de Francisco de Holanda (1517-1585), disciple de Michel-Ange et icône de la Renaissance portugaise, trace une échappée métaphysique qui structure le film et cristallise la vision humaniste du cinéaste, selon laquelle "tout est dans tout". La prise de conscience d'un temps non linéaire, quand la dégradation physique s'accélère et que le traitement chimique s'alourdit, devient l'élément englobant du film. A bout de forces mais serein, Pinto se dévoile alors sous le jour d'un homme des Lumières, s'ouvrant à une myriade de questionnements ontologiques. Comment le passé peut-il nous éclairer sur le présent ? Comment interpréter le temps d'avant l'histoire ? Sommes-nous dans la phase de déclin d'un temps cyclique ?

humanité adamique

Au quotidien du couple, éprouvé par l'incertitude de la guérison, s'agrègent pêle-mêle les souvenirs d'une vie traversée à la fois par la passion du cinéma, l'histoire du Portugal depuis la Révolution des Œillets et les luttes politiques menées aux côtés d'amis (Serge Daney, Guy Hocquenghem, Copi, Derek Jarman) ou de mentors (Foucault, Pasolini, Ruiz, Monteiro), aujourd'hui tous disparus et auxquels le film rend hommage. Réalisé dans l'urgence, le montage entraîne le spectateur dans un tourbillon de vie entremêlant images d'archives, flashbacks cinéphiles (le tournage du **Territoire** de Raoul Ruiz, les cendres de Robert Kramer lâchées dans l'océan, Lana Turner dans un film de Douglas Sirk) et moments d'extase rompus par la monotonie de la vie quotidienne. Une vie quotidienne se déroulant au rythme des visites médicales et des prises de médicaments. Par son approche lyrique et ses temporalités entrelacées, le film parvient à restituer le flux de conscience propre à un organisme déboussolé, qui tente par tous les moyens de garder prise avec le réel, de se raccrocher coûte que coûte à la vie. Sa force d'exister, le réalisateur la puise autant dans ses lectures – **Les Confessions de Saint Augustin**, **Les Lettres philosophiques** de Voltaire ou la correspondance du biologiste Ernst Haeckel – que dans ses propres souvenirs. Mais surtout dans l'amour et le soutien inconditionnels de Nuno Leonel, tour à tour devant et derrière la caméra. Toujours à ses côtés, la conscience intacte mais le corps exsangue et pétri de souffrances, le cinéaste est perpétuellement tiraillé entre l'émerveillement et le désarroi, l'espoir et la capitulation, la révélation de la beauté du monde et le constat du désastre accompli par la civilisation. Le temps du traitement prend alors la forme d'une quête – quête d'un "Christ sans église" et d'un "Dieu absent", quête d'un

état de grâce et d'une innocence perdus, quête d'une harmonie retrouvée avec la nature, quête d'une humanité adamique où le règne végétal et animal auraient repris leurs droits. Un temps où l'homme, usurpateur devant l'Eternel, ne se serait pas de lui-même placé au sommet de la pyramide des espèces. "Je veux voir comment on imaginait le temps avant le temps, l'homme avant les hommes" nous glisse Pinto à l'oreille, écornant au passage la théorie de l'évolution de Darwin.

nature et culture

Tourné antérieurement à **Et maintenant ?**, **Rabo de Peixe** (*Queue de poisson*) dépeint quant à lui la vie quotidienne d'un groupe de pêcheurs dans ce petit port où Pinto et Leonel se sont réfugiés au début des années 2000. Les deux cinéastes, qui ont glané ces images au cours des deux années de leur premier séjour dans l'île, seront tellement séduits par ce mode de vie qu'ils résideront près de sept ans aux Açores.

Initialement destiné à la télévision portugaise, le film a été remonté pour devenir un long métrage à part entière. Tout comme **Et Maintenant ?**, il a été coréalisé et monté par Nuno Leonel, qui tient notamment la caméra lors des plans sous-marins. L'un et l'autre sont portés par un monologue en voix off de Pinto, mais ici est privilégiée une réflexion sur le rapport entre l'homme et son environnement et sur la disjonction croissante entre nature et culture. Là où **Et Maintenant ?** s'ouvre à l'allégorie et s'immisce dans la psyché du malade, **Rabo de Peixe** trouve un ancrage brut dans le vécu et renoue avec les pratiques sociales.

Filmé comme l'un des *ragazzi* de Pasolini, Pedro, d'une beauté solaire, apparaît comme la figure centrale du film. Pinto et Leonel partagent ses sorties en mer et ses retours à terre en caméra embarquée, faisant ressentir à la fois le danger et le sentiment de liberté que procure son métier. Mais la vision idyllique s'effrite peu à peu lorsque les pêcheurs, peu enclins à se livrer, font part à demi-mots de leurs inquiétudes face aux restrictions de l'administration maritime qui ne leur permet plus d'exercer leur métier selon leurs propres règles. Car cette vie idéale et autosuffisante, en adéquation avec la nature et le cycle des saisons, est mise à mal par des normes européennes de plus en plus drastiques. Et le fruit du labeur, équitablement redistribué selon la tradition locale, se voit désormais contrôlé et exploité par une industrie dénuée de tout scrupule. Le film confronte ainsi l'histoire locale, dans son déroulé à long terme, à un profit à courte échéance, qui sacrifie des pans entiers du patrimoine de l'humanité à des fins économiques. A Rabo de Peixe, subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille se double d'une lutte pour préserver un artisanat en voie de disparition.

Rabo de Peixe

2015, 104', couleur, documentaire

Réalisation : Joaquim Pinto, Nuno Leonel

Production : Presente

Débarqués de Lisbonne un soir de réveillon à Rabo de Peixe (Queue de poisson), petit village de l'île de Sao Miguel dans l'archipel des Açores, Nuno Leonel et Joaquim Pinto décident de s'y installer un an pour partager la vie des pêcheurs. Ces derniers apparaissent à leurs yeux comme des "hommes libres", derniers héritiers d'un mode de vie traditionnel et communautaire qui menace de disparaître.

Il y a quelque chose de pasolinien dans l'entreprise de Nuno Leonel et Joaquim Pinto (qui partagent la voix off tout au long du film) : célébrer la valeur d'une population presque invisible, voire méprisée. Pedro, son frère jumeau Manuel et leurs compagnons pratiquent la pêche traditionnelle dans de modestes embarcations. Ils survivent tant bien que mal face à la concurrence de la pêche industrielle, aux entraves de la réglementation. Pour explorer leur monde, les deux réalisateurs décident de prendre leur temps, le temps de tisser des relations d'amitié. Devant l'hospitalité des pêcheurs, les cérémonies et les danses, les gestes du travail, ils méditent sur le sens du progrès. Ils contemplent la torpeur de l'aube sur les barques quand la mer a rendu sa moisson d'espadons. Un autre monde s'ouvre à eux, celui des eaux profondes, sous le miroir duquel tout homme risque un jour d'être emporté. Mais qu'est-ce que la mort d'un homme comparée au naufrage de toute une communauté ? S.M.

 **Film sélectionné**
par **Images en bibliothèques**

Bien que daté par des événements et une actualité économique, le film reste intemporel car d'une dimension universelle. De cette œuvre politique, poétique, où la mer se fait tout à la fois nourricière et maléfique, nous retiendrons des portraits d'hommes et d'adolescents, courageux, attachés à leurs traditions, luttant contre les éléments naturels mais aussi les méfaits de la pêche intensive et de son industrialisation. Ce film né d'amitiés sensibles, prenant la forme d'un journal, parle de libertés à conquérir. L'intensité des propos comme des images nous touche au plus profond.

Sarah Doucet (Médiathèque d'Orléans)



terres en sursis

La voix de Pinto épouse les images avec une infinie délicatesse, tandis que les corps baignés de lumière sont filmés au cœur de l'action : poignes, mains, gestes, torsos galbés. Une amitié mêlée de désir affleure dans cette façon d'appréhender ces jeunes corps. Car loin de filmer neutralement des corps au travail, Pinto et Leonel exaltent ces hommes en état de grâce, arborant des sourires radieux. Et c'est dans la simplicité de leur mode de vie, la beauté de leurs gestes et leur solidarité lors des coups du sort – au cours du tournage, l'un d'entre eux perdra la vie en mer – que se niche encore la part d'humanité digne de ce nom.

En confrontant l'archaïque au contemporain, Pinto ne s'acquitte pourtant jamais d'un discours idéaliste ou placement manichéen, et si Rabo de Peixe lui apparaît comme l'une des dernières terres à l'abri de la technocratie mondialisée, elle n'en reste pas moins en sursis, comme le laisse entendre la dernière phrase du film. L'engagement politique n'a pas besoin d'être appuyé mais se traduit tout entier dans ce qui nous est donné à voir et à méditer : les escapades en mer au petit matin, les scènes de liesse au village ou la distribution des salaires. Tout paraît simple, fluide, sans heurts ni tension. C'est la mémoire d'un monde ancré dans des traditions séculaires – danses, chants, rituels et coutumes – que mettent en exergue les cinéastes, dialoguant à distance avec *Pour la Suite du Monde* (1963), splendide documentaire québécois de Michel Brault et Pierre Perrault, les courts métrages des années 1950 de Vittorio de Seta, que Scor-



sese qualifiait d'*anthropologue s'exprimant avec la voix d'un poète*, ou encore *Les Hommes de la baleine* (1958) de Mario Ruspoli, tourné non loin de là. Joaquim Pinto a ce regard porté sur le monde, chargé d'une mélancolie propre aux humanistes désenchantés.

réenchantement du monde

Si les deux films diffèrent quelque peu dans leur traitement formel (contemplatif et réflexif dans *Et Maintenant ?*, mouvant et intuitif dans *Rabo de Peixe*), ils peuvent cependant être considérés comme complémentaires, l'un comme l'autre se situant à mi-chemin entre l'essai biographique et l'ethnographie poétique, l'un et l'autre célébrant les vertus d'une vie en adéquation avec son environnement et d'une harmonie retrouvée avec la nature, à rebours du pragmatisme industriel. Chant d'amour, poème panthéiste ou fable politique : les deux films serpentent d'un registre à l'autre, esquivant toute pesanteur didactique pour mieux se glisser dans le corps du monde, dans son unité même. "Je ne sais pas parler de film, susurre humblement Pinto, on parle de vie, d'expérience." De fait, il n'est plus lieu de s'émerveiller sur la grandeur de l'humanité, qui aurait gâché son destin en l'abandonnant au profit et à l'exploitation industrielle, mais de se laisser traverser par le monde, de scruter le microcosme dans ses détails les plus infimes, de filmer des moments de grâce aussi fugaces que futiles qui restituent la beauté de l'existence. Dans *Et Maintenant ?*, le moindre plan qui s'attarde sur une limace, une libellule, une grenouille ou une abeille se perçoit dès lors comme une ode

à l'immanence. Vautré dans l'herbe avec son amant, Pinto retrouve in extremis un sentiment de plénitude. Et chaque phrase prononcée se met à résonner comme un psaume : "Je dois vouloir pour vouloir. Je dois croire pour croire" ; "Chaque idiome contient un univers" ; "Quand on redeviendra poussière, la vie respirera soulagée." Battus en brèche par une société dans laquelle plus rien ne fait sens, Pinto et Leonel ouvrent in extremis la voie vers un réenchantement du monde, littéralement une renaissance, et ce malgré les forces de destruction à l'œuvre.

Dans une scène du film, les deux hommes sont alertés par des feux qui se sont déclenchés non loin de leur maison. Ce feu qui se propage jusqu'à cerner leur modeste propriété s'impose de lui-même comme allégorie de la "maladie du siècle", telle que la dénommait Monteiro lui-même dans un ultime projet de film qui n'a jamais vu le jour. Qu'il s'agisse de faire front contre le Sida ou la finance mondialisée, le combat est toujours de mise – malgré des défenses immunitaires acculées, malgré l'impossibilité d'endiguer le pouvoir des multinationales qui s'étend jusque dans les îles les plus reculées. S'aimer, c'est lutter, et le couple en sort victorieux.

Comment s'est articulée la réalisation de **Et Maintenant ?** ?

Au départ, nous n'avions pas d'idée précise du film que nous allions concevoir. Nous avions une longue liste de choses dont nous souhaitions parler, mais il s'agissait plutôt d'idées théoriques et nous ne savions pas à l'avance sur quoi nous allions nous fixer. Le montage s'est effectué de façon très rapide, nous avions très peu regardé le matériel filmé au cours de mon traitement et j'avais oublié beaucoup de choses qui avaient été tournées. Nous avons visionné tous nos rushes seulement un mois et demi ou deux après la fin du traitement et nous avons commencé par tout aligner chronologiquement, de façon à isoler chaque scène. C'est à ce moment-là que nous nous sommes rendu compte que nous avions de quoi faire un long métrage potentiel, sans savoir du tout comment nous allions l'articuler. Nuno avait cependant une vision un peu plus élaborée que moi de ce que nous pouvions en faire.

D'autant que vous ne connaissiez pas l'issue de votre traitement, qui aurait pu vous être fatal autant que la maladie en elle-même, comme vous le rappelez dans le film.

Oui, à tel point qu'il y a eu un moment où j'ai voulu abandonner. C'est Nuno qui m'a donné la force de continuer. Je ne savais pas du tout comment ça allait se passer. Et c'est à partir du moment où nous avons établi cette

nouvelle structure que nous nous sommes demandé comment nous pouvions faire des allers-retours, des sauts de mémoire à l'intérieur du montage. Il y avait même certaines séquences dont je ne me rendais absolument pas compte si elles devaient ou non figurer dans le film. Nuno me demandait alors d'aller faire un tour pendant une heure ou deux, et quand je revenais, il avait monté la séquence.

Avez-vous éliminé une grande quantité de rushes au montage ?

Pas tellement, non. Peut-être un quart, pas plus. Nous avons juste éliminé certaines scènes qui nous semblaient trop redondantes, comme celles où nous allions nous occuper des plantes. Nous ne nous sommes jamais dit qu'il fallait qu'on tourne à tout prix, ce n'était jamais pour nous une obligation. C'était en fonction de nos humeurs, de nos envies, dès que nous sentions qu'il y avait quelque chose d'intéressant à tourner. C'était un processus très organique. Ça ne pouvait fonctionner qu'à cette condition.

A la différence de Hervé Guibert, qui relatait sa maladie de manière très factuelle dans son film **La Pudeur ou l'Impudeur** (1991), vous vous autorisez davantage de lyrisme. Vous inscrivez votre histoire intime dans une histoire collective et universelle qui englobe à la fois l'histoire des colonies, le combat contre l'impérialisme, le mouvement de libération homosexuelle, l'histoire du cinéma, la religion...

Initialement, nous voulions faire un film politique, presque militant. Nous avons laissé tomber beaucoup de choses, nous avions l'intention de réaliser au départ pas mal d'entretiens avec des scientifiques, mais mon traitement rendait la situation impossible, puisque je ne pouvais même pas me déplacer. Nous avons tenté deux ou trois choses que nous n'avons pas conservées au montage, notamment une interview avec un neurologue à Barcelone et plusieurs scènes où je vais à l'hôpital voir le médecin au Portugal et en Espagne, mais ça ne marchait pas dans le film. Dès qu'on place une caméra en face de quelqu'un, ça change tout. Sachant qu'il allait être filmé, le médecin préparait son discours et modifiait son comportement. La première fois que nous sommes allés tourner chez lui, sa femme était allée chez le coiffeur et s'était maquillée pour l'occasion ! Ce matériel nous a cependant servi d'inspiration, même s'il n'apparaît pas dans le film.

La nature est omniprésente dans le film, avec des plans récurrents sur les plantes, les fleurs, les insectes... Le film donne presque le sentiment d'un manifeste panthéiste.



Cela découle de la façon dont nous vivons. Nous n'avons pas préétabli quoi que ce soit. Nous nous sommes contentés de réfléchir sur les choses qui nous entourent. La question était de trouver un équilibre juste entre tous les éléments qu'on avait. Tout s'est assemblé très rapidement, la première mouture du film faisait seulement dix minutes de plus. La production a vu le premier montage et nous a demandé de couper quelques passages, mais ça en changeait le sens, ça ne pouvait pas marcher si on coupait une heure au film.

Les enluminures cosmogoniques de Francisco de Holanda, figure importante de la Renaissance portugaise et disciple de Michel-Ange, traversent le film comme des épiphanies. Comment avez-vous découvert sa **Chronique du monde en images** ? L'avez-vous aussitôt pressentie comme "centre de gravité" du film ?

Nous connaissions Francisco de Holanda, non seulement le personnage, mais aussi son œuvre, mais nous ignorions que cet ouvrage était disponible à la bibliothèque ; nous l'avons découvert par hasard au début du tournage, alors que nous étions en phase de recherches. Ce manuscrit a été attribué à Francisco de Holanda seulement dans les années 1950, il avait été perdu pendant des siècles. Nous connaissions déjà les images du livre, mais nous voulions absolument voir le livre lui-même. Le directeur de la cinémathèque de Madrid, qui est un vieil ami, m'a annoncé que sa secrétaire avait été embauchée par la Bibliothèque nationale d'Espagne et qu'elle pourrait essayer de nous obtenir l'autorisation pour filmer ce précieux manuscrit. Ça nous a pris toute la durée du traitement, et par un heureux hasard, nous avons obtenu l'autorisation le dernier jour du traitement.

Votre film questionne aussi la croyance, que vous assimilez à un prolongement de la volonté. Une phrase récurrente évolue tout au long du film comme un mantra : "Il faut vouloir pour vouloir. Il faut vouloir pour croire. Il faut croire pour croire."

C'est peut-être une erreur de traduction. En portugais, *croire* (accreditar) et *vouloir* (que-



rer) sont deux mots qui ont une consonance proche. Cette subtilité ne passe peut-être pas de la même façon en français, c'est toujours le problème des traductions. Il ne s'agit pas tant de religion, que de notre capacité à croire : ça ne commence pas avec le film et ça ne s'arrête pas avec le film. C'est un débat qui reste ouvert. L'ajout des images d'archives par exemple est arrivé à la toute fin, nous les avions mises de côté sans les avoir visionnées, y compris celles de mon enfance. C'est seulement après le tournage que nous les avons découvertes. Elles étaient stockées dans des boîtes, nous les avons intégrées au film au moment du montage. Nous voulions soulever ces thématiques à travers d'autres images que celles que nous avions filmées.

Avez-vous écrit le texte en voix off pendant la durée du traitement ou a posteriori ?

Pendant, je me suis contenté de prendre des notes. Quand nous avons commencé le montage, Nuno m'a pressé d'écrire, mais je n'étais pas assez en forme, je n'y arrivais pas. Et puis un beau jour, tout s'est débloqué et je ne pouvais plus m'arrêter d'écrire, j'avais trop de choses à dire ! C'était aussi un travail à deux : faire le tri dans ce que je disais. Ecrire le texte a pris une semaine, pas plus.

Vous passez avec une grande aisance d'un registre à l'autre, d'une époque à l'autre. Dans une scène, on entend en fond sonore les informations télévisées où il est question de la crise économique, de la guerre en Syrie. Vous semblez dresser un parallèle entre la dégradation de votre métabolisme et la dégradation du monde.

La véritable question de ce film est : qu'est-ce qu'on peut encore filmer aujourd'hui ? Plus le monde devient violent et contradictoire, plus on voit de films formatés qui racontent des petites histoires anecdotiques selon des formules toutes faites. Je ne sais pas comment on peut continuer à faire des films "normaux" en étant confronté à l'état du monde. Nuno et moi, en tout cas, nous y avons renoncé. Je ne sais pas ce que nous allons faire après, nous avons quelques idées, mais nous ne pou-

vons pas retourner en arrière. Je ne peux plus regarder des films dont je ne ressens pas la vérité. Je n'arrive plus à concevoir un cinéma qui ne soit pas ouvert à l'état du monde.

A ce titre, Rabo de Peixe est un film tout aussi engagé que Et Maintenant ? Vous y dépeignez l'archipel des Açores comme l'un des derniers refuges face à la mondialisation économique. Les pêcheurs y apparaissent comme les derniers représentants d'un mode de vie en voie de disparition.

Oui, à l'époque notre propos était très modeste. Nous souhaitions garder une mémoire de cette pratique artisanale. On nous a beaucoup reproché de ne pas avoir filmé les femmes des pêcheurs, mais nous ne souhaitions pas que leur intimité vienne interférer avec leur travail, qui était le sujet de notre film. On a beaucoup partagé ces moments familiaux avec eux, mais ce n'était pas l'idée du film. Nous voulions avant tout filmer une activité locale, qui est aujourd'hui menacée de disparition. Quand nous sommes partis tourner là-bas, je n'avais pas de rapport proche avec la mer, si ce n'est que je vivais dans un village de pêcheurs quand j'étais petit, et Nuno a été obligé de prendre des cours de plongée pour pouvoir tourner les scènes sous l'eau. Nous nous sommes adaptés à cette vie-là. Nous étions parti pour tourner un mois, mais nous nous sommes rendu compte à quel point c'était un privilège de vivre dans un endroit comme ça et nous nous y sommes installés pendant sept ans au final. Nous ne savions même pas si nous allions en faire un film, nous voulions avant tout apprendre à vivre aux côtés de ces pêcheurs, partager leur labeur au quotidien sans pour autant interférer avec leur façon de vivre. Nous avons voulu relater ce mode de vie avec la plus grande simplicité possible.

Dans le film, vous créez une sorte de parabole politique autour du fait que les Açores ont toujours été une terre d'accueil. Le film trouve une nouvelle résonance avec la crise des migrants...

Vous savez, nous sommes restés trois ans à Sao Miguel, puis pendant quatre ans à San-

ta Maria, à l'écart de tout. Santa Maria, c'est l'île la plus au sud, la première île à avoir été découverte au XV^e siècle avant d'être quasiment abandonnée. Pas plus de cinq mille personnes y vivent et elles sont autosuffisantes. Nous avons noués des rapports très proches avec certains de ses habitants, bien qu'on puisse y rester un an sans jamais croiser personne. C'est un endroit vraiment très isolé où l'on vit en complète harmonie avec la nature. Ça fait partie sans doute des rares endroits dans le monde, de par leur isolement, où l'on trouve encore cette nostalgie d'un monde qui n'est pas complètement gâché. Nous sommes entrés en relation avec un botaniste français spécialiste des plantes comestibles, pour lui demander conseil sur la végétation locale. Il est connu en France car il est conseiller gastronomique des plus grands restaurants. Il est venu nous rendre visite deux semaines aux Açores et ça l'a rendu dingue ! Il nous disait qu'on pourrait y survivre sans avoir besoin de planter quoi que ce soit, car on y trouve suffisamment de plantes comestibles pour se nourrir, comme par exemple les épinards sauvages qui poussent aux abords des plages.

Vous montrez ces îles comme une forme d'utopie réalisée, jusqu'à la paye des pêcheurs, répartie équitablement entre eux à la fin de chaque journée de travail. Un système en opposition totale avec la pêche industrielle.

Cette scène de distribution des salaires de la main à la main par leur patron, c'est la dernière que nous avons réalisée avec eux. C'est la seule qu'il nous a fallu préparer en amont. Ils étaient un peu réticents pour qu'on la tourne, car pour eux ça relève du privé, de l'intime. Cette façon de répartir ainsi le salaire au jour le jour perdure encore là-bas, bien que ça aille à contre-courant de la vie moderne. Pour eux, c'est presque quelque chose de honteux.

Propos recueillis par Julien Bécourt, mars 2016

cnc.fr/idc

Les Hommes de la baleine, de Mario Ruspoli, 1958, 24'.

interstices de villes

plan séquence

Nicolas Boone a mis le cinéma au cœur de sa pratique artistique dès les premiers temps de son travail. Figurants soumis aux vociférations d'un metteur en scène en surchauffe (**La Transhulance fantastique**, 2006), critique de l'univers de la publicité (série des films **BUP**, 2007-09) et de toutes les formes d'aliénation (**Les Dépossédés**, 2012), chronique décalée de la vie de banlieues (**200%**, 2010), ses films ont en commun de se jouer avec humour des penchants totalitaires de la société contemporaine. Tissu de légendes urbaines collectées dans un quartier défavorisé de Johannesburg, **Hillbrow**, primé à Belfort et Montréal, et prix Scribe 2014, tient autant du cinéma direct, du film d'action que de la performance. Entretien avec le réalisateur.

Comment as-tu découvert le quartier d'Hillbrow ?

Je suis allé à Johannesburg une première fois pour un workshop au cours duquel j'ai réalisé un petit film intitulé **Kliptown Spring** (2013). À l'époque je travaillais sur **Les Dépossédés**, une série de films d'anticipation qui se déroule dans un monde où les technologies numériques ont pris le contrôle de la réalité. En me promenant dans Hillbrow, j'ai eu l'impression d'explorer un monde d'après la catastrophe : un endroit où la modernité s'est effondrée, une jungle urbaine qui me rappelait le film **New York 1997** de John Carpenter. J'étais intrigué par cette tour gigantesque qui domine le quartier, Ponte City, un rêve d'urbanisme utopique construit dans les années 1970 puis laissé à l'abandon. Au sommet de cette tour, il y a une publicité pour un réseau téléphonique qui me fait penser à l'enseigne *The World is Yours* qui domine la ville dans le **Scarface** d'Howard Hawks. Hillbrow, c'est un peu **BUP City**.

BUP est une série de vidéos dans laquelle tu décris un univers grotesque et morbide dominé par la publicité. Quel est le lien entre **Kliptown Spring**, déjà tourné à la steadicam, et **Hillbrow** ?

Kliptown Spring a été réalisé dans un township de Soweto. *Eat My Dust*, un atelier de cinéma animé par Delphine de Blic¹, m'avait invité à concevoir un film avec les habitants du quartier. J'avais envie de travailler sur le plan séquence, je leur ai donc montré plusieurs extraits de films que nous avons analysés, puis je leur ai proposé de réaliser un film en un seul plan avec beaucoup de figurants. On s'est promené dans le township, j'ai observé

la vie, les gens, ils m'ont raconté des histoires, puis j'ai écrit un scénario qui rassemblait ces éléments. Cela m'a également permis de préparer le quatrième épisode des **Dépossédés** que j'ai tourné avec une steadicam.

Tu avais déjà réalisé un film constitué uniquement de plans séquences : **La Transhulance fantastique**.

Oui, j'avais alors réalisé des travellings à partir d'une drapsine installée sur une vieille voie de chemin de fer. À Johannesburg, j'ai travaillé avec Chris Vermaak, excellent steadicamer qui a fait l'image de **Kliptown Spring**, de **Hillbrow**, et de mon dernier film, **Psaume**, tourné au Sénégal (primé au FID-Marseille 2015). C'est quelqu'un de très efficace qui a un bon contact avec les gens qu'il filme, ce qui m'a été utile. On a vraiment fait un travail d'équipe. Le petit succès de **Kliptown Spring** m'a permis de trouver un financement pour tourner **Hillbrow**. À Hillbrow, il y a une bonne énergie, si tu proposes à quelqu'un de tourner un film, il se prête au jeu. Les gens sont assez bons acteurs, ils ont beaucoup d'allure, même habillés avec des fripes.

Tu parles de l'énergie positive des gens que tu as rencontrés, mais le contexte social d'Hillbrow est réputé difficile. Comment se sont passés les repérages ? Est-ce un quartier dangereux ?

C'est ce que tout le monde dit, mais il y a également beaucoup de tournages. Chris a l'habitude de travailler dans ce quartier. La première chose à faire est de demander à un *bad boy* de sécuriser le tournage. Les *bad boys* forment une sorte de mafia qui contrôle le





Hillbrow

2014, 32', couleur, documentaire

Réalisation : Nicolas Boone

Production : Tournage 3000 Production

Participation : CNAP, Institut français d'Afrique du Sud

Un jeune homme haletant se tient sur le toit d'une tour au bord du vide. Derrière lui, le panorama de Johannesburg. Des voix l'appellent. Est-il en fuite ? Va-t-il sauter ? En une suite stupéfiante de dix plans séquences, tournés à la steadicam, Nicolas Boone nous invite à plonger dans le quotidien parfois brutal du quartier de Hillbrow – entre réalisme documentaire et fantasmagorie urbaine.

Hillbrow, quartier déclassé de Johannesburg. En son centre, la tour de Ponte City surmontée d'une publicité pour téléphone portable témoigne de l'avenir auquel le site était promis. La cité radieuse destinée à la bourgeoisie blanche dans les années 1970 est aujourd'hui un quartier pauvre, peuplé essentiellement de Noirs et réputé dangereux. Au mépris des préjugés, Nicolas Boone a dessiné dix itinéraires, nourris des récits de ses guides, pour construire autant de plans séquences et donc autant d'histoires. Anecdotes, situations, tableaux, ces histoires de rue rendent compte d'une réalité violente certes (agressions, braquages), mais aussi parfois plus apaisée : comme cette balade un soir d'été sur une colline dominant les immeubles. Malgré le bruit et la fureur, la grâce constante des plans séquences, précisément chorégraphiés, enchante le spectateur qui croit explorer la ville comme en marchant, dans une succession de points de vue baignés de rumeurs lointaines. **S.M.**

à voir

nicolasboone.net

quartier. Il faut trouver aussi des *fixeurs*, qui vont aider à entrer en contact avec les gens.

Hillbrow est un ancien quartier prospère et blanc de Johannesburg qui s'est vidé pour devenir un quartier pauvre et noir.

Le quartier est situé sur une colline tout près du centre. C'était un quartier culturel dans les années 1950-60, il y avait beaucoup de théâtres et de cinémas, mais dans les années 1970 ça a changé. C'est devenu dangereux, les habitants sont partis, les immeubles autrefois prospères sont maintenant squattés. *Eat My Dust* m'a mis en contact avec une association locale, *Eyes Wide Shot*, qui s'occupe de jeunes issus d'un orphelinat du coin. Ces jeunes connaissent très bien le quartier et ce sont eux qui m'ont guidé, qui ont trouvé les accès aux toits des immeubles, aux sous-sols. Chaque fois que je rencontrais quelqu'un, je lui demandais une histoire. Ça tournait toujours autour de situations assez violentes. Je me suis dit que j'allais les réécrire et les associer chacune à un parcours mais en les déplaçant, en leur donnant une dimension plus plastique. J'ai choisi par exemple de situer le braquage dans un cinéma, parce que l'endroit me plaisait beaucoup. Après le repérage, j'ai dessiné chaque parcours.

Ces dessins sont faits d'après une carte ou de mémoire ?

C'est une indication de mouvement, je les ai faits de tête. Je les avais également avec moi au montage, pour décider de l'ordre des plans, pour composer une phrase. C'est un moyen de synthétiser chaque séquence, chaque parcours. Une image seule ne suffit pas.

Dans la séquence où des enfants vont se coucher le soir dans un parc, il y a un moment de grâce où la camera s'écarte du groupe pour en suivre un qui va chercher une théière dans la lumière du soir. On a le sentiment que le plan est comme chorégraphié.

Tous les mouvements ont été conçus à l'avance. Pour chaque scène, j'ai indiqué un parcours aux gens, ainsi que quelques actions, parfois je leur ai donné des accessoires. En revanche, je ne leur ai jamais dit à quelle vitesse avancer ou

comment exécuter précisément ces actions. Chacun a trouvé son rythme. La scène avec les enfants a été délicate à tourner, on a fait quatre prises. J'ai effectivement demandé à Chris de se détacher du groupe pour suivre la petite fille qui va chercher la théière.

Qui sont les gens qui jouent dans Hillbrow ? S'agit-il des gens qui t'ont raconté les histoires que tu mets en scène, d'acteurs professionnels ?

Dans certains cas ce sont ceux qui m'ont raconté les histoires (les skateurs, les junkies, les boxeurs), pour les autres j'ai organisé un casting dans un théâtre situé au cœur d'Hillbrow. 150 personnes se sont présentées ! J'ai retenu tout le monde ! Le jour du tournage, certains ne sont pas venus, alors on a fait du casting sauvage dans la rue et on a toujours trouvé des gens disponibles. Beaucoup de gens zonent à Hillbrow et sont partants pour un petit boulot.

La lumière semble plus travaillée que dans tes films précédents, même s'il y a eu une évolution avec *Les Dépossédés*. Cela te rapproche un peu plus du cinéma.

On en a longuement discuté avec Chris. Dans les plans séquences la lumière varie, il faut changer le diaphragme de l'objectif. On a filmé avec un Lumix G2 équipé d'une focale 35 mm, parfois en ouverture automatique pour supporter les changements de lumière, parfois en ouverture fixe comme dans la scène du parc. L'assistant s'occupait du point. Pour les sous-sols de Ponte City, la fin de la séquence était très sombre, mais on a pu rattraper la lumière à l'étalonnage. Le numérique donne beaucoup de souplesse pour retrouver du détail dans les noirs en post-production.

Cela doit être une prise de risque considérable de tourner un long plan séquence en pleine rue, il peut survenir toute sorte d'accident.

Nous étions en condition d'immersion, il y a eu des incidents mais aussi quelques surprises heureuses, comme les exercices des pompiers dans la séquence du centre commercial. L'équipe était assez réduite : une dizaine



de personnes. J'ai vraiment l'impression de faire des fictions injectées dans le réel. C'est quelque chose que j'ai toujours cherché, dès mes films précédents comme **BUP Campagne**, une campagne électorale tournée pendant le carnaval de Dunkerque, avec quelques acteurs mis en scène au milieu de dix mille personnes. On trouve cela dans certains films comme la séquence du concert de blues dans *Un Frisson dans la nuit* de Clint Eastwood.

Ton film **Le Rêve de Bailu** (2013) est aussi construit sur un plan séquence, mais semble plus proche que ce que tu faisais à tes débuts, puisqu'on t'entend diriger le film, appeler les figurants qui se déplacent. Cette inscription du tournage dans le film lui donne une dimension critique. Dans **Hillbrow**, on est dans un rapport plus traditionnel, l'effet de distanciation tient plus à l'ambiguïté de ce qu'on voit qu'à une critique explicite.

Le contexte est différent. **Le Rêve de Bailu** était une commande. Bailu est un village chinois qui, après avoir été détruit par une catastrophe a été reconstruit sur le modèle d'un village français. Le tournage était très surveillé par les autorités locales qui attendaient un film de propagande, un film qui dit : *ici les gens sont heureux !* Le fait d'entendre mes indications met en avant la dimension forcée du film. Dans **Hillbrow**, qui part de mon propre désir de filmer ce quartier, il s'agit de parler d'une dure réalité et non d'un bonheur fictif.

Dans **200%**, tu pars d'un territoire – la banlieue française – saturé d'idées reçues, que tu t'amuses à déconstruire, à déplacer, tout en conservant une forme de violence qui rappelle les situations difficiles qui y ont cours. Ce décalage produit un effet de distanciation qui semble moins présent dans **Hillbrow**.

200% est une comédie, un film choral. On a traité les sujets graves de la banlieue avec humour. **Hillbrow** est plus frontal. Ces dix plans séquences mis bout à bout instaurent à la fois une immersion dans le quartier mais aussi une distance avec ce que l'on voit. Il faut au spectateur le temps de s'y retrouver. Pour moi il y a un décalage par rapport à la réalité dans chaque plan.

Ce film est-il pour toi une manière de te rapprocher du cinéma après l'avoir abordé de façon plus parodique ? Dans tes films précédents tu présentais le cinéma comme un lieu de manipulation et d'autorité, pas très éloigné des univers de la publicité et du jeu vidéo. Avec **Hillbrow** on a l'impression de passer presque entièrement du côté du spectacle.

Ce film est plus épuré, plus sculptural. Je me suis légèrement effacé, mis en retrait, mais l'ironie, le déplacement sont toujours là, de manière plus discrète. Tous mes films sont construits de manière empirique, chacun doit "dépasser" les précédents. Je cherche à avancer, à ne pas refaire toujours le même film. **Psaume** va encore plus loin dans l'exploration du plan séquence, dans l'effacement de "l'auteur". Pour moi la dimension critique, le jeu avec la représentation, tiennent déjà au fait de réussir à tourner un film avec les gens du quartier. Ce qui a une dimension cathartique : quand tu demandes à un épicier de tourner une scène de vol dans son magasin ou à un junky de dépouiller des prostituées, tout le monde dit *OK* parce que c'est comme ça que ça se passe ! **Hillbrow** est une empreinte de ce quartier : on a fait passer une caméra dans les ruelles où se déroulent des petites histoires quotidiennes, la forme de cette ville est conservée. En fait, c'est une approche assez plastique, pas anthropologique.

La steadicam a encore aujourd'hui valeur de gadget. Comme la 3D, elle répond à la recherche d'un effet de réel. J'ai l'impression que dans ton film la séquence où les gangsters attaquent le cinéma, c'est la limite de cet effet-là : l'effet de réel ultime serait que le spectacle soit dans la salle, que les gangsters descendent de l'écran et attaquent le spectateur.

Ce n'est pas faux, ça serait même de la 4D ! Le plan séquence m'intéresse essentiellement pour une affaire de tension. Le spectateur attend le moment où ça va casser. Ce suspense est un drame en tant que tel. Et puis avec le plan séquence, d'une certaine manière on ne triche pas, il faut bien réfléchir avant d'allumer sa caméra. Je ne fais presque pas de rushes. Quand je fais des *workshops*

aux Beaux-Arts, c'est la première règle que je donne aux étudiants, ne pas accumuler les rushes. Dès qu'on filme, c'est bon, on garde. L'image est quelque chose de "dangereux", son sens peut vite échapper. La steadicam, c'est un regard subjectif proposé au spectateur. Le spectateur est comme aspiré par l'écran. Le résultat obtenu avec un drone serait vraiment différent, on perdrait le mouvement du corps. C'est ce qui donne sa forme et son rythme au film. Sans ce dispositif, je n'aurais pas pu jouer sur la durée comme je l'ai fait dans la séquence du stade.

En effet, cet homme qui pénètre dans le stade à la fin, avec un fusil et un pantalon taché de sang, on se demande si c'est un revenant, s'il revient d'une guerre. C'est un personnage qui semble hanter l'architecture spectaculaire, triomphante du stade, elle-même déjà en ruine. Ce plan est très mystérieux, d'autant qu'il va vers une forme d'épuisement.

Ce stade a été construit en 2010 pour la Coupe du monde de football et il est déjà envahi par la végétation, comme une accélération du temps. Chaque séquence comporte une part de hors champ, chacun peut imaginer ce qu'il veut. Pour moi l'homme revient d'un braquage qui a mal tourné, il a peut-être tué des gens, et finalement s'est fait tirer dessus. C'est une figure de la vie de tous les jours à Johannesburg, il cherche un endroit pour se réfugier et peut-être mourir.

Comment les protagonistes ont réagi à ta manière de raconter la vie du quartier ?

Le tournage s'est bien passé, les acteurs étaient contents de l'expérience, pris par le côté ludique du tournage. Je suis revenu leur montrer le film en octobre 2014, nous avons organisé trois projections à Johannesburg, dont une dans le théâtre d'Hillbrow. J'ai rappelé tout le monde, ils sont tous venus, ils m'attendaient. Les débats qui ont suivi ont été houleux : ils s'attendaient à un film d'action type commercial ! Suivre des gens dans la rue leur a paru ennuyeux !

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, juin 2015

1 Cf. **Images de la culture** n° 26 (déc. 2011) : entretien avec Delphine de Blic à propos de son film **La Peau sur la table – Un Portrait de Bernard Cavanna**. Certains films de *Eat My Dust* sont visibles sur Youtube.



Dans **Bx46**, avec une caméra mobile et fureteuse, Jeremie Brugidou et Fabien Clouette nous plongent dans le marché aux poissons de New York, excentré de Manhattan depuis une dizaine d'années.

Peut-on voyager sans jamais quitter son bout de pavé ? A cette question, Jeremie Brugidou et Fabien Clouette répondraient oui. Venus poser leurs caméras au beau milieu du marché aux poissons de New York, situé dans le quartier industriel de Hunts Point dans le Bronx, les deux réalisateurs français nous font voyager autant dans l'espace que dans le temps avec **Bx46**, du nom de la ligne de bus qui mène à cette criée installée en 2005 après la fermeture du précédent Fulton Fish Market à Manhattan. Un univers peuplé de journeymen, ces "voyageurs" ou ouvriers qui approvisionnent New York en produits de la mer. "Quand j'ai commencé, il n'y avait pas de chariot élévateur, tout se faisait avec des diables" raconte l'un d'eux au travers de sa longue barbe, tandis qu'un autre, à l'accent italo-américain à couper au couteau, enfonce : "Quand t'as 250 kilos sur un diable, c'est un voyage !" Herbie Slavin, doyen du marché et puits sans fond d'anecdotes, se rappelle : "Tu faisais ça sur les pavés, portant quatre caisses de poisson pesant 200 kilos, plus la glace, sur 100 mètres." Bien que la tâche relève d'un travail herculéen, certains journeymen sont là depuis trente, quarante ans. D'autres ont dépassé depuis belle lurette l'âge de la retraite, au point que l'on se demande si c'est par simple habitude ou par réelle nécessité financière qu'ils continuent à (se) pointer tous les jours – ou plutôt, toutes les nuits. Ce bout de quai de Hunts Point abrite maintenant une véri-

table mémoire vivante de New York avec son lot d'anecdotes dignes de films hollywoodiens de série B, sur des règlements de compte qui dérapent, des bagarres de bar ou une visite à l'improviste de Charles Bronson. Une histoire qui ne passe pas par la cartographie : tour à tour, chaque journeymen se prête au jeu d'identifier les emplacements de l'ancien marché, du nouveau ainsi que de l'endroit où il réside, mais peu y arrivent. Sur ces vues de satellite en noir et blanc que leur proposent les réalisateurs, ils cherchent des quais ("le quai de mon grand-père" dit l'un d'eux) ou des bâtiments qui n'existent plus. Les quartiers ouvriers du centre de Manhattan disparaissent peu à peu au profit des aménagements touristiques ou de loisirs. Désormais, le New Fulton Fish Market fourmille la nuit dans un contexte beaucoup moins pittoresque. D'un côté, une station d'épuration et un centre de tri. De l'autre, le Vernon C. Bain Correctional Center, établissement carcéral posé sur une barge géante avec des prisonniers en attente de transfert pour l'île pénitentiaire de Rikers. Conséquence étonnante, le marché au poisson intègre d'anciens détenus en quête d'un job. Après une vie de labeur, ils prendront une retraite bien méritée, comme cet homme longiligne à fine moustache qui fait partie des murs. "J'ai dit à ma femme : quand je meurs, tu mets ça dans mon cercueil, ma casquette des Yankees et mes crochets." **Matthieu Rostac**

Bx46

2014, 77', couleur, documentaire
Réalisation : Jeremie Brugidou,
 Fabien Clouette
Production : Les Plans du Pélican

Hunts Point, une zone industrielle du Bronx, sur les bords de l'East River. Entre une immense prison flottante et une usine de conditionnement de déchets, se trouve le nouveau marché aux poissons. Un ballet de chariots élévateurs, de palettes et de filets de thon. Perdue au milieu de nulle part, les hommes qui travaillent là racontent leurs histoires, entretiennent tant bien que mal la légende du métier.

Ils n'ont pas l'air de bien savoir où ils se trouvent. Ils cherchent longtemps quand on leur tend une carte. Pris dans le roulement des marchandises, qui, de jour comme de nuit, ne font que passer. Le marché de Hunts Point a remplacé celui qui auparavant se trouvait à Manhattan, en plein centre-ville, près du Brooklyn Bridge. Là les bateaux débarquaient directement leur cargaison sur les docks, il fallait trimballer les poissons sur des pavés, mais c'était la belle vie. Qu'en reste-t-il aujourd'hui ? Dans ce lieu purement fonctionnel, ce non-lieu qui est comme un organe qu'on aurait isolé, Jeremie Brugidou et Fabien Clouette dressent une émouvante galerie de portraits. Ces hommes, tout droit sortis d'un film de Scorsese, trompent la monotonie du travail par quelques anecdotes : des histoires de quartier malfamé, de prison, de règlement de compte. Mais s'ils s'accrochent à leur pic – emblème immuable du métier – ils semblent aussi perdus dans le temps qu'isolés dans l'espace. **S.M.**

ib Film sélectionné
 par Images en bibliothèques

Cet essai documentaire est une très belle proposition cinématographique qui parvient à mêler une mise en scène ambitieuse (nombreux plans contemplatifs et presque abstraits sur des lieux tels que des entrepôts, quais de livraison, etc.) à un propos sociologique subtil. Dessinant littéralement la cartographie des lieux, le film saisit parfaitement l'activité continue qui y règne et restitue la parole des manutentionnaires qui évoquent la difficulté de leur travail.

Elise Girard (Cinémathèque française)

Nuclear Nation II

2014, 110', couleur, documentaire

Réalisation : Atsushi Funahashi

Production : Documentary Japan Inc., Big River Films

Après un premier volet en 2012, Atsushi Funahashi continue de décrire le sort de Futaba, après la catastrophe de la centrale nucléaire de Fukushima le 11 mars 2011. La commune, inhabitable, est bientôt désignée pour entreposer les déchets radioactifs ; les habitants quant à eux vivent loin de chez eux comme des réfugiés, qui dans un centre d'accueil, qui dans des logements temporaires.

"Loin de Futaba", tel est le titre japonais d'une série de documentaires en cours dans laquelle Funahashi dépeint les suites de la catastrophe. Ce qui signifie, non seulement arpenter une ville morte, délabrée, pendant des laps de temps forcément courts ("no man zone" oblige), mais surtout s'installer durablement auprès des exilés des villes de Kazo ou d'Iwaki, à plusieurs centaines de kilomètres de là. Personnes âgées pour la plupart, les actifs ayant souvent trouvé de quoi se loger ailleurs. Toute une population ainsi délaissée, mais en première ligne des jeux politiques dont le maire Katsutaka Idogawa est bientôt victime. Caméra épaulée ou plans filmés au téléphone, entretiens, cartons explicatifs, archives photographiques, Funahashi use d'une grande diversité de matériaux pour rendre compréhensible une situation inextricable – dont le désastre forme l'unique perspective passée ou à venir. La détresse et la rage des victimes n'en sont que plus implacables. M.C.



Film sélectionné
par Images en bibliothèques

C'est un document convaincant sur une tragédie contemporaine. On perçoit bien le temps des politiques, qui minimisent la tragédie et réaffirment le nucléaire comme une énergie indiscutable en niant les erreurs du passé, et le temps de victimes, condamnées à subir dans l'indifférence de ces derniers.

Matthieu Eveillard (Bibliothèque municipale de Bain-de-Bretagne)

à lire

De Matthieu Capel, *Evasion du Japon – Cinéma japonais des années 1960*, Les Prairies ordinaires, 2015.



ce qui s'est perdu et ce qui se voit

Entretien avec Atsushi Funahashi à propos de son film **Nuclear Nation II**, second volet d'un projet documentaire au long cours sur les retombées de la catastrophe nucléaire de Fukushima en 2011.

Le projet Nuclear Nation s'est-il imposé à vous immédiatement après la catastrophe du 11 mars ? Pensiez-vous déjà en faire une série ?

Quand la catastrophe protéiforme du 11 mars est survenue, j'en ai été profondément ébranlé comme la plupart des Japonais et suis resté pendu aux informations pendant des jours. Mais peu à peu, j'ai commencé à éprouver un certain agacement en constatant les différences qu'il y avait entre les informations japonaises et étrangères – françaises ou américaines. La fusion du réacteur avait beau être avérée dans les médias étrangers dès le 12 mars, le gouvernement et Tepco ne l'ont reconnue qu'en mai, et de mauvaise grâce. L'information avait donc deux mois de retard. Concernant les zones à évacuer aussi : alors qu'ici on disait de partir à ceux qui vivaient dans un rayon de 20 kilomètres à partir de la centrale Fukushima 1, le gouvernement américain préconisait un rayon de 50 miles (80 kilomètres). J'ai fini par me demander si le gouvernement japonais ne cherchait pas à dissimuler ou à minimiser la gravité de l'événement (et ces doutes étaient tout à fait fondés). A partir de quelle distance était-on en sécurité ?

Mais alors qu'on restait sans aucune donnée fiable, j'ai appris que les habitants de Futaba, où se trouve la centrale, avaient fui à 250 kilomètres de là. De tout le département de Fukushima, c'était cette ville qui s'était exilée le plus loin. Les autres agglomérations avaient été plus raisonnables (plus japonaises) et étaient restées à l'intérieur du département : seule Futaba avait fui en dehors, jusqu'en banlieue de Tokyo. Pour moi, ils avaient eu raison. De plus, l'administration municipale s'était installée avec 1400 personnes dans une ancienne école désaffectée. Comme une arche de Noé de notre temps – les Japonais d'aujourd'hui, contraints de vivre dans des ruines pour fuir la

menace nucléaire.

Cette situation... il y avait tout ce qu'il fallait pour faire un film. Mais il fallait que ce soit un documentaire, qui la décrive avec application. Qui plus est, eu égard à la nature des dégâts causés par l'énergie nucléaire, il fallait y consacrer un temps long, qui soit celui, non pas d'un seul film, mais de toute une série.

Les personnes déplacées de Futaba ont-elles toutes été bienveillantes à votre égard ? Y a-t-il eu des réticences face à votre caméra ?

Dans le monde, il y a toujours des gens pour aimer ou détester les caméras. C'est la même chose pour Futaba. Je n'ai pas insisté auprès de ceux qui ne le voulaient pas et j'ai filmé ceux qui me disaient oui. A ma grande surprise, beaucoup de gens, malgré la situation terrible dans laquelle ils se trouvaient, ont accepté que je les filme dans leur intimité. Je me suis vraiment dit alors que les hommes, quelles que soient leurs difficultés, avaient cette faculté de poser un regard objectif sur eux-mêmes. Une vieille grand-mère, qui avait perdu sa maison et tout ce qu'elle possédait, sans famille, sans avenir, a ainsi accepté en me disant : "Je veux qu'on sache qu'il y a beaucoup de gens dans la même situation que moi."

De votre côté, vous étiez-vous donné certains principes à respecter ?

Pour éviter de me disperser, je me suis interdit d'enquêter en dehors du refuge. J'ai posé ma caméra dans l'école désaffectée de Kisai, jusqu'à me rendre compte qu'il suffisait d'y filmer jour après jour pour voir et comprendre l'accident d'une centrale pourtant située dans la lointaine ville de Futaba.

La seule entorse à ce principe a été le moment où des réfugiés sont retournés chez eux – ils disposaient de deux petites heures pour re-

trouver leur maison dans la zone surveillée. J'aurais très bien pu me conformer à mon principe de départ et ne pas quitter le refuge, mais après avoir vécu plus de trois mois dans l'école, ils pouvaient passer "deux petites heures" chez eux, dans une région dangereuse, où le niveau de radiations était très élevé. Quelle situation plus cinématographique que celle-ci ? C'est pourquoi j'ai contourné la règle, c'est la seule fois où je m'y suis soustrait. C'est devenu, je crois, une scène très importante du film.

Un certain nombre de cinéastes japonais et internationaux se sont intéressés aux suites de la catastrophe, de même qu'en France, plusieurs textes d'écrivains sont parus à ce sujet. Mais au Japon, la situation a-t-elle vraiment le traitement qu'elle mérite ?

Oui, il y a beaucoup d'ouvrages, de films, d'émissions de télévision. Comme aux Etats-Unis après le 11 septembre, le monde intellectuel a pris conscience d'un véritable changement de paradigme. Certains parlent même d'un second "après-guerre". Pour ma part, à voir ce Japon qui, sans rien apprendre de l'accident nucléaire, va dans le sens d'une remise en service totale, j'ai l'impression qu'il n'y a pas assez de remise en cause, que, même si on considère les tensions qui persistent depuis la Seconde Guerre mondiale avec la Chine, la Corée du Sud et d'autres pays du Sud-Est asiatique, nous sommes un peuple qui ne tire aucun enseignement de l'Histoire.

Dans les années 1970, Noriaki Tschimoto pouvait s'installer à Minamata pour en filmer les habitants victimes de pollution au mercure. Aujourd'hui, la radioactivité n'auto-rise plus cette démarche... Pareille situation vous semble-t-elle lancer un nouveau défi au cinéma japonais contemporain ?

Le fait que la radioactivité soit un phénomène invisible en fait quelque chose d'autant plus cinématographique. Parce que le cinéma est un art qui nous montre ce que l'on ne voit pas. Est-il possible d'exprimer avec des images ce que les gens de Fukushima ont perdu dans cette catastrophe ? Car ce qu'ils ont perdu ne se réduit pas à une maison, un terrain, une voiture ou des meubles. L'histoire continuée d'un pays, son climat, sa culture, ses liens communautaires, c'est cela qui est désormais perdu à jamais. C'est très facile à dire avec des mots, mais le rôle du cinéma est de représenter toutes ces choses que l'on ne voit pas, ni "qu'aucune compensation financière ne saurait remplacer", en leur donnant un sentiment de réalité.

Propos recueillis et traduits du japonais par Mathieu Capel, février 2016



achtung ! automatischer transport

Donauspital-SMZ Ost, de Nikolaus Geyrhalter, propose une radiographie sans commentaire d'un bâtiment public géant équipé de sa haute technologie, l'hôpital Danube de Vienne.

Dire du cinéma de Geyrhalter qu'il est rigoureux et extrêmement maîtrisé relève de la tautologie. Le fait est que **Donauspital** laisse le sentiment, a priori paradoxal au vu des partis pris formels radicaux, d'un film d'un grand classicisme. Et comme dans tout bon classique, le film entier est résumé dans son préambule. Soit l'enchaînement de cinq plans qui circonscrivent le dessein filmique de l'auteur. Le ballet magnétique des robots préprogrammés qui, depuis les sous-sols de l'hôpital, assurent la distribution des médicaments, des linges ou des plateaux-repas et répètent inlassablement l'alerte "Attention, transport automatique". Le plan large sur la salle de contrôle vidéo et ses innombrables écrans – métaphore de la vision globale, à la fois fantasmagorique et clinique du cinéaste. La réserve pharmacologique – on est bien dans un hôpital. Une scène d'imagerie médicale, vue depuis le poste de commande de l'appareil. L'étrange assemblée d'une dizaine de praticiens qui, les yeux clos, écoutent de la musique classique, jusqu'à ce que celui qui semble le maître d'œuvre de cette préparation mentale matinale clôt l'expérience d'un timide "C'est parti pour la journée". Le film est lancé : une journée à l'hôpital Danube !

Il se compose d'une succession de plans fixes, à la photographie impeccable (cadre, angle, ambiance), le plus souvent enregistrés à grande distance et de manière frontale, afin d'épouser la totalité d'une situation. L'usage de ce type de plans fixes produit des effets cinématographiques particuliers : il induit un sentiment de discontinuité temporelle, comme si chaque plan était séparé temporellement du précédent ou comme s'il n'y avait pas de découpage. D'où l'impression persistante d'être le témoin des événements filmés mais de ne jamais "participer" à l'action. Le travail de montage s'opère à un autre niveau,

celui du récit, qui tisse plusieurs fils. Le temps de la journée, donc ; le film s'ouvre, après les plans de préambule puis le générique, sur une vue matinale et pluvieuse de l'extérieur des bâtiments et s'achève par un plan nocturne similaire. L'espace matériel de l'hôpital, ensuite et surtout : on explore, en commençant par l'équivalent de nos urgences, les différents niveaux et services, spécifiés à chaque fois par un carton à l'image ; c'est le programme documentaire du film, et sa visée d'exhaustivité.

C'est bien l'institution hospitalière qui est finement documentée et point n'est besoin pour le cinéaste – fidèle en cela à sa manière habituelle – de rajouter un quelconque commentaire aux vues qu'il nous propose. Quelques plans suffisent pour saisir la dimension hautement techniciste de l'hôpital, l'aspect nécessairement et parfaitement aseptisé des lieux, l'ingénierie organisationnelle qui s'exerce à tous les niveaux et finalement la réification des corps des malades.

Première réflexion : Geyrhalter montre de manière saisissante comment la machinerie médicale, violente par nature, s'est dotée ces dernières années de dispositifs optiques qui permettent aux soignants non seulement d'intervenir sur les organismes mais aussi de les mettre à distance. La vision est presque toujours assistée par une machine, déplaçant l'intervention médicale dans une sorte d'abstraction technique – commode sans doute, y compris pour les malades. On ne compte plus le nombre d'écrans dans l'écran. On soupçonne même Geyrhalter d'y prendre un certain plaisir. Désormais il est permis de tout voir. Même l'organe le plus enfoui, qui n'a jamais connu la lumière, semble pouvoir être visité par un œil artificiel. Réflexivité ou redoublement des regards : l'écran de contrôle de la sonde renvoie aux écrans de la salle de



Donauspital-SMZ Ost (L'Hôpital Danube)

2012, 75', couleur, documentaire

Réalisation : Nikolaus Geyrhalter

Production : NG Filmproduktion, ORF, Arte

Participation : Fernsehfonds Austria, Filmfonds-Wien

Des entrailles du sous-sol à la piste d'hélicoptère, en passant par tous les services de soins, étage après étage, Nikolaus Geyrhalter filme le fonctionnement quotidien d'un des hôpitaux les plus modernes de Vienne. Véritable fourmilière, le Donaushpital dévoile ses différentes strates où l'être humain (employé, patient, médecin) promène sa fragile existence à travers un énorme attirail technique.

Le documentariste autrichien Nikolaus Geyrhalter s'est fait connaître en France avec un film choc sur l'industrie agroalimentaire : **Notre pain quotidien** (2005). On retrouve ici son style distancié, descriptif, et son goût pour les processus mécaniques. L'hôpital y tient le premier rôle, une entité semi-automatisée qui tient parfois de l'usine (les services d'intendance) et où les appareils plus ou moins intrusifs, plus ou moins enveloppants, s'interposent sans cesse entre médecins et malades. Le réalisateur en expose chaque partie, à la manière d'organes qui seraient découpés sur une table de dissection. Mais la cruauté du dispositif, qui se retrouve dans certaines scènes d'intervention chirurgicale, donne pourtant un relief étonnant à la présence humaine. La banalité des propos échangés, le calme imperturbable des médecins, la douceur hasardée d'un geste avenant feraient presque naître chez le spectateur un sourire, mêlé de sage détachement. **S.M.**

 **Film sélectionné
par Images en bibliothèques**

La structure narrative du film est très troublante car l'on s'attendrait, sur un tel sujet, à une vision empathique avec les patients, la parole des soignants. A l'inverse, on a le sentiment de plonger dans les entrailles d'une usine. Devant l'automatisation des tâches, le détachement apparent des équipes soignantes à l'égard du corps, la succession des outils, on a parfois l'impression de visiter des ateliers de mécanique. Pour autant, l'empreinte de ce film est très forte.

Catherine Chastan (Bibliothèque départementale de Loire Atlantique)

contrôle du préambule, qui renvoie elle-même à la toute puissance et à l'omniscience de la caméra documentaire. Un léger malaise peut-être : on se demande ce que l'on voit au juste (si bien). Qu'est-ce que cet œsophage ? Cet œil qu'on opère en gros plan ? Ils ne sont à personne, ces organes, sinon au genre humain – *Homo sapiens*, pour reprendre le titre du dernier film de Geyrhalter.

C'est la deuxième remarque : puisqu'il filme l'institution, Geyrhalter ne filme pas les malades. Question de choix de mise en scène, et peut-être de principes : suivre une personne reviendrait à en faire un personnage, à partager avec lui un lieu et un temps, un complexe d'émotions (crainte, croyance, souffrance, espoirs, vitalité, etc.) et obérerait le projet documentaire : filmer la médecine contemporaine, et son cadre opératoire. En ceci, Geyrhalter est l'héritier putatif de Frederick Wiseman, dont il reprend les grands principes de réalisation – un lieu donné, un temps de tournage limité, pas de personnage, pas de commentaire ajouté, pas d'entretien – mais en les radicalisant, par l'usage exclusif de la caméra fixe, du cadre large et de la frontalité. Alors, comment s'expliquer qu'un film de Geyrhalter produise un sentiment si différent d'un autre de Wiseman sur un thème aussi semblable¹, avec une visée apparemment si commune (filmer l'institution) ? Les temps auraient-ils changé ?

Une partie de la réponse tient dans la définition qu'on donne d'*institution*. Au sens courant, c'est le lieu concret où s'exerce et se manifeste un certain nombre d'activités liées à la

vie collective et publique, plus ou moins juridiquement formalisées. On peut aussi aborder l'institution sous un angle plus anthropologique, en s'appuyant sur cette définition proposée par Emile Durkheim : "On peut en effet [...] appeler *institution* toutes les croyances et tous les modes de conduite institués par la collectivité" (**Les Règles de la méthode sociologique**, 1894) ou celle, co-extensive, proposée par Marcel Mauss et Paul Fauconnet, l'envisageant comme un ensemble d'habitudes collectives, c'est-à-dire de "manières d'agir ou de penser, consacrées par la tradition et que la société impose aux individus" (**La sociologie : objet et méthode**, 1901). Dans un cas, c'est un lieu que l'on filme, un cadre, un espace matériel. Dans l'autre, c'est une communauté, un ensemble d'interactions humaines complexes, informées par un dispositif implicite, d'origine juridique, sociale, économique ou religieuse (et souvent tout ça à la fois).

Revenons un instant au premier plan du préambule : l'équipage de robots, dont le film nous montrera plusieurs fois les trajectoires hypnotiques. "... Achtung ! Automatischer Transport..." : la voix synthétique résonne dans les souterrains déserts de l'hôpital, comme si elle ne s'adressait à personne. C'est pourtant l'expression verbale la plus marquante du film – et non pas simplement en ce qu'elle condense l'angoisse sourde qui le traverse. Mais surtout, parce que la parole occupe la portion congrue dans **Donaushpital**. De toute évidence, c'est la physicalité même de l'institution, sa machinerie, sa perfection gestionnaire, qui intéresse Geyrhalter et pas

vraiment la communauté humaine qui s'y recompose chaque jour. Difficile, à vrai dire, de ne pas le suivre sur cette piste, tant l'hôpital moderne, cerveau-machine hautement spécialisé, automatisé, obstiné à réduire les marges d'erreur et d'incertitudes, semble rejeter de lui-même l'humain au rang de facteur problématique.

Le cinéma de Geyrhalter soulève tout de même une question importante. Peut-on filmer l'univers mécaniciste contemporain de manière mécanique (systématisation de l'usage des plans fixes, de la grande distance, refus du découpage, primauté du cadre) ? Et ce faisant, que fait-on au juste ? Est-on bien sûr de critiquer ("prendre ses distances") ce monde réifié par l'obsession rationaliste ? N'est-ce pas plutôt prendre le risque, par et dans le redoublement, de l'emphatiser, d'en célébrer la perfection formelle et abstraite ? Cette objectivité apparente et revendiquée de la caméra est-elle un regard ? N'est-elle pas, elle-même, un symptôme ? *Achtung ! Automatischer transport.* **Arnaud Lambert**

1 Wiseman a filmé l'hôpital deux fois – *Hospital* en 1970 et *Near Death* en 1989 – et, implicitement, à cinq ou six autres occasions.

2 La filmographie de Geyrhalter, de ce point de vue, incite à la prudence. Elle est travaillée par le vertige – proprement humain, pour le coup – d'un monde sans l'homme. Ou pour être plus exact, d'un monde d'après l'homme : villes en ruine réinvesties par la nature (dans *Pripyat*, 1999, ou dans *Homo Sapiens*, 2016) ou bien machines solipsistes comme dans *Donauspital*, singeant la voix humaine mais ne s'adressant à personne, semblant entretenir le souvenir vague, sans réel sujet, d'une humanité perdue.



ville fantôme

Gary, petite ville jadis industrielle en bordure du lac Michigan n'est désormais plus que l'ombre d'elle-même. Blandine Huk et Frédéric Cousseau laissent filer leur caméra le long des rues et avenues aux bâtiments murés, donnant la parole à des habitants de plus en plus précarisés. Entretien avec les réalisateurs.

Comment s'opère votre collaboration ?

Nous collaborons ensemble depuis maintenant dix ans ! D'abord sur un film documentaire de Frédéric (*Sakhaline*, 2006). Depuis notre premier film cosigné (*Un Dimanche à Pripiat*, 2006), nous avons réalisé ensemble cinq autres films. Concrètement, nous faisons tout ensemble, le choix du sujet (qui est souvent déterminé par un lieu), le tournage, le montage et même la promotion ! Nous faisons ça avec des bouts de ficelles, sans producteur, et ça aussi c'est un choix. Comme nous partageons les mêmes goûts pour pas mal de choses, notre collaboration est assez simple, ce qui est rare.

A quel moment avez-vous pris connaissance de l'histoire de cette ville et quel a été le point de départ du film ?

Nous avons découvert Gary fin 2012. Ce qui nous a attiré en premier lieu c'est le fait que Gary est une ville jeune (fondée en 1906), emblématique du rêve américain, construite par et pour l'industrie métallurgique, et qu'elle s'est effondrée, certes comme beaucoup d'autres villes, aux Etats-Unis et ailleurs dans le monde, avec le déclin de cette industrie, ou du moins sa transformation. Mais ce qui la caractérise par rapport à d'autres villes, c'est son histoire tragique liée au racisme et à la ségrégation à l'égard des Afro-Américains. La fuite des Blancs après l'élection du premier maire noir (Richard Hatcher) en 1967 a été l'élément central dans l'écriture du film : comment le racisme a pesé sur le destin de Gary, jusqu'à aujourd'hui ; pour quoi la désindustrialisation et les facteurs économiques ne sont pas seuls responsables de l'état de la ville aujourd'hui.

Existe-t-il selon vous le moindre espoir que Gary retrouve un jour un semblant de renouveau économique ou est-elle vouée à rester en friche ?

Difficile de prévoir ce qu'il adviendra de Gary. Il faudrait d'abord que l'image de la ville change dans la région. Les habitants sont dynamiques et ils aiment leur ville malgré les difficultés. Le problème vient plutôt de la façon négative dont est perçue Gary dans les villes alentour. Dans le film, un homme dit que Gary n'a pas besoin de renaître mais plutôt de se réaliser. Les choses changeront sans doute, comme à Détroit. Et ces changements viendront certainement d'initiatives individuelles, d'associations, de groupes d'habitants de la ville plutôt que de politiques mises en œuvre par la ville. Cela a déjà commencé depuis notre séjour en 2013.

Les villes abandonnées ou en ruines font désormais l'objet d'une esthétique à part entière, souvent dissociée du contexte social et politique. Vous êtes parvenus à contourner cette vision convenue et inconséquente du ruin porn pour donner avant tout la parole aux habitants. Comment avez-vous procédé pour recueillir les témoignages ?

De façon très simple. Chaque jour, nous étions dans les rues de Gary, souvent à pied, chose pas très banale au pays de la voiture. Quand nous rencontrions quelqu'un, nous expliquions notre projet et lui demandions s'il voudrait nous parler de Gary. Nous sommes entrés dans des magasins, nous avons abordé des gens devant leur maison, dans leur jardin, dans des églises. Les réactions ont toujours été chaleureuses et positives. Nous avons également un contact précieux, un professeur d'histoire à la retraite. James Lane nous a mis en relation avec des personnes importantes, il nous a notamment obtenu l'interview avec Richard Hatcher. Nous nous sommes heurtés à quelques refus désagréables de la part de personnes âgées, des Blancs qui n'avaient pas "fui" après l'élection de Richard Hatcher. Peur, méfiance, honte... diffi-



cile à dire. C'est un peu notre regret, de ne pas avoir eu les moyens de rester plus longtemps pour pouvoir peut-être gagner la confiance de ces personnes.

Gary est souvent filmée sous forme de longs travellings en voiture où l'on voit défiler des maisons, pour la plupart murées. Comment avez-vous abordé cette question du filmage de la ville, qui possède sa personnalité propre et à laquelle ses résidents semblent attachés malgré leur paupérisation ? Je pense aussi aux plans de la mer au crépuscule, qui sont comme des poches de respiration et de quiétude au sein même du ghetto, et qui sont presque trompeurs.

La situation de Gary au bord du lac Michigan pourrait être une situation presque idyllique et un fort atout balnéaire si la ville n'était coupée du lac par le mur constitué par l'aciérie. La seule partie préservée est celle de Miller Beach, un quartier excentré, à l'est de la ville. C'est même aujourd'hui une zone naturelle protégée. Oui, ces scènes de plage sont des poches de respiration, mais elles sont aussi le rappel des drames qui se sont joués là, au temps où les Noirs n'avaient pas le droit de fréquenter ces plages réservées aux Blancs. Quel que soit le quartier, il y a toujours des maisons abandonnées parmi d'autres occupées, et des terrains vagues là où l'on a détruit des maisons trop délabrées et devenues dangereuses. La façon de rendre compte de cette atmosphère était de filmer les rues autant que possible par de longs travellings. Il est difficile d'imaginer des gens vivre à côté de deux, trois ou plus encore, maisons, délabrées, murées, envahies par la végétation. C'est souvent assez inquiétant, comme l'explique très bien un jeune homme dans le film.

Sur quelle durée s'est étalé le tournage ?

Nous sommes restés à Gary durant sept semaines. Nous tournions tous les jours. Nous n'avons pas fait de repérages. Nous travaillons avec des budgets qui ne nous permettent pas de faire plusieurs voyages. Nous avons donc appris à faire de cette contrainte un parti pris, une méthode de travail qui, d'ailleurs, nous rend parfois plus inventifs comparée à des films, disons, financés.

Le film s'est-il essentiellement écrit au montage ou aviez-vous déjà le script en tête ?

Nous n'écrivons pas nos films avant de partir en tournage. Nous avons bien sûr des lignes directrices de travail, mais nous tenons à garder cette liberté de la rencontre justement : rencontre avec les lieux, rencontre avec les gens. Le film s'écrit donc essentiellement au montage. *My name is Gary* a été différent de nos autres films car nous avons beaucoup de témoignages importants. Nous voulions que l'histoire de la ville se dessine progressivement, uniquement avec les voix des habitants, comme une sorte de polyphonie. C'est un travail assez long, mais passionnant.

Frédéric, vous avez derrière vous un parcours de musicien, et la musique joue un rôle prépondérant dans le film, que ce soit la fanfare, le blues, le gospel ou le RnB. Avec les sermons des pasteurs, elle semble être l'unique source de distraction et de réconfort. Avez-vous articulé le film consciemment autour de cet élément contextuel ?

L'expérience de la musique m'a sans doute forgé l'oreille. Je suis donc assez sensible au travail du son pour les films. Dans l'idéal on devrait pouvoir écouter un film autant que le regarder. Le choix des musiques se fait entre Blandine et moi. Pour ce qui concerne Gary, il était essentiel que la musique soit très présente, car il y a une vie musicale extrêmement riche. Jazz, blues, gospel... Les Jackson Five sont originaires de Gary et ont commencé leur carrière dans la ville. Il y avait un label important, Vee-Jay Records, fondé par Vivian Carter au début des années 1950, qui a produit notamment Jimmy Reed, John Lee Hooker ou les Spaniels. La musique était donc une évidence dans la construction du film.

Vous avez également inséré des motifs sonores issus du répertoire de la compositrice électro-acoustique Christine Groult...

Le choix d'éléments sonores pour un film est toujours très subjectif. Nous aimons beaucoup le travail de Christine Groult. Il se trouve que certaines de ses pièces s'intègrent magiquement avec des séquences que nous cherchons à faire décoller du réel.

My Name is Gary

2015, 85', couleur, documentaire

Réalisation : Blandine Huk,

Frédéric Cousseau

Production : No Film

Qui est Gary ? Pas une personne mais une ville. Une ville industrielle sortie de terre au début du XX^e siècle sur la rive du lac Michigan, non loin de Chicago. Accessoirement, la ville natale de Michael Jackson. Mais aujourd'hui une véritable ruine, comme d'autres sites industriels jadis glorieux. Une ville dont la population blanche s'est enfuie le jour où fut élu le premier maire noir d'Amérique.

La gloire de Gary, fleuron de l'industrie sidérurgique américaine, aura duré moins d'un siècle. La prospérité de la ville, qui connut son apogée dans les années 1960, laisse aujourd'hui la place à un monde paranoïaque et désarticulé. Les façades colorées de ses avenues désertes témoignent encore d'une rayonnante *american way of life* : cinémas, restaurants, universités... Mais la nostalgie de ces ruines est bien vite tempérée par l'histoire qui les a vues naître. L'importante population afro-américaine de la ville, si elle a fui les lois raciales du Sud pour venir alimenter les usines du Nord, s'est trouvée confrontée à une forme de ségrégation plus insidieuse. Richard Hatcher, qui prit sa défense et fut élu maire en 1972, en sait quelque chose. Dans les quartiers résidentiels mangés par la végétation, la population fait pourtant un timide retour. Pour certains, il s'agit de survivre au milieu de nulle part, pour d'autres ce nulle part pourrait devenir le lieu d'un nouveau commencement. **S.M.**

ib Film sélectionné
par Images en bibliothèques

Dans ce territoire désertifié au plan économique et social, la vie continue. Le film fait droit tout autant à la ville matérielle qu'à la ville racontée par ses habitants (avec une mention spéciale à l'ancien maire, premier Noir arrivé à la tête d'une si grande ville en 1967). Ce qui pourrait paraître au premier abord et de bout en bout sinistrement banal est ainsi révélé dans sa singularité. *My name is Gary* m'apparaît ainsi exemplaire à tous points de vue.

Alain Carou (BNF)

à voir

nofilm.free.fr

Les derniers mots prononcés font état d'un "paradis caché", alors que l'instant d'avant la ville apparaît comme la "capitale du crime" et qu'un adolescent confie avoir "de l'espoir, mais pas pour ici". Même si le constat est globalement pessimiste, y compris chez ces jeunes dont vous avez recueilli le témoignage, cherchiez-vous à clore malgré tout le film sur une note d'espoir ?

Oui, bien sûr, parce que c'est aussi ce que nous avons ressenti au contact des gens que nous avons rencontrés d'une façon générale. Oui, le constat est pessimiste, mais des milliers de gens vivent dans cette ville, malgré tout. Et ils gardent espoir.

Presque chaque semaine, on apprend qu'un policier a tué un Noir aux Etats-Unis. Votre film résonne avec l'actualité et laisse tristement songer que le racisme et la ségrégation sont loin d'avoir disparus...

Nous venions juste de terminer le montage quand les événements de Ferguson ont éclaté en août 2014. A partir des témoignages que nous avons récoltés et la situation de Gary, le film montre que le racisme et la ségrégation vis-à-vis des Noirs existent toujours dans la société américaine. Depuis deux ans, les violences policières, et surtout les manifestations de protestation et de ras le bol qui ont suivi, n'ont fait que révéler au grand jour cette violence du racisme qui n'a jamais cessé. Il faut lire **Une Colère noire !** Le racisme se développe malheureusement de plus en plus en Europe et en France. Certes, l'histoire des Etats-Unis est particulière. Mais le racisme est destructeur partout, pas seulement aux Etats-Unis. Montrer les manifestations de racisme et leurs conséquences dans l'histoire d'une ville comme Gary, c'est aussi pour nous une façon de parler de ce qui se passe ici.

Propos recueillis par Julien Bécourt, septembre 2016

1 Une Colère noire – Lettre à mon fils, de Ta-Nehisi Coates, éd. Autrement, 2016.



histoire de la violence

En 2014, Thomas Jenkoe filme Grande-Synthe, commune jouxtant Dunkerque, entre mer du Nord et usine sidérurgique monstre. **Souvenirs de la Géhenne** chemine sur un fil, entre témoignages off du racisme ordinaire et plans fixes sur des paysages urbains sans valeur. Entretien avec son réalisateur.

Comment est né le projet *Souvenirs de la Géhenne* ?

Dans un premier temps, il est né de ma volonté d'aller tourner dans le nord de la France, région dont je suis issu. Le paysage de Grande-Synthe m'avait vraiment frappé étant petit en raison de ses cathédrales de lumière et de fumée entre le ciel et la terre – et surtout entre le ciel et la mer – que représentaient les usines. Arrivé à Grande-Synthe, c'est là qu'on m'a raconté l'histoire de ce crime raciste commis en 2002. J'ai trouvé ça choquant parce qu'on m'a raconté ça à 8 heures du matin dans un bar et les gens abordaient ça de manière décomplexée en disant : "Effectivement, cette personne a tué un Arabe mais c'est pas grand-chose. Il en aurait tué cent, ça aurait été un problème mais en tuant un seul mec, il a fait ce qu'on aurait tous voulu faire." C'était un point de départ assez puissant et terrifiant. Je voulais donc faire un lien entre un paysage industriel, les propos tenus par des gens et essayer de lier les deux, essayer de comprendre comment une façon d'organiser l'espace peut influencer une manière de penser.

Comment se fait-il que le contexte urbain puisse influencer la pensée des habitants ?

J'étais très influencé par le travail du réalisateur japonais Masao Adachi qui avait avancé une théorie du paysage ou comment un paysage influence l'activité humaine. En observant Grande-Synthe, je me suis rendu compte que ça n'était pas un environnement propice au développement d'une pensée politique et d'un bien-être personnel. Avant 1945, Grande-Synthe est un village. Au sortir de la guerre, le gouvernement décide de réindustrialiser la France, notamment en investissant le littoral nordiste. Rapidement s'est posée la question de la main-d'œuvre parce

que l'on posait des usines dans des villages. On a fait venir des travailleurs, principalement d'Afrique du Nord, et on a construit une ville à la va-vite. Cette ville n'a jamais été pensée comme un espace où les gens pouvaient vivre mais comme un dortoir géant. Quand le plein-emploi a disparu au milieu des années 1980, les problèmes ont émergé en raison d'une population oisive. Cette ville n'a qu'une seule continuité : la rupture. Tous les dix ans, on construit, on détruit, on reconstruit Grande-Synthe. Mais jamais de façon pérenne.

Votre film est composé d'une douzaine de plans séquences dans lesquels il n'y a quasiment aucun mouvement. Pourquoi ce parti pris formel radical ?

C'est venu assez rapidement. Il fallait absolument que la ville soit le personnage principal du documentaire. Comme je suis plus influencé par la photographie que par le cinéma pur, je me suis dit que ça serait bien de filmer comme peut le faire James Benning : des cadres fixes sur des éléments de paysage où le mouvement se fait à l'intérieur du cadre et pas par le cadre. Je trouvais également que ça mettait en place une dichotomie intéressante : on a une ville d'aspect assez paisible donc il faut scruter ses matériaux, sa laideur, pour comprendre qu'un son plus brutal, qu'une parole particulièrement radicale puisse y naître.

Comment avez-vous choisi ces éléments de paysage ?

Le tournage a duré treize jours mais la ville avait été cartographiée par des repérages. Il fallait montrer vraiment tout. Il y a six quartiers différents, le littoral et les espaces verts artificiels. A chaque fois, il fallait absolument trouver le bon endroit où quelque chose d'in-

Souvenirs de la Géhenne

2015, 54', couleur, documentaire

Réalisation : Thomas Jenkoe

Production : Triptyque Films, Cinaps Télévision

Participation : CNC, Fonds Images de la diversité, ministère de la Culture et de la Communication (DGP-Architecture), Procirep, Angoa, Scam

Grande-Synthe, commune limitrophe de Dunkerque, abrite l'un des plus grands sites de sidérurgie d'Europe. Une petite ville tranquille où sommeille la violence. Le souvenir d'un fait divers : en 2002, un homme tire sur un jeune Maghrébin. Le discours de cet homme, celui de quelques habitants, l'observation des rues et des alentours de la ville sauront-ils éclairer la raison de ce geste ?

Tout roman policier cherche à révéler l'auteur du crime sur lequel il enquête. Mais ici, le coupable étant passé aux aveux, ce sont les origines du crime que l'on recherche. Chaque parole de l'assassin, tirée du dossier d'instruction, chaque témoignage entendu en voix off, chaque détail du décor industriel et urbain paraît suspect aux yeux du spectateur qui cherche des indices. Mais les images, superbement cadrées, restent silencieuses, et le discours des habitants s'épuise à remonter aux sources du mal. Thomas Jenkoe, qui a grandi dans les parages, dessine un enfer où les questions sont condamnées à errer sans réponse. Les façades fraîchement rénovées de l'espace public pourront-elles apaiser la violence des cheminées d'usine ? D'où vient la haine qui tourmente les esprits ? De quoi sommes-nous victimes ? La violence est-elle sociale ou passionnelle, individuelle ou collective ? Sans doute est-ce cela l'origine de nos supplices : une souffrance impuissante à désigner sa cause. **S.M.**



téressant se passait. J'ai cherché l'endroit où l'accident pouvait naître. Par exemple, j'avais remarqué que les gens se baignaient au pied des usines et que les immenses tankers ou cargos passaient à une dizaine de mètres des baigneurs, donc je l'ai filmé. Ça disait énormément de choses : l'inconscience des gens, le fait qu'ils soient dans un paysage qui leur impose une violence. Ça donnait tout de suite une image concrète de ce qu'était cette ville qui écrase toute humanité. Des enfants perdus qui grandissent dans une ville sans repères, où les dissensions sont très fortes, avec une infrastructure qui les dépasse.

Il y avait également la volonté de recomposer le chemin du tueur, non ?

J'étais parvenu à me procurer le dossier d'instruction du tueur afin de connaître son parcours dans la ville. Il s'est avéré qu'il était passé un peu partout, il avait fait un mouvement circulaire dans la ville. Le point de vue adopté pendant le tournage, c'était celui du fantôme de ce tueur, qui ne sortira pas de prison et qui ne veut pas en sortir, qui revient sur les lieux avant, pendant et après son crime.

Pourquoi avoir choisi le off pour tous les témoignages ?

Pour deux raisons. D'abord, une raison esthétique parce que comme je l'ai dit plus tôt, le personnage principal devait être la ville. Recueillir seulement les voix, c'était une manière de donner la parole à la ville. Une parole multiple qu'on ne peut pas canaliser. Ensuite, une raison pratique. Au moment des repérages, je

me suis rendu compte que les gens avaient énormément envie de parler, mais parce qu'ils avaient conscience que leurs discours étaient très radicaux ils ne voulaient pas apparaître à l'image. Finalement, cette contrainte du réel m'a permis de renforcer cette idée esthétique de faire parler la ville. Le but n'était pas de recueillir le plus de discours radicaux possibles, simplement que les gens puissent parler sans être jugés.

Il y a également un gros travail sur le son, l'ambiance. Pourquoi était-il aussi important de recontextualiser Grande-Synthe de manière "sonore" ?

Parce que pour moi, la violence de cette ville naît du son. On a fait quelque chose d'inhabituel au son, que l'ingénieur a d'ailleurs eu un peu de mal à comprendre au début, parce qu'en documentaire, on essaie d'avoir le bruit le plus propre possible en évitant les parasites qui encrassent. Ici nous avons réglé les préamplis le plus haut possible pour avoir un son qui soit toujours très fort, pour qu'il n'y ait pas de silence. Même le silence est bruyant dans le film. Il fallait que la violence passe par le son.

Propos recueillis par Matthieu Rostac, septembre 2016



un film d'action

Pendant un an, Olivier Cousin a suivi les militants du GPS (Groupement pour la défense du travail social) à Toulouse. Travailleurs sociaux passés dans l'illégalité pour faire face au manque de moyens, ils réquisitionnent des bâtiments publics. Le réalisateur les rejoint au moment où ils s'apprêtent à ouvrir un nouveau lieu afin d'y accueillir cent-cinquante personnes expulsées d'un squat précédent. Entretien.

L'un de vos précédents films, *Firminy, le maire et l'architecte* (2007), s'intéressait au quartier Firminy-Vert, commandé en 1955 à Le Corbusier par le maire de la ville, Eugène-Claudius Petit, ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme de 1948 à 1953. Il y a une problématique commune avec *Un Toit sur la tête*, celle du logement, mais cette fois-ci l'Etat est clairement déficient...

Oui, effectivement. Avec *Firminy-Vert*, Eugène-Claudius Petit cherchait également des solutions aux difficultés de logement, avec l'idée que mettre les gens à l'abri est la condition *sine qua non* pour pouvoir envisager de construire quoi que ce soit d'autre. A ceci près qu'à l'époque, l'Etat construisait des quartiers pour les plus démunis, alors qu'aujourd'hui, il fait à ce point défaut que ses propres agents sont obligés de le rappeler à sa mission. Le changement est significatif. Mais j'ai retrouvé avec les gens du collectif, les mêmes valeurs de solidarité, de générosité et de justice sociale que celles qui ont existées à Firminy. Il y avait chez eux un élan, une énergie qui m'a porté d'autant plus que je partage leur révolte.

Comment a démarré la lutte du GPS à Toulouse ?

En France, le droit au logement pour tous est un principe fondamental dans la constitution depuis 1946. L'hébergement d'urgence inconditionnel en est l'une des applications¹. Malgré tout, il y a de plus en plus de gens à la rue, et le 115 à Toulouse n'a, dans neuf cas sur dix, pas de solution d'hébergement à proposer². En 2008, après avoir tenté en vain d'alerter les pouvoirs publics, les travailleurs sociaux de Toulouse se constituent en un collectif, le GPS. Ils décident d'agir et de s'installer dans un bâtiment public vide. Il s'agit de mettre les

gens à l'abri et d'interpeller l'Etat sur sa politique. La préfecture leur intente un procès, qu'ils gagnent. Le juge considère que l'Etat ne respecte pas ses missions de service public. Ils peuvent donc rester dans le bâtiment, qui devient un foyer à destination des grands précaires. Lorsque je les rencontre, en 2014, ils ont réquisitionné un autre bâtiment public, le Quai Saint-Pierre pour pouvoir héberger des familles avec des enfants en bas-âge. Je les rejoins pour filmer au moment où ils doivent quitter ce bâtiment. Il faut préciser qu'en France, toute la chaîne de logements est saturée. Faute de places et de mouvement, les demandeurs qui ne peuvent pas passer en foyer, ni basculer dans le réseau HLM facilement, restent dans l'hébergement d'urgence, au détriment des gens à la rue qui sont de plus en plus nombreux. Il y a plusieurs réseaux associatifs actifs en France, Droit Au Logement, Jeudi noir, la Fondation Abbé-Pierre, Emmaüs, toutefois je ne connais pas d'autres exemples dans lequel ce sont des fonctionnaires publics qui basculent ainsi dans "l'illégalité". Mais ce sont des "réformistes", pas des "révolutionnaires". Ils sont d'accord pour travailler avec tout le monde tant que les gens sont mis à l'abri. Ils connaissent la machine de l'intérieur, c'est leur grande force. Ils changent de casquette selon leurs interlocuteurs, et la préfecture ne peut pas les berner : les chiffres, ils les connaissent. Ils ne veulent pas renverser le système mais faire bouger les lignes, amener l'Etat à reconnaître ses manquements, obtenir au moins des baux précaires. Avant tout, il s'agit pour eux de pouvoir faire normalement leur travail. Ils ont intelligemment mis en place un système "d'écrans" : un premier collectif, le GPS, rassemble seulement des travailleurs sociaux, puis un second,

Un Toit sur la tête

2015, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Olivier Cousin

Production : Narratio Films

Participation : CNC, L'Acsé (Images de la diversité), France Télévisions, Scam, CR Midi-Pyrénées

A Toulouse, les travailleurs sociaux qui gèrent l'hébergement d'urgence, le 115, n'en peuvent plus de cette pénurie qui les contraint à laisser à la rue tant de sans-logis. Ils se mettent en grève. Le film montre comment, franchissant souvent les limites de la légalité, ils deviennent peu à peu des militants du droit au logement. En opérant des occupations de bâtiments vides, ils font bouger les lignes et réussissent à marquer des points.

Si le film fait entendre des paroles de militants, il s'attache surtout à suivre, de "réquisitions" en négociations, les étapes d'une lutte. Selon une trajectoire résolument optimiste. Au départ, les employés du 115, désespérés de n'avoir rien à offrir à 95 % des appels au secours, se mettent en grève. Au bout d'une année riche en péripéties, la préfecture de Haute-Garonne s'engage devant les militants à fournir de nouvelles places d'hébergement et envisage même d'affecter à cet usage des bâtiments temporairement vides appartenant au domaine public. Au fil des mois, les familles bénéficiaires, d'abord incrédules, deviennent elles aussi actrices. Ainsi, à la fin du film, les voit-on défiler dans les rues de Toulouse avec des matelas qu'elles déposent symboliquement sur le parvis de la préfecture. Sorties de l'extrême précarité, elles peuvent envisager les prochaines étapes (titres de séjour, travail) qui leur permettront de se construire un avenir en France. **E.S.**



plus large, est constitué pour chaque action – dans le film, le Cedis³. C'est sous cette bannière-là que les actions et la réquisition vont être gérées. Cela leur permet aussi de rester en règle vis-à-vis de leur employeur, les services sociaux de la ville de Toulouse financés par l'Etat.

Le choix d'adopter le point de vue des militants plutôt que celui des hébergés a-t-il d'emblée été une évidence pour vous ?

Au départ, il y a cette action de militants et c'est cela que je veux raconter. Je veux être à leurs côtés, rendre compte des solutions qu'ils font exister. Les gens aidés que l'on rencontre alors sont en situation difficile, voire illégale ; il n'est pas toujours évident de les filmer. Ils ont souvent une autre histoire et beaucoup d'autres difficultés, qui dépassent largement le problème du logement ; leur monde n'est pas le même que celui des bénévoles. Cela n'empêche pas qu'il y ait une rencontre, une relation. Mais en pratique, ils forment un groupe avec les militants, ils participent aux réunions, ils manifestent. Je ne voulais pas les séparer, je tenais à ce que tout le monde soit dans le même cadre. J'espère y être parvenu, par des choix de cinéma notamment : le fait de les inscrire dans un même lieu, de faire durer les gros plans sur les visages, par un montage énergique, le ton de la conversation, le fait de ne pas employer de voix off, ni faire d'interviews. Cela permet de sentir la proximité avec les hébergés. Ce n'est pas parce qu'ils restent silencieux qu'ils ne font rien : ils sont timides, comme tout le monde. Ce que j'aime avec ce collectif, c'est qu'il est extrêmement pragmatique. Eux, leur souci, c'est l'accès aux droits. Ils ont choisi de s'engager pour cela. Ils ne "kidnappent" pas les gens en leur demandant d'adhérer au positionnement politique et social de l'association.

Un Toit sur la tête est un film militant au sens où il épouse la cause des bénévoles du GPS, qu'est-ce que cela implique quant à la caméra, au scénario, au montage ?

Il m'a semblé qu'en étant là avec ma caméra, je faisais déjà un film militant. Le GPS et le

Cedis connaissent le jeu médiatique et savent en user. Par exemple, à un moment où ils devaient se faire expulser, ils m'ont fait venir ; et de fait, parce que je tournais, cela n'a pas eu lieu. Tout en étant aussi une manière d'être avec les gens, la caméra peut servir à lutter, faire partie de la stratégie. Mais il ne s'agit pas qu'elle mette en danger les militants : la séquence où l'on pénètre dans le bâtiment est à la fois vraie et truquée. J'ai filmé l'entrée mais pour ne pas mettre en danger les militants on a fictionné quelques plans le lendemain pour raconter l'installation dans les lieux vides. Au montage, les deux types d'images ont été mêlés. Le film doit faire connaître le problème. C'est un film pour eux et pour les autres. Il est important de dire qu'on peut gagner. J'ai beaucoup filmé et tenu longtemps plusieurs fils narratifs ; ensuite, au montage, je me suis concentré sur la réquisition de la rue d'Alès pour qu'on comprenne aussi que ce n'est pas un collectif hors sol. En réalité, c'est une arborescence : la rue d'Alès en est le tronc, mais il y a beaucoup d'autres choses à côté dont ils se servent pour faire pression. Et puis, je voulais vraiment que ce soit un film d'action. Dénoncer et mettre en avant des solutions qui fonctionnent, cela passait aussi par des choix de narration. Le film doit être une première poignée de main, un moyen d'aller vers les militants. D'ailleurs, nous le présentons ensemble aussi souvent que possible.

Comment s'est achevée la réquisition de la rue d'Alès ? Dans le dernier plan, on les voit sur le toit de l'immeuble, comme deux généraux face à la plaine ; ils ont gagné une bataille mais pas la guerre ?

Ils sont finalement restés deux ans rue d'Alès. Cela a permis d'héberger 192 personnes au total parmi lesquelles 100 ont réussi à aller vers des logements plus pérennes. Ils ont ouvert un nouveau lieu, la rue Saint-Michel, qui accueille 55 personnes. Ce plan signale le grand nombre de bâtiments vides dans la ville, rendant d'autant plus anormale la situation des gens à la rue. Mais il montre aussi que, encore une fois, le collectif est très pragmatique. Ils imaginent déjà la suite. Pour eux, le

squat n'est pas une finalité. Après la solution d'urgence, il s'agit de faire sortir les gens de la précarité. Ils louent des appartements et se portent garants pour permettre à des travailleurs sans-papiers d'y accéder, par exemple. Un tissu se crée petit à petit, c'est une réussite. Il faut dire aussi que la ville de Toulouse a doublé le nombre de places d'accueil depuis un an, confiant la gestion des places à des associations proches du Cedis. Quand bien même l'action du collectif n'est qu'une goutte d'humanité, elle donne un élan, et elle compte surtout parce qu'elle a un effet concret.

Propos recueillis par Charlotte Ferchaud, septembre 2016

1 Depuis juillet 2016, le Conseil d'Etat a exclu les étrangers en situation irrégulière du dispositif d'hébergement d'urgence, sauf circonstances exceptionnelles qu'il leur appartient de démontrer. En pratique, ce droit est donc relatif.

2 A Toulouse actuellement, environ 150 personnes dorment à la rue, 800 vivent dans les squats, et 900 dans des bidonvilles intra-muros. Sur les 1000 appels quotidiens décrochés, le 115 refuse 300 demandes par jour, dont 60 à 80 émanent de familles qui appellent quotidiennement.

3 Voir gps.midipy.over-blog.com et cedis31.org, ou contacter gps.midipyrennees@gmail.com

4 En France, un bâtiment inoccupé peut être squatté si l'installation a lieu sans voie de fait, si le lieu n'est pas dangereux, et s'il n'y a pas de travaux prévus. Au-delà d'un court délai, le propriétaire devra passer par la justice pour faire valoir ses droits.

cnc.fr/ido

Firminy, le maire et l'architecte, d'Olivier Cousin et Xavier Pouvreau, 2007, 53'. Dia de festa (Jour de fête), de Toni Venturi et Pablo Georgieff, 2005, 78'.

La Petite Roquette, une prison-machine

2013, 77', couleur, documentaire
Réalisation : Guillaume Attencourt
Production : G. Attencourt,
musée Carnavalet
Participation : ENAP, Ville de Paris

Détruite en 1974, la prison de la Petite Roquette (Paris, 11^e arrondissement) était un spécimen exemplaire de l'architecture panoptique conçue au XIX^e siècle pour une surveillance idéale des détenus. On y enferma pendant près d'un siècle les enfants avant d'en faire en 1932 une prison pour femmes. Aux témoignages contemporains s'ajoutent de très riches archives, notamment l'interview musclée de la directrice de l'établissement par Marguerite Duras en 1967.

Plutôt que d'en faire un lieu de mémoire comme le demandait un collectif emmené par Michel Foucault, la Ville de Paris a choisi de faire place nette et d'oublier. D'anciennes détenues, deux politiques, une de droit commun, rappellent la vie quotidienne de la prison entre travail répétitif sous-payé, bagarres entre codétenues et sanctions plus ou moins cruelles. Sans oublier les somnifères, les dépressions et les tentatives de suicide. Après son séjour en prison, Nadja Ringart, à l'époque étudiante gauchiste, s'engagera dans le féminisme et le mouvement de contestation de l'univers carcéral. Interrogées dans le couvent campagnard où elles se sont retirées, les religieuses qui faisaient office de gardiennes évoquent la mémoire de femmes pauvres, prostituées, clochardes ou voleuses, souvent victimes des circonstances. Avec le recul, la Petite Roquette leur paraît plus humaine que les établissements modernes et excentrés qui l'ont remplacée. **E.S.**



surveiller, punir

Entretien avec Guillaume Attencourt, réalisateur de **La Petite Roquette**, un portrait richement documenté de cette prison pour femmes du XI^e arrondissement à Paris, fermée en 1973, puis finalement détruite.

La Petite Roquette est votre premier film. Comment êtes-vous venu à ce projet ?

Après une grande exposition consacrée aux prisons parisiennes, le musée Carnavalet recherchait un réalisateur pour filmer les témoignages d'anciennes détenues de la Petite Roquette et faire revivre l'histoire de cet établissement. Mon ami Nathan Canu a commencé à écrire, puis il est vite venu me chercher comme coréalisateur. Comme il a été contraint d'abandonner le projet, je me suis retrouvé seul à le poursuivre. A cette époque, je venais de finir la formation en documentaire de Paris VII. J'avais du temps mais très peu d'argent, car le film n'avait aucun financement à part une petite subvention de l'administration pénitentiaire.

Pourquoi y a-t-il eu au début des années 1970 une mobilisation d'intellectuels contre la démolition de la Petite Roquette ?

La prison a fait les frais d'un conflit entre le Conseil de Paris, qui voulait récupérer le terrain, et l'Etat, propriétaire des bâtiments. C'est Michel Vernes (1940-2013), professeur d'histoire et co-fondateur de l'Ecole d'architecture de la Villette qui a lancé une pétition pour la défense du Panopticon en vue de conserver non la prison mais le bâtiment comme un monument de l'histoire sociale. Avec le soutien de Michel Foucault, Mona Ozouf, Roland Barthes, Michelle Perrot. Michel Vernes est décédé pendant le montage et le film lui est dédié. L'architecture de la prison, parfaite illustration du projet panoptique que Foucault avait analysé dans **Surveiller et Punir**, est certainement l'une des raisons de la mobilisation. Le Groupe d'information sur les prisons (GIP) qu'il a fondé a produit les premières études sur la condition carcérale à partir de témoignages de détenus sur l'alimentation exécrable, la surpopulation, les rapports avec

l'administration et les gardiens. Avec le soutien de militants d'extrême gauche très actifs sur le terrain, il a servi d'amplificateur à plusieurs grandes émeutes, notamment celle de la centrale de Toul en décembre 1971.

Comment expliquez-vous que la Petite Roquette n'ait connu aucun mouvement de révolte dans cette période agitée ?

Cela tient sans doute au fait que les prisonnières politiques, logées dans une aile séparée, avaient des contacts réduits avec les droits communs. Au cours de mon enquête, j'ai pu constater que les politiques sont les seules qui aient réussi à faire valoir des revendications (comme le droit de *continer* des cigarettes). Nadja Ringart est un bon exemple de ces militantes rompues à la lutte collective et bénéficiant de relais à l'extérieur. Elles ont constaté avec tristesse que du côté des droits communs les rébellions étaient toujours individuelles et opposaient souvent les prisonnières entre elles.

Le témoignage de la détenue de droit commun paraît plus intemporel que celui des militantes qui suit une certaine chronologie.

Pour l'essentiel, le montage du film suit un fil chronologique, mais comme Jeanne-Françoise a été incarcérée à plusieurs reprises pour des délits mineurs, son témoignage correspond à des périodes diverses. Après le prologue qui rappelle les origines de l'établissement, le film monte de la guerre d'Algérie à l'après 68. Le témoignage de Bernadette de Castelbajac, porteuse de valises pour l'OAS renvoie à la période de la fin de la guerre d'Algérie. Le film évoque aussi les six militantes de la cause algérienne qui ont réussi à s'évader en février 1961 mais, faute de pouvoir interviewer les survivantes (notamment Hélène Cuenat), j'ai dû me contenter d'archives

 **Film sélectionné
par Images en bibliothèques**

Un film empreint de nostalgie, comme pour tout ce qui disparaît, même pour une prison. A prendre comme un témoignage d'un passé révolu, aussi bien sur le fonctionnement des prisons que sur la mémoire architecturale de Paris, mais aussi sur la condition des femmes. **Dominique Dat** (Médiathèque de Bordeaux)



journalistiques. Il y a une brève allusion à la Guerre froide à travers l'histoire de deux prisonnières allemandes condamnées pour espionnage. Quant à l'histoire de Nadja Ringart, elle est totalement liée à l'après 68 et le film se conclut avec les mobilisations du GIP dont Marguerite Duras était très proche.

Outre les anciennes détenues, votre film fait témoigner des religieuses. Quel était leur statut exact au sein de la prison ?

Fondée au XIX^e siècle, la Congrégation des Sœurs Marie Joseph envoyait des sœurs dans les prisons pour femmes et d'autres institutions fermées pour mineures. Depuis 1932, elles assuraient à la Petite Roquette toute la surveillance intérieure et la direction des ateliers. Cette situation n'a changé qu'à la fin des années 1960 avec l'arrivée d'éducatrices et de gardiennes laïques. Les religieuses ont donc été un maillon organisationnel très important car les détenues, une fois entrées dans la prison, n'étaient pratiquement en contact qu'avec elles. Logées dans des cellules à peine plus grandes et sans aucun salaire, leurs conditions de vie n'étaient pas très différentes de celles des prisonnières. Les quatre religieuses que j'ai pu interviewer en 2011 avaient quitté la Petite Roquette près de quarante ans plus tôt. Deux d'entre elles en avaient une longue expérience : l'une y avait passé quatorze ans, l'autre onze. Toutes évoquent en priorité leur dévouement aux pauvres car elles sont très conscientes que la prison concentre la misère sociale. Elles étaient néanmoins un élément de l'appareil répressif, comme le rappellent certains témoignages, notamment dans **Le Joli Mai**. Cet extrait du film de Chris Marker, qui contrebalance les témoignages sur leur dévouement et leur dévotion, correspond précisément à l'ambition panoptique de mon film : il s'agissait pour moi de restituer la diversité des points de vue.

Les entretiens que vous avez réalisés sont montés avec une grande quantité d'archives. D'où proviennent-elles ?

Une grande partie provient de l'INA et cela représente les 2/3 du maigre budget du film,

17 minutes en tout, y compris les extraits de **Odette et la prison** de Gérard Chouchan, un téléfilm de 1968. Chouchan est le premier à avoir réalisé une reconstitution de la Petite Roquette à partir de l'histoire véritable d'une détenue (jouée par une actrice). Un médecin de la prison y évoque les tentatives de suicide, la consommation massive de sédatifs, les perturbations des cycles menstruels et les insomnies. C'est une manière d'objectiver le regard sur la condition pénitentiaire assez inhabituelle à l'époque.

L'autre archive INA importante, c'est celle avec Marguerite Duras.

Ce film ORTF de 1967 a été réalisé par Jean-Noël Roy. Mme Mariani, une forte personnalité, était à l'époque la seule femme à diriger une prison. Il avait été convenu que cet entretien, à haut risque pour la directrice, se passerait de façon courtoise. Mais Duras, qui ne cache pas son empathie envers les détenues, en la prenant à partie, parvient à la faire sortir de ses gonds et à dévoiler la jouissance qu'elle éprouve à exercer un pouvoir de sanction quasi illimité.

Le film met l'accent sur la dimension sociale de la prison.

C'est à mes yeux le nœud du film. La Petite Roquette, comme maison d'arrêt, ne concerne que les détenues en préventive ou condamnées à de courtes peines. À l'exception de quelques auteures de crimes passionnels et de quelques cocaïnomanes, la majorité des détenues sont là pour des délits mineurs liés à leur condition sociale : chèques sans provision, complicité passive, petits vols. Certaines prostituées viennent là l'hiver purger une courte peine et parfois ça les arrange de se trouver à l'abri. La prison joue aussi le rôle d'un asile pour clochardes, de voiture-balai de la société qui ramasse les plus démunies. Par contraste, les prisonnières politiques appartiennent en général à des milieux plutôt privilégiés. C'est évidemment le cas de Bernadette de Castelbajac, journaliste dont le père est banquier. Nadja Ringart et ses codétenues après 68 sont toutes des étudiantes ou des intellectuelles.

à voir



Coffret livre-DVD Nil Yalter

Coédition a.p.r.è.s éditions et Centre national des arts plastiques, 2016.

Le livre : textes de Philippe Artières, Pascale Cassagnau, Anne-Marie Duguet, Fabienne Dumont, Mimi et Melis Tezkan. Le DVD : **La Roquette, prison de femmes**, de Nil Yalter, 1974.

Tarif institutionnel : 60€ TTC (incluant le prêt). apres-production.com

cnc.fr/idc

Le Joli Mai, de Chris Marker, 1962, 145' ; **Un Enclos**, de Sylvaine Dampierre et Bernard Gomez, 1999, 75' ; **Mirage**, de Tiziana Bacheri, 2000, 39' ; **L'Épreuve du vide**, de Caroline Caccavale, 2002, 60' ; **Les Résidentes**, d'Hélène Trigueros, 2006, 53' ; **Dernier Retour en détention**, d'Hélène Trigueros, 2007, 53' ; **Surveillante en prison, le contre-champ des barreaux**, d'Hélène Trigueros, 2008, 53' ; **Le Déménagement**, de Catherine Rechard, 2011, 54'.

Vous mettez en évidence la place qu'occupe le travail dans la vie des détenues.

Cela ne concerne que les droits communs. Le travail occupe toute la journée de 7h à 19h avec une pause pour le repas. Pour onze heures de travail par jour, la paie est dérisoire d'autant qu'elle est grevée de nombreuses retenues. Mais les prisonnières n'ont pas d'autre choix si elles veulent *cantiner* (s'acheter des cigarettes et de la nourriture). J'ai introduit dans le film une citation de Kropotkine sur les retenues imposées sur la paye du prisonnier. Elle date du XIXe siècle mais la situation avait peu changé en 1970. En filigrane, le film pose aussi la question de la réinsertion. En dépouillant les archives de la Fédération protestante, je suis tombé sur quantité de lettres de détenues qui ont fait de multiples séjours en prison. Elles évoquent les difficultés qui se cumulent au moment de leur libération : la honte qu'elles éprouvent et le rejet par le reste de la société. C'est une double peine. On lit clairement à travers ces archives comment la prison fabrique les conditions de la récidive.

Avez-vous constaté une spécificité de la prison pour femmes ?

La présence de nombreuses prostituées en est une. Et la question des enfants. Les mères sont obligées de s'en séparer et de les confier à une institution. Les femmes enceintes sont séparées de leur bébé aussitôt après l'accouchement. La présence de religieuses est une autre spécificité. Elles ont failli disparaître dès 1961 à la suite de l'évasion spectaculaire des six militantes FLN : le ministère de la justice leur a reproché des négligences dans la surveillance.

Dans sa conclusion, votre film s'interroge sur la prison moderne, plus sécurisée mais pas plus humaine.

Il est évident qu'après le transfert à Fleury-Mérogis, les conditions d'hygiène vont beaucoup s'améliorer mais pas le taux de suicide. Car dans cette nouvelle prison, les détenues ressentent un isolement nouveau. A la Petite Roquette, la vie était beaucoup plus communautaire avec des cellules ouvertes dans la journée et systématiquement occupées par trois détenues. Cela afin de prévenir les relations homosexuelles et de favoriser la délation. De fait, à la Petite Roquette, on ne se retrouvait jamais seule avec soi-même, mais l'enfer, ça peut être l'autre. Il y a tout de même une continuité entre ces deux prisons : Fleury-Mérogis a aussi une architecture panoptique.

Propos recueillis par Eva Ségal, octobre 2015



mesurer la ville avec son corps

La ville – Palerme – et la danse sont intimement liées dans le nouveau film d'Arnold Pasquier, **Borobudur**. Palerme cristallise à la fois la passion du cinéaste pour la danse de Pina Bausch et son désir de confronter le corps, tel un modulator de Le Corbusier, à l'architecture.

Borobudur réactive et redéploie les éléments constitutifs de tes films précédents, de Notre amour (2009) jusqu'à L'Italie (2012), en passant par Si c'est une île, c'est la Sicile (2013) : la danse et son travail, la ville et l'architecture, un certain imaginaire italien, le souvenir de Pina Bausch enfin. Comment décris-tu toi-même cette démarche qui fait retour sur elle-même ?

Le champ ouvert avec ces réalisations pourrait en effet donner l'impression que je tourne toujours autour du même film. Les thématiques sont proches : serait-ce le sentiment, quand je termine un film, que je n'ai pas tout à fait résolu la question que je m'étais posée ? C'est probable avec *L'Italie*, qui est à la fois une réussite et un échec. Une réussite dans le sens où c'était le premier film que je réalisais confortablement, avec une contribution financière du CNC, mais je reste persuadé que j'ai perdu quelque chose en route de la radicalité de ma proposition, diluée dans des compromis. *Borobudur* s'est élaboré différemment, cherchant à prendre le contre-pied du film précédent tout en prolongeant ses enjeux. Il s'agissait d'écrire un film à Palerme, sans scénario, avec la liberté d'exploration d'un territoire où la fiction pouvait s'inventer au fur et à mesure des rencontres. Lors du tournage de *Notre amour*, ce documentaire sur les répétitions d'un spectacle de danse de Christian Rizzo, j'étais fasciné par la façon dont les danseurs devenaient des personnages. Ou comment le fait de les cadrer opérait de fait un glissement du corps au travail vers la fiction. C'est un des enjeux de *Borobudur*, partir d'une situation documentaire et permettre, par quelques articulations narratives, l'élaboration d'un récit. Il y a aussi le désir d'un contact. Ce désir-là a toujours été à l'œuvre dans mes films : très jeune, j'utilisais déjà le cinéma comme un outil pour

entrer en contact avec les autres, avec le corps des autres. La fiction est d'une certaine façon un prétexte pour arriver à relier ensemble les points de mon intérêt à un moment donné, soit Palerme (ses paysages, son architecture) et le corps des garçons. De *L'Italie* à *Borobudur*, je me rapproche d'une certaine présence masculine, sans toutefois exclure les femmes. Le film témoigne du désir du groupe, de l'envie d'appréhender le corps de la communauté.

La danse est au cœur de ton travail mais, dans Borobudur, elle évolue vers un ailleurs qui implique divers modes d'apparition (du côté du documentaire ou de la fiction) : la danse des jeunes gens, la procession, et évidemment la trajectoire du personnage principal, Federico, à travers la ville, qui le conduira à se rapprocher d'un danseur.

L'idée d'insérer une manifestation religieuse dans *Borobudur* m'est venue après le tournage du film *Orlando Ferito* (2015) de Vincent Dieutre sur lequel j'ai réalisé l'image. Nous avions filmé une procession dans le quartier de Ballaro. Les ruelles étroites obligeaient une vingtaine d'hommes amalgamés qui portaient le catafalque à des manœuvres complexes au rythme des cloches, des cris des officiants et de la fanfare. Pour *Borobudur*, je cherchais l'occasion d'inscrire la présence de Federico dans la spécificité géographique et humaine du centre historique de la ville de Palerme et l'opportunité m'a été donnée de filmer à nouveau une procession. Cette partie du film est réalisée en couleur, avec un appareil photo qui me permettait une relative discrétion, une immersion dans la foule, et opérerait un déplacement de mon cinéma à l'intérieur du film. Le travail aux côtés de Vincent m'a permis d'envisager cette proximité avec des "motifs" de la réalité sicilienne vers lesquels je ne serais pas



allé. Ainsi, un jeune bangladaise (Borobudur – en réalité l'acteur Armaan Bhujun est d'origine mauricienne) permet à Federico, étudiant en architecture, d'ouvrir son regard à d'autres réalités urbaines et sociales, celles des "extra-communautaires" comme les appellent les Italiens.

Sur les plans de la procession, on entend une musique écossaise qui n'est évidemment pas celle de la procession mais qui est extraite de la pièce *Palermo Palermo* de Pina Bausch, comme toutes les musiques du film. Quel est ce choix de montage ?

Lors du montage du film, j'ai cherché longtemps une musique qui accompagne et soutienne la déambulation de Federico dans Palermo. J'ai même envisagé la réalisation d'une musique originale à laquelle nous avons dû renoncer par manque de moyens financiers. Puis, l'idée d'employer la partition sonore hétéroclite du spectacle *Palermo Palermo* s'est imposée, à la fois pour le décalage qu'elle produit, notamment pour cette procession, mais bien sûr aussi pour l'hommage discret, voir secret qu'il induit. C'est finalement un film qui fait assez peu usage de musiques, alors que j'ai mis l'accent sur un travail des ambiances, des bruits de la ville.

Comment s'est imposée l'hétérogénéité des éléments qui constituent la trajectoire de Federico ? Rencontres scénarisées ou non (avec le groupe d'architectes urbanistes par exemple)...

Le point de départ de ce projet, c'est un étu-

diant en architecture de l'Université de Palermo qui accepte de me suivre dans ce film sans scénario. Je rencontre Federico Urso dès la première semaine de mon séjour de trois mois consacré à la préparation et au tournage du film. Je lui propose un schéma narratif simple : le suivre dans un parcours urbain dans la ville moderne ponctué de rencontres. Ce déplacement de Federico était à la fois géographique mais aussi intime. Il fallait scénariser un certain nombre d'événements, comme sa séparation avec son ami à Milan, la séduction d'un de ses camarades, la rencontre avec son père... Je rappelle que l'écriture du film s'est déroulée sous la forme de visites préalables qui n'avaient pas pour objet la réalisation du film. Tout d'abord lors des différents tournages pour le film de Vincent Dieutre, mais aussi lors du séjour à Palermo pour présenter l'Italie dans le cadre du festival Sicilia Queer. Je me promenais en faisant des photos, dans une sorte de repérage sans objet. Lorsque je suis retourné à Palermo pour tourner *Borobudur*, j'ai emporté un livre que m'avait donné Vincent Dieutre recensant les bâtiments modernes depuis le XIX^e siècle jusqu'aux années 2000. C'était en quelque sorte mon scénario. Dans ce livre, je choisisais les bâtiments qui m'intéressaient, je me rendais sur place pour les découvrir. C'est une méthode que j'avais déjà employée à Rome, inspiré par un passage du film *Journal intime* de Nanni Moretti qui dit : "Che bello sarebbe un film fatto solo di case" (Que ce serait beau un film fait uniquement de maisons). D'ailleurs, chez Moretti, la déambulation à travers l'architecture d'une ville acti-

vait déjà la question de la danse (de dos, en scooter, à la recherche de Jennifer Beals pour danser avec elle...). La traversée de Palermo en scooter par Federico est évidemment une citation de ce film. La rencontre avec Rosanna Pirajno de *Salvare Palermo* (Sauver Palermo) est un bon exemple de la façon dont le scénario s'est construit entre la nécessité de donner des points d'appui à la fiction et le surgissement du documentaire. Je me suis rendu à une foire du livre à la recherche de documentation sur l'architecture moderne de Palermo et un éditeur à qui je racontais mon projet a hélé une femme qui traversait le cloître où se déroulait la manifestation. C'était Rosanna, qui administrait cette association de sauvegarde et de mise en lumière du patrimoine architectural de Palermo. En discutant avec elle, j'ai construit cette rencontre entre Federico et un groupe d'architectes à qui il vient demander de l'aide pour éclaircir son parcours. C'était pour moi le moyen de mettre en scène le débat soulevé par la construction, dans l'immédiat après-guerre, des quartiers périphériques à l'architecture de mauvaise qualité, où émergent çà et là quelques bâtiments intéressants.

Après s'être signalée sous divers aspects (dances de rue, gestes traditionnels, religieux ou populaires, marche et déplacements), la danse se retrouve à la fin du film sous une forme déjà abordée dans *Notre amour* : celle du travail, du workshop.

Ce qui m'intéresse, c'est de créer les conditions d'une apparition de quelque chose que j'aime filmer. L'atelier est une sorte de "double-don". Je donnais la possibilité à des danseurs de Palermo de participer à un atelier avec Damiano Ottavio Bigi [danseur chez Pina Bausch], à la condition qu'ils acceptent de participer à la fiction.

Mais cet atelier existait déjà ?

Non, je l'ai créé pour le film. Je voulais dès le départ qu'il y ait un trajet, de l'architecture vers la danse, comme dans *L'Italie*. On commence par marcher, on finit par danser. C'est **Tous en scène** de Minelli : Fred Astaire et Cyd Charisse déambulent dans Central Park avant de se mettre à danser. La danse m'intéresse parce qu'elle représente le moment de la réconciliation, de l'amour, du partage, de la dépense, de la sensualité. Pour *Borobudur*, mon personnage part de la forme concrète, de la rigueur de l'architecture moderne et de la perte de l'amour, pour se diriger vers une réinvention de l'amour dans le mouvement. C'est assez *bauschien* en somme. Après *L'Italie*, je voulais également refaire quelque chose avec le danseur Damiano Ottavio Bigi. Lors de mes visites pour préparer le film, toujours dans cette idée d'ouvrir la fiction à l'ensemble du territoire pour voir



Borobudur

2015, 78', noir et blanc et couleur, fiction

Réalisation : Arnold Pasquier

Production : Too Many Cowboys, A. Pasquier

Participation : Institut français de Palerme, Sicilia Queer Filmfest, Le Fresnoy/Studio national des arts contemporains

A Palerme, circulant à scooter, un jeune homme s'intéresse à l'architecture moderne. Au fil de ses promenades, plusieurs rencontres successives l'amènent à se mouvoir différemment dans la ville, à la recherche d'un dialogue constant avec le bâti. Au sein de ce territoire amoureux dessiné entre documentaire et fiction, Arnold Pasquier recueille l'intimité d'un rapport inédit entre la danse, l'espace urbain et l'architecture.

Dans **Borobudur**, la ville est abordée de façon abstraite à travers une appréhension physique des espaces et des lignes qui la définissent. En parcourant Palerme, Federico élabore une gestuelle qui interagit avec les composantes de l'architecture : verticalité et horizontalité, lignes droites ou courbes, profondeur et perspective. A l'inverse, c'est un discours très concret qui lui est énoncé par un enseignant d'abord, puis par un groupe d'architectes et urbanistes de l'association Sauvez Palerme, déployant devant lui une carte pour y pointer les lieux qu'il lui faut encore impérativement découvrir. La ville se laisse en définitive percevoir telle que Federico la rêve, au cours de ses déambulations diurnes et nocturnes : sous les traits d'un amant indien ; au rythme des musiques de l'une des pièces charnières de Pina Bausch (Palermo Palermo) ; ou encore dans le temps suspendu d'un atelier de danse dirigé par Damiano Ottavio Bigi, collaborateur de la chorégraphe allemande disparue. **D.Tru.**

ce qui pouvait en advenir, j'avais rencontré un chorégraphe qui s'occupe de L'Espace, un lieu dédié à la danse contemporaine. C'est au sein de cette structure que l'on a pu organiser cet atelier auquel des danseurs se sont inscrits. L'atelier s'est déroulé dans une grande halle implantée dans une friche industrielle devenue lieu culturel dans les années 1990, où Pina Bausch a répété **Palermo Palermo**. Convoquer secrètement le fantôme de ce spectacle est l'un des moteurs de Borobudur, même si le film ne le cite pas à proprement parler.

Tu remercies Julie Desprairies au générique. De quelle façon le travail de la chorégraphe rejoint-il le tien ?

Je remercie Julie aux côtés de Vincent Dieutre et Dominique Auvray. Vincent pour l'élan qui m'a amené à cheminer dans la ville, Dominique pour son regard sur le montage, et Julie pour la danse. J'ai rencontré Julie par l'intermédiaire de Vladimir Léon¹. Julie m'a proposé de collaborer à ses spectacles, comme danseur puis comme cinéaste. Elle aborde la question de l'architecture très frontalement et fait sortir la danse en extérieurs en chorégraphiant des visites dansées de paysages et d'architectures. Ce que j'ai appris avec elle, c'est l'élaboration d'un vocabulaire de description d'un espace par le geste, une grammaire qui permet au corps d'envisager l'architecture comme une matière à danser. C'est cette façon de regarder la ville et d'interagir avec elle que je lui ai empruntée dans les scènes où Federico mesure la ville avec son corps. J'ai besoin d'extérieurs, de sortir, de voir le monde. Cela appelle la nécessité de faire circuler ces corps dans la ville, sur cette scène permanente qu'est le paysage urbain. De scène en scène, de ville en ville, on finit par s'intéresser à l'architecture. C'est une façon de relier les deux points.

Le film est peuplé de mots, de monologues, de discours, les mots de la balade, de l'architecture, de la déception ou de la rencontre amoureuse, et enfin les mots de la danse (la façon dont Damiano propose tel ou tel exercice, conseille ou commente ce qu'il propose d'expérimenter à Federico). Comment défi-

nirais-tu cette attention particulière que l'on pouvait déjà trouver dans Notre amour ?

En effet, *Notre amour* qui est un documentaire assez silencieux, avec très peu de dialogues entre le chorégraphe et ses danseurs, se termine par une fiction, un monologue et une chanson. Le poème de Rimbaud en ouverture de **Borobudur** est un souvenir de cours de français. Je l'avais déjà utilisé dans un précédent film, **Il faut aimer son prochain, les autres sont trop loin** (2006), où un Brésilien et une Française d'origine portugaise récitent le conte en portugais dans un jeu d'accents. Je le revisite dans **Borobudur**, cette fois-ci en italien, car le texte évoque cette idée d'incomplétude, de quête qui sous-tend le récit. Il définissait un programme : deux personnages, une forme de magie (apparition/disparition), et la découverte, dans un manque, de la fusion des contraires. Dans le poème, le Génie et le Prince sont la même personne qui fait le constat de l'irrésolution des passions car "la musique savante manque à notre désir". Mes films accordent une place privilégiée à la parole sans doute parce que j'ai le sentiment de me trouver souvent à la limite du sens. Il me faut trouver les marqueurs à l'intérieur du film qui articulent le sens. Tout se joue entre ce goût que j'ai d'allumer la caméra et de regarder ce qui s'offre à moi, et la nécessité tout de même de raconter une histoire. Cela se joue dans cet entre-deux, entre l'apparition documentaire et la nécessité pour moi de faire émerger les formes et les mots de mon désir.

Propos recueillis par Damien Truchot, mars 2016

¹ Cf. Conversation entre Arnold Pasquier et Vladimir Léon (réalisateur et producteur), à propos de *Notre amour*, in *Images de la culture* n°26, décembre 2011.

cnc.fr/idc

Notre amour, d'Arnold Pasquier, 2009, 45'.



pour qu'un jour on puisse s'embrasser dans les rues

A l'occasion de l'entrée au catalogue de ses deux derniers films, **Construire ensemble la rue Auguste Delacroix**, coréalisé avec Sophie Ricard, et **Dis-moi pourquoi tu dances...**, Jacques Kébadian, en entretien avec Nicole Brenez, revient sur sa filmographie, sa collaboration de longue date avec l'architecte Patrick Bouchain, et l'histoire arménienne, avant et après 1915.

*"S'il était vrai que ce fait de nourrir un étranger se rencontrât dans toute la Nature et eût le caractère d'une loi générale – bien des énigmes seraient résolues." Goethe (1827), cité par Pierre Kropotkine in **L'Entraide, un facteur de l'évolution** (1902).*

C'est l'une des plus belles et gratifiantes biographies de cinéaste : un tract en trois feuillets ronéotypés, daté du 15 novembre 1970. "Le Comité du Secours Rouge du Cinéma proteste violemment contre la manière arbitraire dont la police a présenté à la presse l'arrestation de Jacques Kébadian, le cinéaste qui a été l'assistant de Robert Bresson, qui a collaboré avec Jean-Luc Godard¹, et qui a pris une large part à la création des États Généraux du Cinéma en Mai 68. C'est depuis cette date que, cinéaste révolutionnaire, il décide de se lier plus concrètement au combat de la classe ouvrière. Il s'intègre à la lutte, il le fait comme ouvrier des usines Valentine, militant contre les conditions de travail inhumaines réservées aux ouvriers de cette usine : intoxication par vapeurs de soude, maladies mortelles, 'accidents du travail', polices patronales. Tout cela pour 3,40F de l'heure pour les travailleurs immigrés, et entre 4F et 4,70F pour les travailleurs français. Intellectuel militant révolutionnaire, il avait considéré que l'action politique menée dans une usine devait être la suite logique – une logique populaire et non bourgeoise – de son combat cinématographique. Il fut chassé de l'usine avec d'autres militants qui distribuaient des tracts, il est, depuis le 25 septembre, écroué à la Santé sous le régime des condamnés de droit commun." En octobre, Jacques Kébadian est condamné

à deux mois de prison avec sursis. Trente ans après, en mars 2000, il se voit condamné pour "vociférations" contre la police. Tout cinéphile assez heureux pour avoir rencontré le très élégant et doux Jacques Kébadian ne peut manquer de sourire. Tout spectateur de **Remords** (1973), malicieuse parabole de René Vautier sur la lâcheté des cinéastes français face à la guerre d'Algérie et au racisme, appréciera les circonstances de l'interpellation : "Lorsque des agents de la force publique s'en prennent sous ses yeux à un individu d'origine africaine, Kébadian met fatalement son grain de sel. 'Un policier m'a dit : circulez ! Mais j'ai parfaitement le droit d'assister à la scène !' Le Black de la rue Montorgueil n'est finalement pas le voleur à la tire recherché. 'Pour éviter de rentrer bredouilles à la maison' dit le cinéaste, les policiers le verbalisent."² **Les jeunes gens dans Albertine** (1972), les sans-papiers **D'une Brousse à l'autre** (1997), les Indiens zapatistes de **La Fragile Armada** (2003), la classe ouvrière, le lumpenprolétariat, les exilés, Jacques Kébadian se poste aux côtés de tous les opprimés, aussi désespérée et inégale soit la lutte.

Ne jamais se résigner, surtout pas à la disparition : une longue série de films consacrés à l'Arménie avant et après le génocide de 1915 ponctue un trajet qui se caractérise avant tout par ses nombreuses fidélités. Fidélité aux origines arméniennes, collaborations au long cours avec d'autres créateurs (Jean-Robert Ipoustéguy, Pierre Guyotat, François Marie Anthonioz, Patrick Bouchain...), constance du travail avec d'autres cinéastes (Franssou Prenant, Serge Avedikian, Joani Hocquenghem...), assiduité à bâtir une galerie de

Construire ensemble la rue Auguste Delacroix

2013, 148', couleur, documentaire
Réalisation : Jacques Kébadian, Sophie Ricard
Production : Nono X/J. Kébadian, Association audiovisuelle arménienne
Participation : CNC, Scam, ministère de la Culture et de la Communication (DGP)

Une rue à l'écart dans la périphérie de Boulogne-sur-Mer et 60 maisons à rénover sérieusement. Sous la houlette de l'agence Construire (Patrick Bouchain), la rue Auguste Delacroix va faire l'objet durant deux ans de gros travaux de réhabilitation. Grâce à l'architecte Sophie Ricard installée sur place, le projet est mené jour après jour avec les résidents. L'architecte affirme ainsi son rôle d'acteur social dans la cité.

La "permanence architecturale" telle que l'annonce Patrick Bouchain dans une première réunion avec les habitants, c'est Sophie Ricard qui va la mener en s'installant dans le "ghetto", comme l'appellent les locaux eux-mêmes. A l'écoute de la vie des uns et des autres – la plupart habite dans le quartier depuis plusieurs décennies – tout en menant les premières phases du chantier, Sophie, avec son entrain et sa bonne humeur, devient vite l'amie de tous, et sa maison l'endroit où les enfants passent dire bonjour et les femmes prendre un café. Au fil des mois et des saisons, les maisons ont peu à peu changé d'allure jusqu'à arborer des façades de couleurs vives que les habitants ont eux-mêmes choisies ; les liens entre les familles et les différents corps de métiers sont devenus conviviaux ; les fêtes ont ponctué le chantier pour marquer les changements du quartier. Jacques Kébadian filme ce chantier au long cours en suivant au plus près Sophie, qui devient coréalisatrice du film. **M.G/E.M.**

portraits de femmes exemplaires (Germaine Tillion, Geneviève de Gaulle, Chouchan Kebabian et ses sœurs, les danseuses Apsaras du Cambodge...). Là où guerres, massacres et violence économique les ont arrachés, les films de Jacques Kebabian tissent et retissent les liens de l'écoute, de la solidarité, de l'intelligence et de la création artistique (danse, architecture, littérature, peinture).

Dans **Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma** (1986), à une théorie de figurants défilant tour à tour devant une caméra, Jean-Luc Godard donnait à délivrer mot par mot la fin d'une nouvelle de William Faulkner, **Sépulture Sud**³ : "...non comme s'ils défendaient de leurs énormes et monolithiques poids et masses, les vivants contre les morts, mais plutôt les morts contre les vivants, protégeant au contraire les ossements vides et pulvérisés, la poussière inoffensive et sans défense contre l'angoisse et la douleur et l'inhumanité de la race humaine."

Chez Jacques Kebabian, à travers la survie des vivants (qu'il nomme parfois "les rescapés"), il s'agit de trouver toujours à rendre hommage aux victimes des génocides – principalement arménien et khmer dans son cas ; simultanément, dans la présence de ses contemporains, que ceux-ci soient militants, immigrés ou artistes, il s'agit de déceler la dimension créative qui concrètement, organiquement, spirituellement, projette l'humain vers son humanité, selon l'ancienne acception humaniste et revendicative de ce terme. Protéger les morts au nom de la pulsion de vie : ce qui meut les danseurs de **Dis-moi pourquoi tu dances...** Vivre pour protéger autrui : ce que bâtissent les architectes et les habitants de **Construire ensemble la rue Auguste Delacroix**. Décrire le monde pour en extraire, en célébrer, en transmettre la possibilité de la fraternité et de l'amour : l'œuvre d'une vie, celle de Jacques Kebabian. Reconstruire, préserver, écouter les survivants, traverser le temps grâce aux traditions populaires, observer comment se cristallise la vie grâce aux œuvres savantes ou spontanées, transmettre la rumeur et les idéaux des peuples au combat : le travail de Jacques Kebabian affine le cinéma à cette fonction résistante, solidaire et secourable qui, selon Goethe et Kropotkine, caractérise – aussi – l'espèce humaine. **N.B.**

1 En 1968, en tant que membre de l'Atelier Recherche Cinématographique, Jacques Kebabian fournit quelques images pour **Un Film comme les autres**.

2 Renaud Lecadre, **Le Monde** du 18 mars 2000.

3 William Faulkner, **Sépulture South**, Gaslight, 1954.



Le projet de réhabilitation du quartier défavorisé du Chemin Vert à Boulogne-sur-Mer frappe par son caractère engagé, mais aussi parce qu'il inclut d'emblée la réalisation de ton film, le futur Construire ensemble la rue Auguste Delacroix, aux côtés des ateliers Choix des intérieurs ou Jardin commun avec Kinya Marumaya. Comme la reconstruction des maisons, le film est planifié en amont et ton nom figure parmi les membres de l'équipe Construire [agence rassemblant architectes, scénographes, artistes, ingénieurs...]. Comment as-tu été recruté pour ce projet ? Connaissais-tu déjà le travail de Patrick Bouchain ?

Je n'ai pas été recruté pour ce projet, dans le sens où ce n'est pas un film de commande ; mais ayant déjà réalisé avec Construire et Notre Atelier Commun [atelier rassemblant architectes, artistes, élus...] plusieurs films ou ébauches de projets entre 2004 et 2014, j'ai assisté aux premières heures de l'évocation par Patrick Bouchain de ce chantier à Boulogne-sur-Mer.

Patrick Bouchain, je l'ai rencontré il y a presque quinze ans, aux urgences de l'hôpital Cochin où nous avons accompagné Pierre Guyotat pris d'un malaise après une lecture qu'il avait faite de ses derniers livres, **Progénitures** et **Explications**, tiré du long entretien avec Marianne Alphart que j'avais filmé fin 1999. Patrick Bouchain était un ami de longue date de Pierre Guyotat, et aussi de Jack Lang, dont il était le conseiller à la mairie de Blois. En évoquant les années fastes du théâtre d'avant-garde, je lui dis que j'étais en train de filmer André Acquart dans son atelier, à propos des grandes réalisations scénographiques qu'il avait accomplies dans les années 1960-70 avec les formidables metteurs en scène de ce temps : Roger Blin, Jean Vilar, Jean-Marie Serreau (les pièces de Genet, Brecht, Dubillard, Sartre)... Patrick Bouchain, qui admirait le travail d'André Acquart en tant que scénographe, me dit qu'il était le dernier à avoir gardé mémoire des **Paravents** de Jean Genet mis en scène par Roger Blin, qui avait fait scandale à l'époque de sa création au Théâtre de France, et que ce serait bien d'en faire un film. Je lui propose que nous le réalisons ensemble, et c'est ainsi qu'a commencé



notre collaboration pour le film **La Bataille des Paravents** (2005) ou la rencontre de deux penseurs de l'espace et de la scène. Par la suite, sa manière de concevoir l'architecture m'a conquis : *construire autrement, construire ensemble...* cette vision utopique du vivre ensemble et de bâtir à l'échelle humaine, de déplacer les règles et de transgresser les lois du genre, et ma façon militante, politique et indépendante de fabriquer un film, ont scellé notre collaboration sur plusieurs projets dont certains sont devenus des films : **Construire autrement** (2008-2010)¹, **Rase pas mon quartier** (2013)². Quant à moi, ce qui m'a plu, c'est de montrer le combat de ces forces vives pour redonner à la construction sa dimension collective, sociale et humaine.

Pour refonder la notion galvaudée voire falsificatrice d'Ensemble, Sophie Ricard s'installe rue Auguste Delacroix et vit pendant deux ans parmi les habitants. En ce sens, le travail conduit dans le quartier du Chemin Vert accomplit au plus près les idéaux politiques qui sont au cœur de ce que revendique Construire. Patrick Bouchain explique, à propos de Sophie Ricard : "C'est dans la permanence que les bonnes choses se font, pas dans l'instant. [Sophie] s'est mise totalement dans cette permanence : sociale et culturelle, intellectuelle, physique, architecturale. Je n'avais expérimenté cela nulle part à ce point." Comment concrètement as-tu suivi le tournage ? T'es-tu aussi installé à Boulogne-sur-Mer pendant de longues périodes ?

En effet, je crois que l'originalité de ce chantier, c'est la permanence. Pour la première fois, Patrick Bouchain demande à la jeune Sophie Ricard qui faisait là son premier chantier après être sortie de l'École d'architecture et avoir fait son stage à l'agence Construire, de vivre tout le temps de la construction dans un studio, au n° 5 de la rue Auguste Delacroix. Bien sûr, cela a permis d'établir des liens très étroits et forts avec les habitants. J'ai pu, en partageant aussi quelques nuitées dans son studio et plus tard dans la maison de chantier quand celle-ci a été aménagée, profiter de cette intimité et confiance des habitants. Pas tous, une mino-



rité ne voulait pas être filmée, mais personne ne s'est opposé au projet. L'un des points forts de ce chantier était aussi le rapport de Sophie aux enfants. C'est en faisant avec eux des ateliers – d'abord l'aménagement du jardin et du potager, ensuite l'atelier couleur – que se sont tissés des liens avec les parents. Les ateliers ont permis à Sophie de franchir la porte des maisons, non pas en simple technicienne pour faire des relevés mais comme amie des enfants. La première fois que je suis venu avec une caméra pour filmer, les enfants m'ont fait visiter le jardin, fiers d'avoir participé au potager, aux fleurs et à la fabrication de la cage à lapins. Ce sont eux qui m'ont fait découvrir les deux rues du quartier du Chemin Vert, en fait un quartier "ghetto" en boucle où ne circulent que les véhicules des habitants et, deux fois par jour la camionnette multicolore du marchand de glace et bonbons.

Mais ne penses-tu pas que la présence elle aussi permanente d'une caméra a soutenu le chantier, en alimentant le désir d'aller jusqu'au bout, en servant parfois de confidente, de surmoi, d'alliée ?

C'est une question difficile que de comprendre si la présence d'une caméra alimente un désir. Le mien sûrement, celui de Sophie aussi, de participer à la fois comme architecte et comme actrice et personnage du film. Beaucoup d'autres dans la rue ont joué leur propre vie : ils étaient en dialogue avec la caméra, certains même se sont transformés au cours de ces trente mois qu'a duré le chantier. Bien entendu, le fait d'être seul à faire l'image et le son me transforme moi aussi en personnage du film. Très souvent, la distance de la caméra au sujet est mon propre regard sur ces gens que je découvre et finis par aimer. Je pense parfois qu'une caméra arrive à caresser, à embrasser, à sourire et même pleurer. Sophie me racontait les histoires de cette rue mais, en d'autres occasions, quand j'allais filmer seul, c'est moi qui lui révélais certains secrets qu'elle n'avait pas encore découverts. C'est de là qu'est venue l'idée d'établir, à partir du plan de la rue et des 64 maisons, les liens de parentés entre les familles. Réaliser ce film avec Sophie l'a sûre-

ment renforcée, mais elle a une telle énergie et force que sans elle, je ne sais pas qui aurait pu faire aboutir aussi bien ce chantier, sans aucune casse humaine ni sociale.

A mesure que se déroule le film, que les résidents vous deviennent peu à peu familiers, que la couleur revient dans le paysage, on assiste à une renaissance collective. Construire ensemble la rue Auguste Delacroix serait-il aussi un moment d'accomplissement euphorique au regard de l'ensemble de ton œuvre, comme si, après la marche populaire décrite dans *La Fragile Armada* (coréalisé avec Joani Hocquenghem), le même type de population démunie trouvait un lieu où s'épanouir ?

C'est drôle que tu évoques *La Fragile Armada* en résonance avec ce film sur Boulogne-sur-Mer, car j'avais oublié de te dire que Patrick Bouchain, s'occupant d'une scénographie au Parc de la Villette sur les Indiens du Mexique, savait que j'étais allé au Mexique filmer avec Joani Hocquenghem la marche des Zapatistes. Il était venu avec Yolande Bacot, la commissaire de l'exposition, voir les images alors que j'étais en train de dérusher. Il nous a demandé de réaliser une douzaine de petits films pour justement donner de la couleur, du mouvement et de la vie à cette exposition d'objets d'art et d'artisanat, en intercalant une douzaine d'écrans dans le parcours de l'exposition. Nous avons montré nos images prises dans les douze Etats du Mexique que nous avons traversés avant d'arriver sur la grande place du Zócalo à Mexico. Et c'est vrai que nous avons ressenti dans cette "marche de la couleur de la terre" l'euphorie gonfler d'étapes en étapes. Au Chemin Vert, avec l'arrivée de la couleur et du soleil, on assiste à la renaissance d'une rue : comme dans une fiction hollywoodienne, on voit le décor se transformer, les gens s'installent sur le pas de leur porte comme au spectacle pour voir les façades, portes, volets et belles voisines s'embellir, changer leur quotidien... La rue comme un studio à ciel ouvert. On se croirait un bref moment dans *Les Demoiselles de Rochefort*. Je pourrais reprendre ce que disait Patrick Bouchain à Tourcoing : "Cet endroit qui paraissait petit, au bout du

monde, est aujourd'hui presque la quintessence et l'expression de ma démarche." ² Je crois que j'ai pu approcher là une façon de faire de la fiction en filmant la réalité, de pouvoir penser les séquences en fonction du montage, la caméra-stylo enfin. Depuis que je fais moi-même l'image, d'abord avec une vidéo 8 (*Calle San Luis Potosi*, 1990), puis en Hi8, DV, DVcam (*D'une brousse à l'autre*), j'ai réussi à être en empathie avec les gens que je filme, à partager et transmettre ces petites joies que l'on ressent dans les combats du quotidien pour changer la vie.

Les habitants de la rue Auguste Delacroix sont souvent des personnages hors du commun. Qu'as-tu pensé du *P'tit Quinquin* de Bruno Dumont, tourné la même année, à dix kilomètres de Boulogne-sur-Mer, et qui s'empare de corps et d'individus relevant de la même typologie mais pour en présenter une version burlesque et grotesque ?

Cela m'a vraiment fait souffrir d'assister à ce concours de grimaces que je n'ai pas trouvé burlesque.

Pour rester encore un instant dans ce qu'il convient désormais de nommer les Hauts-de-France, ton premier geste de cinéaste, en 1963, tandis que tu étudiais encore à l'IDHEC, fut d'aller filmer les mineurs en grève dans le Nord – exactement d'ailleurs comme René Vautier qui s'échappe un instant de cette école pour participer au tournage de *La Grande Lutte des mineurs*, en 1948. La Fémis devrait rendre cet exercice obligatoire, au moins il forme de grands cinéastes... Peux-tu nous raconter cette première expérience et s'il en subsiste des images ?

Les promotions 1962 et 63 de l'IDHEC étaient déjà pour certaines très politisées. On sortait de la guerre d'Algérie et il y avait un noyau d'étudiants d'extrême-gauche qui avait déjà viré sa cuti stalinienne. C'est ce noyau (Françoise Renberg, Michel Andrieu, Renan Pollès, Patrick Meunier et moi-même) qui, contrairement à ceux de l'UEC [Union des Étudiants Communistes] désireux de rester dans la légalité, décide de partir avec les Coutant et Nagra de l'école filmer, durant l'hiver 1963, la grande grève qui paralyse les houillères du nord de la France et que l'ORTF ne couvre pas. Le gouvernement Pompidou prend à l'encontre des grévistes un décret impopulaire de réquisition. A l'issue du tournage à Valenciennes, nous confions nos rushes à une section locale de la CGT. Nous n'avons jamais su ce qu'ils en avaient fait ! Ce noyau de l'IDHEC anti-impérialiste et anti-stalinien a fleuri et est devenu le collectif ARC [Atelier de Recherche Cinématographique] qui a tourné avant et pendant 68. Cela a donné quatre films : *Le Droit à la parole*,

Dis-moi pourquoi tu dances...

2015, 63', couleur, documentaire

Conception : Sévane Garibian

Réalisation : Jacques Kébadian

Production : Auteur-Producteur associé, Association audiovisuelle arménienne, Cie Yeraz

Grâce à Christina Galstian, une danseuse et chorégraphe venue d'Arménie soviétique, est née en région parisienne la compagnie Yeraz (rêve). Celle-ci aime les jeunes qui tous portent au cœur quelque chose de l'Arménie perdue de leurs arrière-grands-parents : cuisine, musique mais aussi deuil et colère. Par la danse, exorcisme puissant, la compagnie perpétue une tradition millénaire tout en la réinventant.

Entre 2007 et 2015, le cinéaste Jacques Kébadian a filmé ces dizaines de jeunes, filles et garçons, issus comme lui-même de la diaspora arménienne. Aux nombreuses scènes de répétitions et de spectacles (dont un triomphe à L'Olympia), s'ajoutent quelques interviews. Christina Galstian, dont on mesure l'exigence, l'inventivité et la sensibilité, est l'âme de cette aventure artistique. A force de travail et de passion, elle parvient à tirer le meilleur de chacun, à faire passer par la danse le trop plein d'énergie et d'émotion que ces jeunes peinent parfois à exprimer. Du traumatisme collectif naissent des spectacles qui exaltent à la fois le pays perdu et les rêves d'une jeunesse d'aujourd'hui. A Beyrouth, la troupe en tournée parcourt sous les vivats les rues du quartier arménien. Après un nouveau triomphe sur scène, le rêve se conclut (provisoirement) par un mariage non moins chorégraphique à la cathédrale arménienne de Paris. **E.S.**



Film sélectionné
par Images en bibliothèques

Beaucoup de passion dans ce film, de foi en la transmission, d'ouverture sur le monde tout en s'accrochant presque désespérément à sa culture. Le spectateur mesure avec émotion le travail pour aboutir à cette qualité, à cette intensité d'un travail artistique. Un film inattendu et enthousiasmant. On ne reste pas indifférent à toute cette énergie, cette rage de transmettre. Par le biais de la danse, on apprend beaucoup sur la culture arménienne et son histoire. **Eugénie Laurent-Billotte** (médiathèque de Mirecourt)

cnc.fr/idc

De Jacques Kébadian : **Construire autrement**, 2010, 73'.

Le Joli Mois de Mai, Comité d'action 13, Ce n'est qu'un début, et ensuite avec le groupe Eugène Varlin, **Albertine ou les souvenirs parfumés de Marie Rose**.

Dis-moi pourquoi tu dances... poursuit ta veine arménienne, cette fois en interrogeant l'imaginaire et les pratiques de la troisième génération après le génocide.

Ma veine arménienne a commencé par la découverte de cartes postales : mon premier film, **Arménie 1900** (tourné au banc-titre en 1980), a été un souffle gigantesque pour soulever le poids des un million cinq cent mille morts sous lesquels nous étions ensevelis chaque 24 avril, date anniversaire du génocide. Retrouver ce qu'était la vie avant, c'est une Histoire que je tente de capter et saisir, depuis longtemps, à travers plusieurs films : **Colombe et Avédis** (1981), **Sans retour possible** et **Que sont mes camarades devenus** (1982/83) avec Serge Avedikian, **Les Cinq Sœurs** (1985), **Mémoire arménienne** (1995), **Vingt ans après** (2001). Puis en 2006, au Parc de la Villette, l'installation **Mémoires arméniennes** où, sur un mur d'images, sont projetés, ville après ville, par témoignages interposés, les récits de l'odyssée tragique des Arméniens de 1915. Dans tous ces films, on parle d'un génocide, mais ce chemin est parfois aussi l'expression d'une survivance. Ce qui m'a intéressé avec **Dis-moi pourquoi tu dances...**, c'est de raconter une histoire à la fois ancestrale et contemporaine. Et cette histoire dramatique, ce sont les arrière-petits-enfants de 1915 qui la racontent avec leurs corps, en nous faisant ressentir la beauté d'une danse millénaire, leur passé et leur culture ; ils les font partager sur la scène mais leur présent et leur avenir se trouvent ici en France. La danse comme l'un des chemins possibles vers cet ailleurs commun, ce point vers lequel les regards, l'émotion, et l'intention convergent.

Comme le fait remarquer l'un des danseurs : "Je suis né en France, et pourtant je souffre presque comme si j'avais vécu ça." Ça, c'est à dire l'extermination de son peuple. Penses-tu qu'un jour la douleur puisse s'atténuer ?

Ce danseur, c'est Serop Michaël Hovanesian, né en France en 1976. Dans son petit appartement d'Alfortville où il m'a reçu quand je préparais le film, étaient collés au mur un portrait de Paradjanov et une photographie du mont Ararat : "Comme un fantôme qui symbolise l'espoir et la frustration arménienne" avait-il dit. "Peut-être que danser la danse arménienne dans la compagnie Yeraz, c'est une façon de dire que j'existe, que les Arméniens existent à travers le monde, c'est aussi une certaine façon de révéler, d'exorciser certains fantômes." Il le redit dans le film.

La douleur sera toujours là. Comme l'Histoire n'arrête pas de se répéter, avec l'âge encore

plus... Je ne sais pas ce que ressentent mes deux derniers enfants Rafaël et Angela (18 et 13 ans) ; ils ont vu certains de mes films mais on n'en parle pas. Il faut dire aussi qu'ils partagent avec leur mère, qui est juive tunisienne, un autre génocide... Tout ce que je sais, c'est qu'ils s'affirment antiracistes de façon radicale. Pour les deux plus grands, sûrement que la transmission de l'Histoire s'est faite. Mon aîné Tigrane Boccara-Kébadian partage aussi deux génocides, et c'est avec lui et Itvan Kébadian (Bulgare et Tchèque par sa mère) que nous avons monté l'installation **Mémoires arméniennes** à la Villette. Un jour, on pourra s'embrasser dans les rues d'Istanbul, de Yozgat, d'Ankara et de Diyarbakir avec les petits-enfants de ceux qui ont massacré ou laissé faire... peut-être !

Ici encore le tournage s'est inscrit dans la durée : pendant neuf mois tu as suivi la compagnie Yeraz (qui signifie Rêve en arménien) dans ses répétitions et ses spectacles à Alfortville, Paris, Beyrouth.

Certainement plus de neuf mois, le film a été tourné entre 2007 et 2015. C'est l'avantage des films indépendants que de n'avoir pas de comptes à rendre, de pouvoir s'interrompre plusieurs années faute d'argent pour la post-production et de reprendre quand même. Le centenaire du génocide en 2015 m'a redonné l'énergie et l'audace de lancer une petite souscription pour terminer le film et parachever le cycle de mon travail sur la mémoire de notre peuple.

Souvent, autant que des danseurs en activité, tu réalises des portraits splendides des danseurs lorsqu'ils restent spectateurs dans le contrechamp, tu décris leurs regards qui apprennent, éprouvent, réfléchissent. C'est comme s'ils incarnaient la genèse des gestes dansés, ou au moins, en rappelaient la complexité. Y a-t-il chez toi une éthique du contrechamp ?

Pour que le film ne se réduise pas à une simple captation des répétitions et de certaines parties du spectacle, il a fallu que je trouve la manière de mettre au premier plan les personnages que j'avais choisis, pas seulement par la voix off, mais aussi dans les moments de poses où ceux-ci regardent les autres répéter, dans les coulisses par où ils suivent le spectacle quand ce n'est pas leur tour, dans les loges où ils se préparent et se transforment pour devenir une princesse ou une légende. Mais si tu me poses cette question, c'est sûrement aussi pour cette séquence dans le hall de l'hôtel à Beyrouth où toute la troupe se regarde, se double. Je crois que c'est une constante chez moi, trouver à montrer comment les êtres se confrontent à leur passé, à leur mémoire, c'est

Dis-moi pourquoi tu dances...



un moyen de circulation entre passé et présent et entre les différentes séquences. Dans **Sans retour possible**, c'est encore plus complexe. Quelquefois c'est circulaire comme des ondes qui se propagent sur une surface liquide quand on jette une pierre, comme dans **Trotsky** (1967), mais cela peut être aussi une pierre dans un miroir qui vole en éclats, **Sans retour possible** et **Apsaras** (1989), ou des fenêtres que l'on traverse et qui vous mènent ailleurs comme **D'une brousse à l'autre**. Cela renvoie aussi au regard du spectateur qui pourrait à son tour être le contrechamp de ce qu'il regarde. Apprendre, éprouver, réfléchir et se réfléchir, est-ce que c'est la raison qui m'amène à filmer le réel comme si j'étais le seul à pouvoir le raconter de cette façon ?

Au cours de l'un des spectacles, en voix off l'un des danseurs précise : "Ce n'est pas exactement de la danse comme en Arménie." Quelles sont les différences ?

Pour répondre à ta question, je vais faire appel à la personnalité de Christina Galstian, danseuse et chorégraphe qui dirige la compagnie Yeraz. Christina est née à Erevan. Dès l'âge de sept ans, elle s'initie aux danses traditionnelles. A 16 ans, elle rejoint le Ballet national d'Arménie. Après le tremblement de terre de 1989, sa famille vient s'installer en France. Elle a emporté son pays à la semelle de ses souliers. Elle a emmené avec elle les couleurs, les sons et les rythmes de son enfance. Mais sa démarche artistique laisse une grande place à la création originale. Elle est aidée en cela par la provenance riche et variée de ses danseurs et danseuses solistes : Sevana Garibian, née au Caire, Serop Michaël Hovanesian, né à Alfortville, Tigrane Vyrabian, né à Erevan, Chouchan Der Haroutounian, née à Téhéran, Spidag Balian, née à Paris, Manoug et Vahan Basmadjian, nés à Lyon, Lylia Melkonian et Kariné Koloyan, nées à Beyrouth.

Tu as désormais consacré des films au théâtre, à la scénographie, à la peinture, à la musique, à la sculpture, au dessin, à l'écriture, à la danse, à l'architecture, à la lecture. Hormis le cas du bref portrait Paradjanov, sou-

venir (1983) – Serguei Paradjanov incarnant à lui seul une synthèse des arts et des artisans – ne manquerait-il pas un documentaire consacré au cinéma ?

Je crois qu'en faisant ces films sur toutes les autres disciplines artistiques, j'ai cherché à comprendre ce qu'était pour moi le cinématographe, pour reprendre le mot utilisé par mon maître Robert Bresson pour qui j'ai eu la chance et le bonheur d'être l'assistant sur trois de ses films, **Au hasard Balthazar** (1966), **Mouchette** (1967) et **Une Femme douce** (1969). Le prochain film que je ferai ne sera pas un documentaire consacré au cinéma, mais un film de fiction qui se nourrira de tout ce que j'ai appris à l'école du documentaire et aussi à la Cinéma-thèque française.

Sans parler de ceux que tu as produits et de ceux auxquels tu as participé d'une façon ou d'une autre, notamment avec ton interlocutrice à l'échelle d'une vie, Franssou Prenant, tu as réalisé un nombre considérable de documentaires, de tous formats, durées, formes. Des films uniques, des films sériels, des captations, des essais méditatifs, des journaux de voyage, des portraits individuels et des portraits collectifs... Comment formulerais-tu ta conception du documentaire ?

Je pense que j'ai eu deux périodes dans la réalisation de ces films documentaires. D'abord, ceux que j'ai pu réaliser avec une équipe image et son en coproduction avec l'ORTF, à une époque où la télévision n'était pas formatée comme aujourd'hui. Dans cette première période, je dirais que la mise en scène était pensée avec l'écriture du scénario. Je pourrais nommer au titre de cette façon de travailler : **Trotsky, Albertine, Ipoustéguy et son œuvre sculptée** (1975), **Histoires d'une sculpture** (mon premier film monté avec Franssou Prenant, 1980), **Sans retour possible, Les Cinq Sœurs, Apsaras**. Et puis, seconde période, ceux que j'ai réalisés seul avec des petites caméras. Quand j'ai pu faire l'image et le son, j'ai créé la mise en scène en résidant à l'intérieur du sujet que je traitais ; la caméra c'était moi et quand je l'enclenchais, je vivais la scène en la découpant comme on fait avec la fiction, en

multipliant les points de vue comme au montage, parfois en transe quand surgissait une rencontre avec le hasard, en feignant comme disait le poète d'en être l'organisateur. Transe qui pouvait se transformer en rage quand on s'apercevait au montage que j'avais oublié d'enregistrer. **Calle San Luis Potosi, D'une brousse à l'autre, La Fragile Armada, Vingt ans après, Ipoustéguy l'âge de la décision** (2000), **Construire ensemble la rue Auguste Delacroix, Dis-moi pourquoi tu dances...** relèvent de cette seconde esthétique. Dans le meilleur des cas chaque fois, c'est aussi une parcelle de ma vie, un moment de mon histoire, que je partage en réalisant ces films.

Propos recueillis par Nicole Brenez, avril 2016

1 Construire autrement (73) : "Pendant les travaux, le chantier est ouvert au public." Telle est l'une des particularités, qui apparaît comme un manifeste, du chantier du Channel. En toile de fond : la métamorphose des anciens abattoirs de la ville de Calais en Scène nationale. Passage d'un lieu de mort à un lieu de vie qui sert de décor aux histoires humaines se jouant à l'intérieur même du chantier. Ecoliers, visiteurs, curieux, étudiants, architectes, ouvriers, artistes vont se croiser, échanger, discuter apprendre, découvrir et, pour beaucoup d'entre eux, s'ouvrir au monde qui d'habitude lui est strictement interdit.

2 Rase pas mon quartier (65) : L'îlot Stephenson à Tourcoing était promis à la démolition, ses habitants au déplacement. Pour sauver leur patrimoine, en 2001, 15 foyers de la rue Stephenson et de la Tossée se sont mobilisés en créant l'association Rase pas mon quartier. Patrick Bouchain dit avant toute chose : "Si je suis ici c'est parce que j'ai rencontré Madame Parent [présidente de l'association Rase pas mon quartier]. On ne démolit pas, on reconstruit, c'est un chantier sans machine, sans bruit, on peut le visiter, il n'y a pas d'interdiction, on fait tout à la main... Cet endroit qui me paraissait petit, au bout du monde, est aujourd'hui presque la quintessence et l'expression de ma démarche."

libre de créer des récits

Entretien avec Eric Baudelaire à propos de son film **Letters to Max**, sélectionné en 2014 dans de nombreux festivals internationaux. L'occasion de revenir sur l'un de ses précédents films, **L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images** (2011), présenté dans **Images de la culture** n° 27.

Une anabase, si l'on en croit le dictionnaire qui cite le chroniqueur grec Xénophon, est une épopée guerrière. Pour vos personnages rescapés de l'aventure de l'Armée rouge japonaise, ce moment épique est loin derrière eux. Pourquoi avez-vous retenu malgré tout l'idée d'anabase ?

L'anabase est un voyage vers l'inconnu dont on met longtemps à revenir. A la différence d'Ulysse, les héros de l'Anabase ne savent pas qu'ils sont sur le chemin du retour et ne le comprennent qu'une fois qu'ils sont rentrés. Les dix mille mercenaires grecs à la solde de Cyrus, jeune frère du roi de Perse (vers 400 av. J.-C.) en lutte pour le trône, livrent bataille sur les rives du Tigre. Ils sont sur le point de remporter la bataille quand Cyrus, hâtivement, provoque son frère en duel et se fait tuer. Ces guerriers grecs qui combattaient à la solde d'un barbare n'ont plus aucune raison d'être là. Ils sont chez les autres et sans cause. C'est là que commence l'anabase, la montée vers le retour, une longue errance de l'Anatolie à la Grèce. On peut trouver des parallèles avec l'histoire de l'Armée rouge japonaise (ARJ) dont les militants sont allés au Moyen-Orient combattre pour la cause palestinienne. Trente ans plus tard, alors que l'URSS s'est effondrée et que s'évaporent leurs soutiens logistiques, ils vont trouver le chemin du retour sans nécessairement l'avoir choisi. Masao Adachi se fait arrêter à Beyrouth et extradé vers Tokyo. Tous finissent par rentrer alors qu'ils pensaient que leur itinéraire les conduirait ailleurs. Voici le point de départ du projet de recherche qui a donné naissance à ce film.

La fabrication du film a aussi pour moi été une forme d'anabase. Pendant ma résidence en 2008 à la Villa Kujoyama à Kyoto, j'ai enregistré des entretiens avec May Shigenobu. Je savais que je ne voulais pas d'un film biogra-

phique mais j'ai mis un certain temps à comprendre qu'il me fallait un second personnage. J'ai rencontré le cinéaste Masao Adachi beaucoup plus tard et c'est à ce moment-là que le film a commencé à prendre forme.

May Shigenobu, la fille de Fusako Shigenobu, fondatrice de l'Armée rouge japonaise, était à l'époque de votre film un personnage connu au Japon ?

May était une jeune femme très médiatique, notamment depuis la publication de ses mémoires. Elle a tourné dans des films de fiction, elle a été journaliste à la télévision, elle a fait des études en théorie des médias. Comme elle exerçait un grand contrôle sur son image, ou plutôt sur son récit de soi, il m'était difficile de faire un film sur elle. J'ai résolu le problème en introduisant le personnage de Masao Adachi, spontané, franc, sincère, et j'ai pu jouer sur le contraste entre ces deux personnalités et ces deux manières de se raconter.

Du coup, vous avez décidé que May Shigenobu n'apparaîtrait quasiment jamais dans le film ?

Cela fait partie des mécanismes que je mets en place pour échapper aux dispositifs habituels du cinéma documentaire. Ce qui me fascine c'est l'histoire orale : construire des récits à travers l'interview. Comme je n'ai pas le souci de l'image synchrone, je peux monter la parole autant que je veux et tenter de dévoiler ses mécanismes. Dans ce film, j'aborde un sujet extrêmement controversé, le conflit israélo-palestinien. Habituellement, le documentaire tente d'équilibrer les points de vue en donnant la parole à des gens différents, en mélangeant les perspectives. J'ai choisi de donner la parole à deux sujets issus d'une même perspective très subjective, celle de l'ARJ, et



Letters to Max

2014, 103', couleur, documentaire

Réalisation : Eric Baudelaire

Production : Poulet-Malassis

Participation : CR Ile-de-France, Bétonsalon, CNAP, Bergen Kunsthall, Argos, UC Berkeley Art Museum

A Soukhoum (capitale de la République d'Abkhazie), naguère Soukhoumi port géorgien, Maxim Gvindjia reçoit des lettres expédiées de France. "Où es-tu ?" demande avec une certaine ironie Eric à son ami Max qui fut quelque temps ministre des Affaires étrangères d'un Etat improbable, reconnu seulement par une poignée de pays dont la Russie, sa protectrice. Le premier objet de surprise est que ces lettres parviennent à destination.

Aux 74 lettres envoyées par son ami français, Max répond par des lettres vidéo, qui s'avèrent avoir été filmées après coup par Baudelaire lui-même. Il y a bien sûr de la fiction dans ce dispositif mais celle-ci semble découler de la situation politique de ce pays qui, du point de vue de la communauté internationale, n'existe pas. Outre le fait qu'il est un homme fin, sensible et doté du sens de l'humour, Max est un patriote abkhaze engagé et le récit qu'il fait de la sécession et de ce qui s'en est suivi n'est évidemment qu'une version de l'histoire. Eric ne cherche pas à embarrasser Max ni à trancher mais vers la fin, il soulève les questions politiques sensibles : quid de l'épuration qui a chassé les Géorgiens et réduit leurs maisons à l'état de ruines ? Quid de la sujétion à Moscou ? Les longues séquences rêveuses tournées à Soukhoum révèlent un décor encore largement soviétique. Elles laissent une grande place au clapotis des vagues, à la mélancolie et au sentiment de l'absurde. **E.S.**



Film sélectionné
par *Images en bibliothèques*

Pendant toute la durée du film se pose la question de la réalité de la situation tant cette problématique d'un Etat qui existe sans exister semble improbable. Ce sentiment est accentué par la construction du film ; le doute reste entier quand nous lisons la toute dernière lettre d'Eric Baudelaire : "Mes lettres, les as-tu vraiment reçues ?" Un film fascinant dont la complexité du dispositif peut dérouter. Il nécessite peut-être des explications ou tout simplement de se laisser transporter par le projet artistique. Dans tous les cas, ce travail poétique et audacieux donne à voir une situation géopolitique complexe.

Sarah Doucet (médiathèque d'Orléans)

de me servir du montage pour problématiser cette parole. Les rares archives dont je me sers n'ont pas un statut d'arbitrage, de contre-parole. Au montage, j'utilise des images qui donnent au récit raconté par les personnages une autre teinte et qui fragilisent leurs certitudes. Par exemple, il y a un moment dans le film où Adachi me propose une transaction : "Je vous raconte mon histoire et en contrepartie, je voudrais que vous tourniez des images pour moi."

Cette transaction avec Adachi que vous montrez dans le film par votre échange de courriels vous a-t-elle posé un problème ?

Un problème et une magnifique opportunité. Il y a une tension liée au fait que je risque de devenir l'instrument du personnage sur qui je fais le film, et c'est encore plus compliqué du fait qu'il a un passé terroriste, un passé qui lui interdit de voyager : il lui faut donc un émissaire. Il me demande de lui livrer des images d'endroits bien précis de Beyrouth. Parfois, je lui livre les images demandées, par exemple celles d'un camp de réfugiés palestinien, parfois je détourne un peu sa commande, j'y mets un point d'ironie. Cette règle, nous l'avons reprise dans un second film que nous avons fait ensemble. Je lui ai commandé un scénario pour une fiction, il m'a renvoyé un scénario impossible à tourner, j'ai dû le détourner pour faire le film. L'idée d'une collaboration avec le personnage du film, qui soit aussi un jeu ou un conflit, m'intéresse beaucoup.

Comment s'est faite votre rencontre avec Masao Adachi ?

Je l'ai rencontré en 2010, deux ans après May. J'ai toujours été intéressé par la génération qui m'a précédé, celle qui après 1968 a fait le choix d'une certaine radicalisation. Ce mouvement qui est étouffé par l'Etat, ou qui s'étouffe lui-même produit en Italie, en Allemagne, en France et au Japon la sur-radicalisation d'une petite frange de militants. Devant la radicalisation étatique, ils choisissent la lutte armée dans une perspective léniniste, trotskyste ou maoïste selon les contextes. Cette histoire m'intéresse parce que je comprends la frustration ressentie devant l'essoufflement du mouvement populaire et, avec le recul de ma génération, je comprends aussi combien l'option de la radicalisation a été destructrice pour le mouvement lui-même, sans parler des victimes des attentats. Par exemple, l'attentat de l'aéroport de Lod (Tel Aviv) qui fut la première opération suicide conduite par l'ARJ au Moyen-Orient, cause 27 morts dont 18 pèlerins catholiques originaires de Porto-Rico absolument étrangers au conflit israélo-palestinien. On se retrouve face à l'horreur absolue et à l'absence de sens politique du geste.

J'appartiens à une génération qui hérite de cette histoire et dont les choix politiques sont marqués par ceux de la génération antérieure. J'ai eu le sentiment qu'il fallait démêler ces histoires pour comprendre quelles radicalités étaient encore envisageables pour nous. C'est le point de départ de mes recherches sur cette génération militante des années 1960-1970.

Vos deux personnages, May Shigenobu et Masao Adachi, issus de ces deux générations, étaient-ils proches ?

Ils se connaissent très bien. Les militants de l'ARJ ont vécu dans une sorte de communauté pendant près de trente ans. May est née en 1973, Adachi a rejoint l'ARJ en 1974 et tous deux vivaient à Beyrouth en 1997 quand Adachi y a été arrêté. Adachi a sans doute été l'un des papas de May. Je l'ai choisi comme second personnage aussi parce qu'il vient du cinéma, ce qui ouvre le film sur la relation entre militantisme extrême et cinéma extrême. Si beaucoup de cinéastes comme Godard se sont intéressés à la lutte armée, peu ont franchi le pas. Adachi m'intéresse pour les choix qu'il a faits et la manière dont il en parle aujourd'hui. Il n'est pas dans le renoncement, il assume, y compris avec d'éventuelles erreurs. Il dit que le regret n'est intéressant que s'il est tourné vers l'avenir. Il va jusqu'à dire : "La société me qualifie d'ex-terroriste mais je ne pense pas que le préfixe ex s'applique aux terroristes." Il fait le choix d'assumer mais il s'explique avec une métaphore. Il dit : "On a mis le feu aux poudres mais ce feu a peut-être aveuglé les générations suivantes." Cela me paraît une façon très juste de dire les choses et plus intéressante que le regret.

Adachi a formulé une théorie du paysage. Pouvez-vous l'expliquer et dire si les plans que vous avez tournés à Beyrouth et à Tokyo en sont une forme d'illustration ?

L'idée, c'est de pivoter la caméra à 180° et de filmer ce que le sujet a vu. Cette théorie a débuté avec le film **A.K.A. Serial Killer** (1969) qui raconte l'histoire d'un jeune homme, auteur de quatre ou cinq meurtres qu'il est incapable d'expliquer. Avec un collectif de cinéastes et de critiques, Adachi a voulu faire un film sur ce jeune meurtrier mais sans lui puisqu'il était alors en prison. Pour tenter d'éclairer ses actes, il s'agissait de filmer les lieux qu'il avait parcourus pendant les dix-neuf années de son existence, afin de décrypter les structures du pouvoir qui avaient influencé son destin. Personnellement, je ne suis pas certain que nos gestes soient à ce point déterminés par les paysages de nos vies : il y a quelque chose de terrifiant dans une théorie à ce point déterministe. Par ma manière très libre de filmer les paysages du Japon et du Liban où Adachi



et May ont vécu, je questionne cette théorie et la retourne vers son auteur. Le charme d'Adachi et de sa théorie du paysage, c'est de ne pas se prendre trop au sérieux, aussi **A.K.A. Serial Killer** est en définitive plus poétique que rigoureux.

Face à vos plans de paysage, le spectateur ne sait pas toujours s'il est à Beyrouth ou à Tokyo. Cela donne le sentiment non pas d'un retour mais d'un flottement entre deux lieux. L'idée d'*Anabase* contient l'errance et la perte dont j'ai rendu compte dans ce flottement géographique. Par l'emploi de la pellicule Super 8, j'ai aussi créé un brouillage temporel. Pour venir se substituer aux images qu'Adachi a tournées pendant sa clandestinité à Beyrouth et qu'il a entièrement perdues dans les bombardements, je cherchais à produire des images proches par leur matière. En même temps, en filmant les chantiers de reconstruction, notamment ceux de grandes tours de luxe, je recherchais des marqueurs du temps présent qui parleraient de la transformation actuelle de Beyrouth. C'est d'ailleurs ce que me demandait Adachi.

A la différence de *L'Anabase de May* et *Fusako Shigenobu...*, le projet de *Letters to Max* est né d'un travail photographique qui a débuté très en amont puisque vos premières photos d'Abkhazie ont paru en 2005¹. Comment s'est développé ce projet dans le temps ?

La gestation de mes projets se poursuit sur de nombreuses années, comme de grandes rencontres amoureuses. Je n'en ai certainement pas fini avec le Japon, le Liban et Adachi. Un troisième film est en préparation. Ce qui m'importe c'est de revenir sur le sujet en changeant le dispositif, la nature du geste. Pour l'Abkhazie, c'est un peu la même chose. Mon premier voyage remonte à une époque où j'étais en train d'apprendre à devenir photographe. L'Abkhazie est devenue un laboratoire où je me suis essayé à différents types de photographies. En 2000, j'ai commencé par des images de reportage en noir et blanc. En 2004, j'y suis retourné avec une chambre grand format. J'ai travaillé en couleurs et pro-



duit des images plus architecturales. En 2005 lors d'un troisième voyage, j'ai commencé des mises en scène à l'intérieur d'images qui deviennent de plus en plus cinématographiques. Vers 2007 j'ai commencé à faire des films, et lorsque je reviens en Abkhazie en 2013 c'est pour tourner.

Avant la photographie, vous aviez débuté comme écrivain ?

J'avais passé le cap de la trentaine quand je suis devenu photographe. Avant, j'ai longuement cherché, je vivais aux Etats-Unis où j'ai fait des études en sciences sociales, et je me suis spécialisé sur le Moyen-Orient. J'étais à la recherche d'une forme de création d'images qui me permettrait d'être en contact avec le réel, avec des sujets d'histoire ou de politique actuelle, mais à l'intérieur d'un espace où je serais libre de créer des récits, des dispositifs, où je pourrais éventuellement m'appuyer sur des fictions lorsque cela me paraîtrait plus efficace. A l'époque où je pensais que j'allais écrire des livres, j'ai été très influencé par la lecture de Don DeLillo, en particulier de *Libra*², un roman sur l'assassinat de Kennedy développant toutes sortes d'hypothèses plus ou moins romanesques (dont la filière cubaine). Mais, j'ai mis quelques années pour comprendre que j'étais un piètre écrivain. Je suis passé par la photographie parce que c'est un médium qu'on peut apprendre seul mais je l'ai assez vite abandonné parce que j'ai ressenti le besoin d'images en mouvement, de sons, de paroles.

Lorsque vous revenez en Abkhazie, votre projet de film est-il déjà arrêté ?

Oui, j'ai une caméra, je connais beaucoup de gens, j'ai une grande amitié pour un certain Max à qui j'ai auparavant écrit des lettres pendant un an. Lorsque j'arrive, le récit est déjà constitué des 74 lettres envoyées à Max et des réponses qu'il a enregistrées au magnétophone. Je récupère ces enregistrements sonores et je les écoute chaque matin avant de partir tourner les images qui serviront de champ ou de contrechamp à ces paroles. L'exercice est très simple. Après avoir écouté



les bandes, je pars en vadrouille avec Sergueï, autre ami abkhaze.

L'Abkhazie que nous découvrons dans votre film semble *cosa mentale*, un pays imaginé.

S'ils n'avaient pas un imaginaire partagé, les Abkhazes seraient aujourd'hui géorgiens ou russes. L'Abkhazie est une idée ténue qui aurait pu disparaître. Le royaume abkhaze remonte à l'an 800. Ce qui structure l'idée abkhaze, c'est une continuité linguistique et culturelle. Mais dans le Caucase, il existe plus de cent groupes ethno-linguistiques sur un territoire grand comme la France, et la plupart n'ont pas d'existence nationale. Ces questions de nation, d'Etat et des êtres qui se reconnaissent dedans m'intéressent beaucoup, y compris dans l'Europe actuelle. Dans le Caucase, cela a donné lieu à des histoires très violentes et il se trouve que mon ami Max a été l'un des architectes de l'Abkhazie moderne puisqu'il a occupé un temps le poste de ministre des Affaires étrangères.

Votre film donne amplement la parole à Max, porteur du récit national abkhaze. Quelle place cela laisse-t-il à l'autre récit, celui des Géorgiens absents ?

J'ai fait le même choix dans le cas de l'Armée rouge japonaise. Dans toute guerre civile, il y a deux histoires. En général, c'est l'histoire du vainqueur qui s'inscrit dans les livres. Ces deux récits complètement incompatibles ne peuvent pas coexister de manière pérenne sur le même territoire. Il se trouve que dans ce petit territoire montagneux entre les pentes de l'Elbrouz et la mer Noire qu'est l'Abkhazie (200 000 habitants, 6000 km²), les Abkhazes sont minoritaires. Avant la guerre, ils l'étaient encore davantage puisqu'il y avait une importante population géorgienne, installée là en partie du fait d'une politique de peuplement voulue par Staline. Les uns ont fui au début des combats, les autres ont été contraints de partir à la fin de la guerre (1992).

Il faut bien parler de nettoyage ethnique.

Max n'emploierait pas ce terme mais en effet, la carte ethnique d'aujourd'hui est très dif-

férente de celle d'avant-guerre. Pendant le conflit, les deux côtés ont commis des atrocités, mais un seul a gagné. Si je donne la parole à Max pendant une heure et demie, je dois trouver par le montage des contrepoints, des éléments qui fragilisent son discours, qui dévoilent en tout cas sa subjectivité, sa partialité. Dans les questions que je pose à Max dans mes lettres, je lui demande ce qu'il pense du fait qu'un second récit, géorgien, est absent du film. Au tournage, j'essaie de rendre visible l'absence géorgienne en filmant les maisons dans lesquelles ils n'habitent plus, des maisons abandonnées. Ce sont des moyens qui permettent de dire qu'il y a un hors-champ du film, des questions pas entièrement explicitées. Le film laisse entendre qu'il existe une autre narration possible, un autre point de vue sur la justice ou l'injustice de la résolution du conflit abkhaze et le départ forcé des Géorgiens.

L'autre hors-champ du film, n'est-ce pas la Russie ?

Le destin abkhaze est évidemment pris dans le rapport de forces régional. Lorsque je demande à Max si l'avenir de l'Abkhazie, ce n'est pas de devenir à terme le lieu de villégiature des oligarques russes, il répond en énumérant tout ce en quoi l'Abkhazie dépend de la Russie : deux millions de touristes russes chaque année, 100% des exportations agricoles. Max explique que son pays aimerait bien exporter vers l'Europe mais qu'il est encore sous embargo. Il dit avec lucidité que la seule optique qui lui est laissée sur le monde est une optique influencée par la dépendance avec la Russie. Il met le doigt sur la manière dont l'Occident a décidé de gérer ce conflit en faisant semblant depuis vingt ans que l'Abkhazie n'existe pas. Or elle existe et tant que la Russie existera, l'Abkhazie existera.

Max se résigne-t-il à cette situation géopolitique figée ?

Sa première revendication, ce serait la liberté de circulation, qu'il soit possible à un Abkhaze de voyager en Europe, de développer des échanges économiques avec l'Europe pour ne pas être à 100% tributaire de la Russie. Actuellement, pour voyager, Max se sert d'un passeport délivré par l'ambassade russe à Soukhoum mais non reconnu par l'Europe comme un vrai passeport russe. Pour faire venir Max en France, nous avons dû le faire transiter par la Norvège !

La venue de Max en France était-elle liée aux installations et performances que vous avez conçues parallèlement au film ?

Oui, mais pour moi tout fait partie du même projet que j'ai appelé **The Secession Sessions**.

Dans l'espace de l'exposition, nous créons un lieu que j'ai appelé **L'Anambassade**, une ambassade qui n'en est pas une. On installe le mobilier et on livre les clés du centre d'art à Max qui s'en sert comme il veut, en général deux ou trois heures par jour, le matin. Des gens viennent lui rendre visite et nous jouons sur la représentation politique d'un pays à l'intérieur d'une sphère qui n'a aucune légitimité juridique. Max rentre chez lui à l'heure du déjeuner et l'espace du centre d'art se transforme en cinéma où l'on projette **Letters to Max**. Le samedi, on organise des débats publics avec des invités issus de différents champs pour discuter des questions posées par le film, par **L'Anambassade** et par le système de l'exposition. Des sociologues viennent parler de ce qu'est une structure étatique, des artistes géorgiens viennent se réapproprier l'espace et exposer la perspective géorgienne, des philosophes viennent parler du devenir de l'Etat. A mon sens, la présence de Max dans le lieu de l'exposition ainsi que les débats accomplissent quelque chose que le film ne pourra jamais faire. La liberté qu'offre un espace d'art contemporain permet une performance – car la présence de Max a un côté performatif –, la projection d'un film de long métrage et le débat public. Ces trois exercices sont essentiels pour déplier la complexité de la question de la sécession.

A Paris, c'est le centre d'art Bétonsalon qui vous a permis de réunir ces trois modalités. D'autres lieux artistiques vous ont-ils accueilli ?

Oui, il y a eu les mêmes éléments à Bergen en Norvège. Ensuite, nous avons amené l'exposition à San Francisco où la question de la sécession résonnait différemment parce que l'Amérique a connu une guerre de Sécession et abrite encore des causes sécessionnistes. Malheureusement, les Etats-Unis ont refusé le visa de Max, sans doute par mesure de rétorsion envers la Russie après l'annexion de la Crimée. Ce qui est absurde parce que ce refus ne fait que conforter Max dans l'idée que les Abkhazes sont seuls et ne peuvent s'appuyer que sur Moscou. Pour finir, nous sommes allés à Sharjah, aux Emirats arabes Unis, dans le cadre de la Biennale. Au Moyen-Orient, les questions de l'Etat, de la nationalité, des frontières sont largement perçues à travers le prisme du conflit israélo-palestinien. Du coup, malgré sa sympathie pour l'autodétermination abkhaze et la personnalité très attachante de Max, le public était fortement en désaccord lorsque Max expliquait que le retour des réfugiés géorgiens était impossible pour des raisons d'équilibre démographique. Pour Max, ça a été une expérience difficile mais formidable, car l'intérêt n'est pas seulement qu'il joue son

propre rôle mais qu'il soit confronté à d'autres paroles. De fait, le déroulement du projet dans le cadre de l'art contemporain déplace la manière dont Max à l'habitude d'argumenter dans sa vie politique ordinaire.

Dans **L'Anabase de May et Fusako Shigenobu...** comme dans **Letters to Max**, tout part d'une correspondance. Vous ne semblez jamais détenir une vérité, tenir un point de vue arrêté. Quelle valeur accordez-vous à l'idée de correspondance ?

Ce qui m'importe, plus que la correspondance, c'est l'échange. Dans les films, je n'écris quasiment jamais de voix off. Ce n'est pas un exercice d'écriture comme chez Chris Marker. Ce qui compte c'est ma manière de faire parler l'autre. Au centre de **L'Anabase...** ou de **Letters to Max**, il y a toujours des échanges. Je mets sur la surface du film ou sur la surface du mur d'exposition la règle du jeu, je révèle le dispositif, la structure à l'intérieur de laquelle la parole a été donnée. Habituellement, le contrat entre le réalisateur et son sujet n'est pas explicité, le sujet a rarement l'occasion d'expliquer pourquoi il/elle a choisi d'être dans ce film et quelles sont les transactions qui lui permettent d'y être. Moi, j'ai toujours voulu mettre en évidence la nature de cette transaction, et la correspondance est un bon moyen d'explicitier ses termes.

En exhibant la "boîte noire", vous refusez un principe élémentaire de la fiction. En même temps, vous réalisez un cinéma documentaire d'une haute teneur fictionnelle.

J'ai l'impression que je refuse les deux : autoriser la fiction comme une évidence et m'astreindre à un quelconque critère documentaire. Le cadre documentaire est trop étroit et les sujets que je traite sont eux-mêmes construits sur des principes de fiction. A partir du moment où je m'intéresse à des sujets qui se sont *fictionnés* eux-mêmes de manière très profonde, comment ne pas s'appuyer sur les mêmes outils pour parler d'eux ?

Propos recueillis par Anne Brunswic, septembre 2015

1 **Etats imaginés - Imagined States**, d'Eric Baudelaire, Actes Sud, 2005.

2 **Libra**, de Don DeLillo, Actes Sud, 2001.

cnc.fr/idc

D'Eric Baudelaire : **L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images**, 2011, 66'.

Sud Eau Nord Déplacer



mutation du paysage

Après **Zone of Initial Dilution** (2006) qui s'attachait au gigantesque barrage des Trois-Gorges, Antoine Boutet est revenu à plusieurs reprises en Chine pour tenter d'embrasser à l'échelle du pays le projet *Nan Shui Bei Diao*. Fruit d'un tournage difficile, étalé sur quatre ans, **Sud Eau Nord Déplacer**, en compétition au Festival de Locarno et au festival Entrevues à Belfort en 2014, dresse le constat inquiétant d'une politique de grands travaux aussi autoritaire qu'irresponsable.

Depuis le début des années 2000, le cinéma chinois a régulièrement dressé le panorama d'un paysage national soumis à de grandes mutations : désindustrialisation, expansion urbaine, désertification des campagnes, destructions dues aux politiques de grands travaux. Tour à tour épique, mélancolique ou désolatoire, ce paysage apparaît paradoxalement vide, comme si l'individu – la vie singulière – était irrémédiablement écrasé par l'immensité du territoire et l'ampleur des phénomènes de masse. La dilatation des échelles, plans larges, durées extrêmes, joue un rôle constant dans les films de cette période (*Platform*, *Still Life*, *24 City*, de Jia Zhangke, *A l'ouest des rails*, *L'Argent du charbon*, *L'Homme sans nom*, de Wang Bing) ; tout arrive en Chine dans des proportions si vastes que le destin du pays semble engager l'humanité entière.

De paysage, d'échelle et de mutation, il est de nouveau question dans **Sud Eau Nord Déplacer** d'Antoine Boutet. Une mutation qui affirme ici sa nature à peine voilée de catastrophe. Le réalisateur, qui a déjà consacré un court métrage au chantier du barrage des Trois-Gorges (**Zone of Initial Dilution**, 2006), sur des territoires filmés par Jia Zhangke au même moment dans *Still Life*, s'intéresse ici de manière approfondie au titanesque projet *Nan Shui Bei Diao* (dont la traduction littérale donne son titre au film). Comme nous l'explique un affable ingénieur en chef dans une séquence du film, ce projet consiste à détourner l'eau du Yangzi Jiang au sud de la Chine pour alimenter Pékin et sa région, au nord du pays, grâce à trois immenses canalisations sillonnant tout le territoire.

Au cours d'un long périple, des dunes du Nord jusqu'aux sources du fleuve Jaune dans les montagnes du Tibet, en passant par les zones inondables du centre, futurs réservoirs de bar-

rages, Antoine Boutet s'attache à décrire en une succession de paysages admirablement composés le désastre que cache cette *grande idée* héritée de Mao Zedong. Mais tandis que **Zone of Initial Dilution** reposait essentiellement sur la captation distanciée d'un état des lieux, **Sud Eau Nord Déplacer** franchit un pas de plus. Les vastes paysages qui rythment le film laissent en effet régulièrement la place à des séquences plus intimes, poignantes face-à-face où les habitants des territoires concernés viennent exprimer leur indignation.

la chanson du cavalier

Le premier de ces personnages est un professeur de mathématiques rencontré aux abords d'un barrage. Celui-ci, qui n'apparaît d'abord que comme une figure anonyme parmi d'autres dans l'immense décor, interpelle le réalisateur, l'invite à quitter l'échelle du plan large pour venir se rapprocher.

L'homme est un érudit, il connaît la littérature française, la géographie, semble fier de montrer que ses connaissances dépassent de loin le territoire chinois. Une fois rentré chez lui, il raconte son histoire : élève brillant, classé contre-révolutionnaire en 1960, il a été contraint d'interrompre ses études pour passer dix-neuf ans en rééducation politique. A la fin de la séquence, l'homme entonne une chanson, chanson de propagande apprise lors de ses années de redressement probablement. Cette chanson est celle d'un cavalier qui demande à son cheval de ralentir pour lui laisser contempler le paysage grandiose de la Chine. Mais ce paysage qui force l'admiration du voyageur n'est pas comme on l'attendrait celui de la Chine traditionnelle, celui du peintre Shitao ou du *Shanhaijing* (*Livre des monts et des mers*) cité en ouverture du film. C'est le paysage du socialisme en construc-

tion où chantiers, camions, routes, usines parsèment les montagnes et les forêts profondes, pénètrent les vallées les plus reculées.

C'est le paradoxe d'un tel paysage, paysage idéologique, contradictoire jusqu'à l'anéantissement, que décrit le film dans le sillage du *Nan Shui Bei Diao*. Paradoxe présent dans les images, mais que la chanson vient soudain éclairer. Car jusque-là qu'avons-nous vu ? Des hommes plantant des arbres dans des dunes pour faire reverdir le désert, une terre brutalisée dans laquelle s'enfoncent pelles mécaniques et poutres d'acier. Un paysage absurde, défiguré, mais agrémenté de messages idéologiques, jalonné d'immenses banderoles qui vantent les vertus des travailleurs et la prospérité à venir : "Rendre la Chine plus belle" ; "Rivalisons dans nos efforts pour servir le peuple" ; "Le *Nan Shui Bei Diao* fera le bonheur de nos enfants". Slogans qui n'hésitent pas, comme la chanson, à se complaire dans une poésie naïve : "Construisons des quartiers à l'eau pure et au ciel bleu."

Ces banderoles, auxquelles Antoine Boutet avait déjà été attentif dans **Zone of Initial Dilution**, sont le premier indice d'une situation que le réalisateur va s'ingénier à rendre lisible au fur et à mesure du film : celle de la nature du pouvoir chinois qui, dans la continuité du maoïsme, auquel les autorités font constamment référence, repose sur l'autocratie la plus inconséquente, le mépris du peuple et le déni de la réalité. Suspendues à des viaducs dans les zones de chantier, au-dessus des routes ou à des façades d'immeubles dans les nouveaux quartiers de populations déplacées, ces banderoles monumentales s'adressent à tous sans distinction, c'est-à-dire à personne. Elles écrasent de leur silence les milliers de voix qui pourraient s'exprimer à leurs pieds. Leurs formules impératives interdisent tout dialogue pour enjoindre à l'action, brouillent la place des interlocuteurs (qui est ce *nous* à qui elles s'adressent, à la fois agent et récepteur ? est-ce la voix du pouvoir ou celle du peuple ?), troquent toute réflexion contre l'autosuggestion la plus stérile.



construit sur du sable

Mais ces banderoles sont de bien piètres cache-misère et la réalité qu'elles tentent d'escamoter ne va cesser de faire retour. Après la rencontre avec le professeur, le réalisateur donne la parole à des personnes dont le village doit être détruit pour la construction du barrage de Danjiangkou. Si les premières doléances évoquent le traumatisme du déplacement, les démolitions abusives et l'insuffisance du dédommagement, c'est le besoin de parler qui se fait le plus ressentir.

Une jeune femme éclairée à lampe de poche, la nuit dans un village en ruine, entre sourire et larmes, s'adresse au réalisateur : "Vous êtes venu il y a deux ans, c'est bon de vous revoir." Cette détresse, ce besoin de parole, s'affirme avec plus de force encore lorsque le film nous conduit au cœur d'un lotissement bâti pour accueillir les populations déplacées. Tout commence par une visite officielle. La "présidente" Mei (complice semble-t-il du réalisateur) a rendez-vous avec les représentants locaux du parti pour découvrir les lotissements à peine terminés. Tout le monde vante la beauté du village, l'abondance des champs que l'on devine déjà à travers l'épaisse brume de l'hiver. Avant même de visiter l'appartement témoin, on admire l'album photo de ce paradis : vues d'architectures, fonctionnaires inaugurant les chantiers, coquettes allées dans lesquelles les futurs habitants ont garé leurs rutilants 4x4. Puis deux pauvres bougres présentent leur appartement encore inachevé et vantent haut et fort le bonheur de cette vie nouvelle. Un officiel fanfaronne : "Grâce

au Nan Shui Bei Diao, les déplacés ont fait un bond en avant de vingt ans !"

Le spectre du maoïsme plane sur cette séquence où le déni de la réalité s'affiche en toute impunité. Un déni qui peut toujours se prévaloir de la promesse d'un avenir meilleur, seule compensation possible aux désastres du présent.

Qu'en disent réellement les habitants ? Antoine Boutet surprend un petit groupe dans une ruelle en train de signer une pétition. Ils se plaignent de la mauvaise qualité des logements : pas de finitions, les enduits s'effondrent. Puis c'est une réunion dans une des habitations. Des hommes témoignent. En échange de leurs terres fertiles d'autrefois, on leur a livré des terres sablonneuses impropres à la culture. Sur le ton de la plaisanterie, ils dénoncent l'absurdité de la politique chinoise, mais une troupe d'habitants fait irruption dans l'entrée et le désespoir éclate, bientôt changé en colère. Hommes et femmes protestent contre le détournement des indemnités par les fonctionnaires, les menaces et les coups reçus, le mépris dans lequel ils sont tenus par les autorités. Ces autorités on les voit à l'œuvre dans la séquence suivante : lorsque des paysans conduisent le réalisateur dans un champ pour le prendre à témoin, deux énergumènes en scooter les invectivent : "C'est la terre du parti communiste... Ici c'est le parti communiste qui dirige le pays, les individus ne décident pas ce qu'ils veulent !" En amont des questions sociales et écologiques que soulève le projet Nan Shui Bei Diao se dessine alors une autre probléma-

Sud Eau Nord Déplacer

2014, 109', couleur, documentaire

Réalisation : Antoine Boutet

Production : Les Films du Présent, Sister Productions

Participation : CNC, CR Aquitaine, CR PACA, ministère de la Culture et de la Communication (DGP), Programme Media, Scam

"Reverdifier le désert" : sous ce slogan, l'Etat chinois tâche d'exaucer depuis 2002 l'ancien vœu de Mao de "déplacer" un peu de l'eau du Sud vers le Nord aride. Chantier pharaonique, embrassant des volumes, des durées, des surfaces à proportion de l'immensité du pays. **Sud Eau Nord Déplacer** s'affronte à cette démesure pour en découvrir, au revers, les nécessaires dommages humains et environnementaux.

Des plaines à perte de vue, traversées de rivières, rayées de tranchées. Des chantiers aux machines titanesques. Dans **Sud Eau Nord Déplacer**, l'homme ne se rencontre d'abord que par accident, ou sur rendez-vous – toujours isolé, perdu dans la vastitude d'un paysage ou d'un bureau. Comme l'explique son ingénieur en chef, le projet Nan Shui Bei Dao s'organise en quatre axes verticaux et trois axes horizontaux – avec la création d'aqueducs en amont, en aval et au centre du fleuve Ying. Amont, centre, aval, c'est aussi une manière d'organiser le monde et d'en répartir les prises de parole. Amont : les mots d'ordre bureaucratique, déclinés à même le paysage en slogans inscrits sur les murs, les ponts et les tableaux lumineux. Centre : les aboiements des délégués, des soldats et des responsables locaux. Aval enfin : la parole contestataire, colère impuissante des victimes déplacées, auxquelles Antoine Boutet finit par consacrer, comme par revanche, la plus grande part de son film. M.C.

 **Film sélectionné**
par Images en bibliothèques

Les images de ce film fascinent et inquiètent, en particulier les plans fixes où les hommes sont minuscules à l'échelle des paysages et pourtant capable de déséquilibrer la nature. On s'interroge sur le bien-fondé de ce projet politique démesuré et sur ses conséquences environnementales et écologiques. Ce film parvient à dénoncer la politique de grands travaux menée par quelques dirigeants au détriment de tout un peuple.

Sylvie Berthon (médiathèque de Vincennes)

Zone of Initial Dilution



Zone of Initial Dilution

2006, 30', couleur, documentaire

Réalisation et production : Antoine Boutet

Participation : ministère des Affaires étrangères

Chine, barrage des Trois-Gorges : son chantier démesuré, son millier d'hectares inondés, ses 2000 villes et villages engloutis, qu'une voix de speakerine énumère au long du film. Ou bien les voix préenregistrées diffusées sur les sites touristiques, anticipant l'achèvement du barrage, nous en délivrent-elles l'historique glorieux : vaine enjolivure sur ces paysages à la fois défigurés et saisissants.

Une question d'échelle, comme un défi lancé à la caméra. Les plans fixes qui composent le film en grande part s'enivrent de ces paysages sans pareil, où l'immensité des architectures décharnées (infrastructures bétonnées, toujours en cours d'achèvement) épouse la démesure du territoire. Les figures humaines y sont souvent des silhouettes lointaines et mobiles, fatalement dépersonnalisées, comme si plus rien ici ne se jouait à hauteur d'homme. Aussi Antoine Boutet donne-t-il parfois le change et descend-il pour un travelling embarqué à travers les villages. Mais c'est pour ne donner à entendre qu'une litanie monocorde de noms : Chongqing, Xiakou, Guangyang, Yuzui, et autres lieux-dits engloutis par les eaux du barrage, comme si dommages et victimes n'avaient, dans cette Chine du XXI^e siècle naissant, pas plus de réalité que ces slogans trompeurs déroulés à même le paysage : "My city, my perfect life" ; "No longer just a dream" ; entre autres témoignages d'une effroyable négation. M.C.

tique : celle des conditions de possibilité d'un tel projet. Le vieux professeur aux abords du barrage émet une théorie : la Chine est une très ancienne civilisation féodale qui n'a jamais encouragé ses sujets à penser par eux-mêmes. On en observe les effets dans une séquence où le gardien d'une carrière hésite à signer une autorisation de filmer. Il ne peut pas se décider sans savoir les risques qu'il encourt, craint de se faire malmenier par sa hiérarchie. Les paysans déplacés eux-mêmes, qui subissent tous les jours les exactions des fonctionnaires, pensent qu'il faudrait s'adresser à de plus hauts responsables. Ils ont encore confiance dans un pouvoir qui les trahit. Mais comment penser par soi-même quand le rapport du discours à la réalité est sans cesse perverti ? Quand celui qui s'élève contre la corruption est désigné comme malfrat, quand un champ reste un champ même si ce n'est qu'un carré de sable ? Ce n'est pas simplement le panorama d'une Chine en mutation que nous offre le réalisateur, mais la description de l'environnement idéologique dans lequel sont tenus les citoyens de ce pays. Un paysage mental qui est la condition des mutations du paysage concret.

Après la bouleversante séquence dans le quartier des déplacés, Antoine Boutet donne la parole à deux militants. Le premier, un philosophe qui sort de prison, dénonce l'absence de contre-pouvoir en Chine. Depuis l'avènement du communisme, le pouvoir est entièrement centralisé et, en l'absence de véritables pouvoirs locaux, les intérêts du peuple ne sont pas protégés. La société civile,

à laquelle reviendrait ce rôle, est trop faible pour faire entendre sa voix. Pour le second, un cycliste blogueur qui parcourt la Chine pour mener des enquêtes sur le terrain, les Chinois devraient revendiquer leur droit à la parole : "Les citoyens chinois manquent de conscience, déclare-t-il. Inutile d'être nombreux si nous sommes une foule aveugle." Loin de se contenter de contempler le désastre, de l'inscrire dans des cadres majestueux, on voit là que Sud Eau Nord Déplacer cherche à creuser, à partir d'une lecture du paysage et du relevé de quelques faits, les contradictions d'une Chine qui, dans la course en avant pour se hisser au premier rang des puissances mondiales, n'a pas tout à fait renoncé aux méthodes du communisme. Et qui plutôt que de s'engager dans un processus de démocratisation, considère ses ressources humaines, au même titre que ses ressources naturelles, comme indéfiniment exploitables.

Sylvain Maestraggi

cnc.fr/idc

De Wang Bing : *L'Argent du charbon*, 2008, 53' ; *L'Homme sans nom*, 2009, 97' ; *Les Trois sœurs du Yunnan*, 2012, 147'.



fictions cartographiques

Fresque sur notre monde en mouvement, quête personnelle et enquête historique, road-movie autour du bassin méditerranéen, **Révolution Zendj** de Tariq Teguia, récompensé à Belfort et par le prix Scribe, réjouit par sa forme libre et saute à pieds joints dans un inconnu fait de rencontres, de fuites et d'exils. Entretien avec le cinéaste.

Cinéaste, photographe, plasticien, Tariq Teguia cartographie dès ses premiers courts métrages – **Kech'mouvement** (1992), **Le Chien** (1996), **Ferrailles d'attente** (1998), **Haçla** (*La Clôture*) (2003) – des géographies humaines de la domination et de la révolte. Ces formes brèves de cinéma mettent déjà en perspective l'utopie d'insurrections à venir, tant collectives que singulières.

Les longs métrages **Rome plutôt que vous** (2008) et **Inland** (2009) portent à leur incandescence la représentation de la révolte, sous la forme d'essais filmiques qui multiplient les hypothèses sur le réel politique des sujets et leur subjectivité construite. Dans ces deux longs métrages, Tariq Teguia se livre à un travail de déchiffrement et d'interprétation qui fait advenir des lignes temporelles multiples et des strates historiques enfouies de l'histoire de l'Algérie des décennies récentes. Traçant des lignes de force par l'analyse fine du présent d'une société confrontée à son passé – un passé récent ou un passé plus ancien, recouvert – Tariq Teguia cartographie des territoires à travers les portraits de personnages complexes.

Dans **Inland**, le géomètre Malek renonce peu à peu à son activité de cartographe consistant à installer des lignes électriques sur des sites isolés du sud de l'Algérie, pour s'engager dans un voyage intérieur puissant, renonçant aussi progressivement au dialogue intellectuel contradictoire entrepris avec amis et collègues à Alger. Le silence qui habite les personnages de **Rome plutôt que vous** et d'**Inland** témoigne d'une force et d'une puissance de sédition intérieure, révélant en négatif les conflits idéologiques à l'œuvre dans l'histoire de l'Algérie contemporaine. L'abandon de la parole, le mutisme comme posture face au présent, font figurer d'acte de résistance singulier, qui prend forme au moment où le per-

sonnage s'enfonce littéralement dans le paysage désertique du sud du territoire algérien. Le choix d'une approche "géologique" des réalités du présent de l'Algérie et du mutisme des personnages ne dépolitise pas la perspective du film mais inscrit l'insurrection dans l'épaisseur libertaire et courageuse d'un voyage aux confins du Sahara. Les personnages de **Rome plutôt que vous** et d'**Inland** se défont de toutes leurs assignations antérieures pour devenir des clandestins politiques, inassimilables face aux figures du pouvoir.

Tel est l'objet même de **Révolution Zendj**, qui cartographie les modes de vie, les engagements intimes, les quêtes singulières d'un grand nombre de personnages, passeurs anonymes, acteurs, militants, intellectuels, étudiants ou rêveurs d'une multitude quelconque. Découpé en huit séquences principales, le film constitue des précipités de moments en actes qui tracent autant de configurations hétérogènes, selon des temporalités fragmentées et parallèles. Le film expose et témoigne des séditions structurées comme les figures diversifiées d'une "insurrection" à venir, tout autour du bassin méditerranéen.

Tariq Teguia décrit ainsi la généalogie de son film : *"Inland reconnectait l'Algérie à son continent, l'Afrique, en renversant la courbe de la migration, de la fuite esquissée dans Rome plutôt que vous. Révolution Zendj devait étendre la carte que j'avais commencé à dessiner dès les premiers courts métrages, dessin poursuivi dans Rome plutôt que vous, car l'une des questions que je ne cesse de me poser après le film est 'où ?'. Où vivre, où se battre, où aimer ? Où et comment ? L'Algérie appartenant à plusieurs espaces géographiques et politiques – l'Afrique, la Méditerranée, le Monde arabe – nous nous sommes demandé avec Yacine [Teguia] comment elle devait le faire. Le terrain des*

Révolution Zendj

2013, 135', couleur, fiction

Réalisation : Tariq Teguia

Production : Neffa Films

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (CNAP), CG Val-de-Marne/FDATIC/Algérie, Doha Film Institute, Fonds Hubert Bals/Rotterdam, SANAD/Emirats Arabes Unis

Un journaliste algérien sur les traces d'une révolution d'esclaves noirs au IX^e siècle, une jeune réfugiée palestinienne qui navigue entre les ruelles de Chatila et les squats de Thessalonique, un groupe d'entrepreneurs américains prêts à faire main basse sur l'Irak : **Révolution Zendj** nous embarque pour un long périple à travers l'Orient, dans un monde arabe entre espoir et désillusion.

Commencé à la veille du Printemps arabe en 2011, **Révolution Zendj** procède avant tout comme une exploration géographique, une tentative d'état des lieux du monde arabe. Comme si, à l'heure du soulèvement, le film cherchait à faire résonner par de profonds coups de sonde les différentes strates qui composent ces territoires, à redessiner une cartographie où s'enchevêtrent le proche et le lointain. Du sud de l'Algérie aux marécages de Bassora, en passant par Beyrouth et son incroyable maillage urbain, le personnage qui nous sert de guide et porte le nom d'un explorateur arabe (Ibn Battûta) est en quête d'un souffle ou d'un sens, qui, au-delà des dissensions, des peines perdues et des incertitudes, pourrait éclairer la révolution. Si cette quête prend parfois l'apparence d'une fuite, c'est que face aux tensions inextricables qui traversent ce monde harassé, les personnages ne demandent rien d'autre que de pouvoir vivre et s'aimer librement, comme dans un film de la Nouvelle Vague.

S.M.



luttons en cours, ici et ailleurs, était un point de départ possible. Et ces luttes – en Algérie, au Liban, en Grèce... – sont connectées les unes aux autres, elles sont les réponses nécessaires, fragiles et obstinées à ce qu'il est convenu d'appeler la mondialisation, soit le capital et ses forces considérables."¹

Si les différents points de rébellion convoquent un "ici et ailleurs" perpétuel – le film éponyme de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *Ici et Ailleurs* (1974), est évoqué dans l'une des séquences de *Révolution Zondj* – ils convoquent également des allers-retours entre le présent et l'histoire. L'évocation des différentes séditions tunisiennes, grecques, irakiennes, fait resurgir la question palestinienne et l'Intifada, l'histoire algérienne, la guerre civile libanaise, la Guerre du Golfe et l'histoire très ancienne des califats d'Irak au IX^e siècle. La recherche par le journaliste algérien des archives relatives à la révolte des esclaves noirs (les Zondjs) menée dans le sud de l'Irak sous le califat des Abbasides constitue l'ossature principale du film, qui révèle progressivement d'autres fractures, d'autres révoltes. P.C.

¹ Tariq Teguia, entretien avec Sylvie Pras publié sur le site internet du Centre Pompidou à l'occasion de la rétrospective Tariq Teguia, du 6 au 15 mars 2015.

Lors d'un entretien mené avec Sylvie Pras au Centre Pompidou au cours de la rétrospective que le Centre vous a consacrée en mars 2015, vous évoquiez le long processus qui a conduit au film *Révolution Zondj*, en précisant : "*Révolution Zondj n'a jamais prétendu être une fiction des révolutions que vit le monde arabe. Le scénario a été écrit, avec mon frère Yacine, en 2009. Le tournage a commencé le 17 novembre 2010, quelques semaines avant que ne débute la révolution tunisienne. Cette anticipation ne fait pas de nous des devins, elle suggère seulement qu'une partie du travail d'un cinéaste consiste à être attentif aux événements, à ce qui arrive et devient. Des choses ont été vues, perçues, souvent de manière confuse, au cours de voyages en*

Egypte, au Liban, en Syrie, en Grèce, etc. pour accompagner Inland. Un scénario en est né, puis après d'autres voyages encore, une réécriture, et enfin un film. Retravaillé et réévalué pendant trois ans. Un processus long et difficile." Comment relisez-vous aujourd'hui – fort des six années écoulées depuis 2010 – ce travail d'attention et de lecture du réel qui vous a conduit à écrire et à réaliser *Révolution Zondj* ?

Je n'ai pas du tout le sentiment qu'autant de temps s'est écoulé, pas plus que je n'ai, ou voulu, spontanément réexaminer ce qui avait été finalement accompli dans ce film. *Révolution Zondj* a demandé trois années de travail. Puis il a fallu à partir de fin 2013 l'accompagner dans les festivals dans un premier temps, puis lors de sa sortie en salles en France au printemps 2015. Donc je ne me suis pas arrêté, je n'ai pas regardé derrière moi mais enchaîné sur une autre étape de la vie d'un film. D'autant que c'est ma petite structure de production qui s'est chargée de la distribution française. Beaucoup de travail là encore, ce qui a fini de m'épuiser. Je vous dis que je n'ai pas relu *Révolution Zondj*, mais à y réfléchir à deux fois, j' imagine que cela a finalement été le cas lors de toutes les rencontres avec le public. Des questions revenaient régulièrement, notamment celles relatives au succès voire à l'utilité même des révolutions dans le monde arabe, et de la reconfiguration politique en Grèce avec l'installation au pouvoir de Syriza, un parti dit de gauche radicale. Qu'est-ce qui était sorti de tout cela, des bouleversements majeurs en Tunisie, en Egypte, en Syrie, au Bahreïn, au Yémen et aussi, bien entendu, en Algérie ? Dans mes diverses réponses, il m'a fallu au préalable préciser – comme vous même venez de le faire – que cette *Révolution Zondj* ne s'est jamais voulue une illustration fictionnelle des processus révolutionnaires toujours en cours, pour cette simple raison que son scénario a été écrit à la fin 2009. Toutefois, il apparaissait pour une part du public que ce film de fiction croisait le réel et semblait même en rendre compte pas à pas. Cela tient-il à la nature obscure de la révolution d'esclaves noirs qu'évoque le film ? Conserver

une part d'énigme à ce fait historique avéré – de ce point de vue-là, l'enquête qu'entreprend le journaliste algérien est d'emblée placée sous le sceau de l'incertitude, son risque étant de ne rencontrer que des fantômes – permettait justement sa réappropriation au présent.

Les deux personnages principaux du film – une jeune étudiante palestinienne et un journaliste algérien – se croisent à Beyrouth et "sur les frontières malades du Moyen-Orient", à la faveur de leur quête ou enquête personnelle à travers l'Algérie, l'Irak, le Liban, la Grèce, les Etats-Unis. On rappellera ici que le film se situe successivement à Alger, dans le désert irakien, à Beyrouth, dans le camp de Chatila, à New York, à Bagdad, à Thessalonique. Qu'en est-il pour vous de cette géographie politique en regard de votre propre expérience ? En regard également de la crise des migrants ? Comment la géographie peut-elle "recouvrir" l'histoire ?

De votre question qui lie "géographie politique" et "expérience", je voudrais retenir le deuxième terme. Plus que des spéculations ou intuitions théoriques – nécessaires mais pas fondamentales – l'expérience est ce qui préside au projet tel qu'initialement conçu. Je l'ai déjà dit mais des voyages, des rencontres, des situations ici et ailleurs ont préparé le film. D'abord regarder, sentir, vivre, puis écrire, regarder de nouveau, réécrire encore puis enfin tourner. Le tournage lui-même suscite des situations et des sensations inédites auxquelles je me dois d'être attentif. J'espère avoir laissé la porte ouverte à l'inouï, aux "bruits neufs" pour reprendre Rimbaud, y compris dans les étapes ultérieures, au montage et au mixage. J'essaie de faire en sorte de toujours travailler une matière vivante. Dans le même temps, cela ne signifie pas qu'un film puisse être ouvert aux quatre vents. Il importe de tenir un cap que l'on s'était fixé. Par exemple, alors que nous tournions à Beyrouth, le régime de Hosni Moubarak s'effondrait. Il était tentant d'intégrer ces événements au projet. Cela a d'ailleurs été le cas le temps d'une séquence – celle du café ou de jeunes Libanais discutent de la possibilité d'une révolution



dans leur pays. Mais j'ai fait marche arrière et suis revenu au scénario. Toutes les références à ce qui se jouait au même moment en Tunisie et en Egypte n'ont pas été retenues. Ne valait-il pas mieux être à contretemps de l'histoire qui se faisait sous nos yeux ? En avance ou en retard, je ne saurais pas vous le dire, mais intempestif ? Cet inactuel permettra peut-être de regarder ce film demain. Nous avons donc repris le tournage en laissant l'actualité la plus immédiate de côté. Ce qui ne veut pas dire pour autant que *Révolution Zendj* soit désincarné car ce qui, fondamentalement, le structure ce sont des gestes, des regards, des vitesses, de la danse, un souffle, des cadres, etc. Autrement dit une matière très empirique. Se pose toujours ainsi la question du lieu d'où regarder le monde pour tenter d'en saisir le sens alors que l'affolement face aux signes du monde guette. Une étroite ligne de crête.

Pour en venir au deuxième volet de votre question – la question relative aux migrants – il va de soi là aussi qu'elle n'est pas abordée de manière frontale dans *Révolution Zendj*, dans les termes où elle se pose aujourd'hui, soit la forme d'un afflux massif de réfugiés, du jamais vu semble-t-il depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. En Europe, faut-il le préciser. Parce qu'ailleurs dans le monde, notamment en Afrique mais aussi au Proche-Orient, il y a longtemps que l'on connaît ces flots de déplacés, de sans-terre victimes des guerres – qu'elles soient civiles ou par procuration – de l'arbitraire des pouvoirs en place, des partages coloniaux non résolus. En même temps, dans *Révolution Zendj*, qu'est-ce que

le camp de Chatila si ce n'est le résultat d'une politique d'expulsion des Palestiniens ? Quelle est cette figure – tout aussi fantomatique que celle des Zendjs – de Rami le Palestinien, que croise Nahla ? Et que tentent-ils de faire ensemble alors que toute autre forme d'espoir est évanouie, qu'ils ont mesuré l'ampleur de la défaite – celle de la gauche arabe faut-il le préciser ? De fuir, de s'échapper, d'inventer par l'exil un chez soi enfin vivable.

Je ne suis pas certain de saisir ce que vous entendez par "recouvrir l'histoire par la géographie". L'une se substituerait-elle à l'autre ? Si tel est le sens de votre question, je n'ai pas le sentiment d'avoir fait cela avec *Révolution Zendj*. Tout du moins, la géographie ne rend pas obsolète le recours à l'histoire. Disons plutôt que l'une et l'autre se fondent, s'entrelacent, se recoupent, se relancent mutuellement. Le film mêle distances géographiques – le voyage de Ibn Battûta, le journaliste algérien, le retour au Liban de Nahla, l'arpentage des entrepreneurs anglo-saxons, soit un réseau de lignes de fuite – et échantillonnages dans les strates historiques : histoire des Zendjs, de Beyrouth dans les années de guerre civile, histoire du cinéma aussi.

"La maladie des frontières" rejoint-elle la maladie des mots, des informations, des représentations, des témoignages, des analyses, des discours sur "les chaînes des événements sur lesquelles nous avons perdu tout pouvoir" comme le dit l'un des personnages ?

Jean-Luc Godard formule ce constat dans *Ici et Ailleurs*, film réalisé avec Anne-Ma-

rie Miéville en 1974. Ce film, qui initialement devait s'intituler *Jusqu'à la victoire*, évoquait autant l'échec de la lutte révolutionnaire palestinienne à établir un Etat national que les méthodes – l'usage des images et mots, notamment – pour y parvenir. Et partant de là, ils évoquent leur propre échec de cinéastes, de cinéastes militants devrais-je préciser, dont les films du Groupe Dziga Vertov n'avaient pas permis d'infléchir la trajectoire du désastre en cours (dont le massacre de Septembre noir en Jordanie). Godard et Miéville nous disent qu'ils n'auront pas été en mesure de s'extraire de la chaîne des événements, du flot des images. *Révolution Zendj*, au-delà même du "dialogue" très succinctement entrepris avec *Ici et Ailleurs*, tente sans doute aussi de témoigner de cela : de la difficulté à trouver la bonne place pour montrer et dire le monde, que le réel est incertain, qu'au mieux nous ne formulons par le cinéma qu'une ébauche du visible, la rencontre toujours plus ou moins manquée avec la vérité. Si beaucoup de choses s'effritent dans *Révolution Zendj*, perdent à mesure de l'enquête de leur consistance, il n'en reste pas moins que j'ai souhaité qu'il reste illuminé, même faiblement, par quelques sourires. Non, tout n'est pas perdu et ne le sera jamais. Si le pessimisme n'est jamais très loin, nous devons faire en sorte de ne pas nous laisser submerger par lui.

Où sont les Zendjs aujourd'hui ? Qui sont-ils ?

J'imagine qu'ils sont au moins là où *Révolution Zendj* les a croisés ou laissés autour du bassin méditerranéen et dans le monde arabe, en Irak, en Algérie, au Liban, en Grèce. D'autant que les luttes évoquées dans ce film n'ont pas trouvé leur point de résolution. En ce qui concerne le volet "arabe" de *Révolution Zendj*, les luttes sont toujours à reconduire. Aussi bien en Egypte qu'en Tunisie, après la phase révolutionnaire, nous assistons à un retour du même, à savoir des régimes plus ou moins autoritaires. De la même façon que la révolution de 1848 en France accoucha d'un mouvement réactionnaire et d'un parti de l'Ordre. Ce qui ne veut pas dire, je le répète, que les luttes ont été vaines. Il s'est bien passé quelque chose, d'irréversible. Les peuples, en plus d'acquis politiques et sociaux, mêmes maigres, ont rappelé aux pouvoirs en place qu'ils encourent le risque d'être délogés. Par ailleurs, dans certains cas de figure – pas nécessairement évoqués dans le film – les revendications populaires ont changé de nature et se sont transformées en guerres pas seulement civiles mais aussi internationales. Je pense ici à la Syrie, à l'Irak et au Yémen. Quant aux revendications des Grecs – la mise à sac de leur société par les institutions européennes dans le cadre des

programmes d'austérité – il ne va absolument pas de soi que l'accession au pouvoir de Syriza y ait répondu favorablement.

J'ajouterai enfin que **Révolution Zendj** n'a jamais prétendu recenser exhaustivement les luttes en cours, d'en dire les détails et les particularités. Les luttes évoquées devaient répondre, *a minima*, à deux conditions : être en partage d'une manière ou d'une autre avec celles que l'Algérie connaît, être soucieuses de proposer des alternatives consistantes au capitalisme mondialement déchaîné. Mais puisqu'il faut saisir le Zendj comme la figure générique de ce qui persiste, de ce qui ne veut pas disparaître, de ce qui brille dans les nuits de tant de combats obscurs, alors donc libre à chacun de se désigner le sien. Regarder les cartes : elles brillent de mille lueurs, certes timides, hésitantes, mais bien là.

Quels sont vos projets en cours ?

Rien de précis à vrai dire. Il me semble qu'un cycle a été clôturé avec **Révolution Zendj**. Cette séquence comprenait, en plus de ce film, **Rome plutôt que vous** et **Inland**. Dans mon premier long métrage, j'ai tenté à l'échelle d'une ville, Alger, de rendre compte de la guerre civile lente qu'a connue l'Algérie dans les années 1990. **Inland** étirait la carte pour arpenter les espaces de "l'après-guerre" civile. **Révolution Zendj**, quant à lui, se voulait un point d'intersection des espaces politique, historique et culturel que l'Algérie a en partage : bassin méditerranéen, monde arabe, Afrique. Techniquement, peut-on aller au-delà d'un triptyque, continuer à ajouter des panneaux jusqu'à former un ensemble plus vaste encore ? Est-il possible d'ouvrir à l'infini les paysages ? Faut-il encore tourner en Algérie ou ai-je épuisé mes questions sur ce pays ? Je ne sais pas s'il faut continuer avec la fiction – du moins celle qui passe par le récit – ou ne faire qu'avec une forme documentaire moins contaminée de fiction ? D'une certaine façon, j'ai parfois le sentiment d'être arrivé au terme du voyage, là où la terre s'interrompt abruptement. Peut-être ne me reste-t-il plus qu'à rebrousser chemin, à revisiter le local – qui pourrait être autre chose que l'Algérie étant donné que je n'y réside pas. Ce local, je ne connais pas encore son nom parce que pour le moment il n'y a plus de lieu. Perdu entre l'ici et l'ailleurs pour dire autrement les choses.

Propos recueillis par Pascale Cassagnau, mars 2016

à lire

De Pascale Cassagnau, à paraître fin 2016 : **Apichatpong Weerasethakul - Une théorie des objets personnels**, Trafik Edition ; en collaboration avec Hugues Decointet, **Diagramme Monteiro**, éditions de LCEil.



vu(e)s de syrie

Grand Prix du FID-Marseille en 2014, **Our terrible country** d'Ali Atassi (**Waiting for Abu Zaid**, 2010) et Ziad Homsy, nous plonge dans les fractures de la guerre en Syrie et suit l'écrivain et dissident Yassin al-Haj Saleh qui, malgré sa volonté de témoigner au plus fort des combats, se voit contraint de prendre la route de l'exil.

La Syrie ? Que savons-nous d'elle ? [...] quelques réminiscences historiques [...], quelques pages célèbres, les beaux noms de Damas, de Palmyre, de l'Euphrate [...]. Mais qui pourrait tracer la physionomie politique de ce pays ? Qui expliquerait pourquoi l'on s'y bat et qui se bat ?
Joseph Kessel, **En Syrie**, 1922

Même s'il ressemble à un abattoir aujourd'hui [...], je sais qu'il n'existe pas de pays qui nous soit plus clément que celui-là.
Yassin Al Haj Saleh, **Our Terrible Country**, 2014

Dans un immeuble dévasté, vidé de ses occupants, un jeune homme prénommé Ziad prend position sur une terrasse, tandis que l'un de ses compagnons, celui qui tient la caméra peut-être, annonce : "Un membre de l'Armée syrienne libre, du bataillon des Lions de Dieu. Opération contre le sniper de la tour." Images instables et floues, situation confuse, chaotique. "Tu vois bien la tour dans la caméra ? Tu peux voir qui est en train de tirer ?" Cavalcades, tirs croisés depuis la rue cette fois – une explosion fait virer l'image à l'orange, la fige dans un mouvement de chute tournoyant. Apparaît alors le carton du titre, caractères blancs sur fond noir, auquel succèdent trois courtes séquences, d'autres images de guerre – même si l'on ne s'y bat plus. C'est d'abord le même combattant, blessé, assis sur un porche, qui se met lui-même en scène en donnant des consignes à un caméraman manifestement amateur ("Arrête-toi et recule. Filme-moi d'ici. – Je ne montre pas ton visage ? – Non – Où est-ce que j'appuie ? – Ça tourne"), pour faire une déclaration "au sniper, ce chien scélérat". Vient ensuite la réalisation d'une photo de groupe, qui réunit une qua-



rantaine d'hommes en armes – "la brigade et les bataillons de Douma, la brigade des martyrs de Douma, le bataillon des rebelles de la Goutha Est, le bataillon des Lions de Dieu" – qui, au terme d'une bataille de "quatre jours et quatre nuits", ont remporté la victoire sur les snipers de la tour. Enfin, c'est à nouveau Ziad, marchant dans les décombres d'une rue ("Filme-le, filme-le") et armé cette fois d'un appareil photo, la voix qui annonce : "Des photographes sous le feu", puis ce commentaire du jeune homme : "On est combattant et en même temps journaliste. Quand tu vas sur le front [...], tu peux être amené à poser ta caméra pour utiliser ton arme."

Dans ces scènes décousues, étranges, un peu absurdes, les protagonistes, conscients de la caméra qui les filme, affirmant sa présence, prennent la pose. Et, ne seraient les armes et les engins militaires, les bâtiments ravagés, les tirs en rafales et les explosions, le peu que nous savons de la situation actuelle de la Syrie, on pourrait presque croire qu'ils jouent : des soldats improvisés qui jouent à la guerre. Mais ce à quoi nous renvoie cette impression première, c'est à notre ignorance précisément, notre incompréhension. Et sans doute aussi notre difficulté à penser, notre refus d'accepter la réalité de ce qui nous est donné à voir : quelques minuscules fragments de ce conflit fratricide – crise, chaos, guerre civile, tragédie syrien(ne)s, quelle que soit la formule employée – dont nous entendons parler à distance, dont certaines répercussions nous touchent de près, nous atteignent parfois, mais dont, au fond, nous ne savons rien.

Hormis ce constat, il n'y a toutefois – et peut-être est-ce là justement l'une des raisons de sa force – aucune réponse à attendre d'**Our terrible country** (Notre terrible pays). Aucune explication, aucune résolution¹. Au contraire,



Our Terrible Country

2014, 80', couleur, documentaire

Réalisation : Mohammad Ali Atassi,
Ziad Homsy

Production : Bidayyat

En compagnie d'un jeune photographe activiste, l'écrivain syrien dissident Yassin al-Haj Saleh décide de quitter la Ghouta, quartier de Douma libéré par L'Armée syrienne libre, pour se rendre à Raqqa occupée par L'Etat islamique où son frère a disparu. En chemin, l'homme évoque la menace qui pèse sur l'élan révolutionnaire du peuple syrien. N'ayant plus les moyens d'agir, il s'exile à Istanbul.

Tourné en 2013, **Our Terrible Country** offre une immersion saisissante dans la guerre civile qui déchire la Syrie depuis 2011, à un moment de basculement, celui de la montée en puissance de L'Etat islamique, force venue d'Irak contaminer la lutte contre Bachar el-Assad. Le portrait de Yassin al-Haj Saleh, intellectuel précurseur de la révolution, emprisonné par le régime de 1980 à 1996, qui commence dans une zone urbaine libre mais dévastée, se transforme en traversée du désert jusqu'à Raqqa. Là, dans la chaleur écrasante, cet homme auquel les réalisateurs vouent une profonde admiration révèle peu à peu sous un sourire modeste les inquiétudes qui le rongent. Comment agir en tant qu'intellectuel dans un monde qui s'effondre ? Comment continuer à espérer malgré la mort qui menace et la tristesse de l'exil ? La liberté conquise n'est-elle qu'une vaste ruine ? Le courage de cet homme et de ses compagnons paraît d'autant plus sensible qu'affleure leur fragile humanité. **S.M.**

dans une démarche réflexive, le film – dont le tournage s'est étendu sur plusieurs mois – met en question sa propre pertinence, il documente les conditions matérielles et morales de sa réalisation, les problèmes éthiques que soulève le fait de filmer certaines situations notamment, et la possibilité même de celle-ci, c'est-à-dire les risques de son échec en tant que projet, ou du moins ses errements, l'obligation pour ses auteurs de s'adapter constamment aux circonstances. De fait, le poids des événements, la manière dont ils affectent les parcours individuels – ce pourrait être l'un des sujets d'**Our terrible country**. Car de quoi s'agit-il ici ? "C'est quoi l'idée, derrière ce tournage ?" demande celui qui va s'avérer être son "sujet" principal.

La guerre est omniprésente dans **Our terrible country**, mais, reléguée hors champ aussitôt après ces courtes scènes d'ouverture, elle n'est plus montrée que par ses effets – matériels (paysage de désolation, champs de ruines et gravats), et avant tout humains, subjectifs. Au bout de quelques minutes, comme s'il changeait de direction après un faux départ², le film quitte la ligne de front pour se focaliser sur un homme qui n'est pas un combattant au sens où c'est sur le terrain des idées qu'il est engagé : l'intellectuel dissident Yassin al-Haj Saleh. Cet homme, même si le film ne le dit pas explicitement, est l'une des voix, l'une des consciences de la révolution syrienne. Opposant "historique" du régime, Yassin al-Haj Saleh a passé "seize ans et quatorze jours" dans les geôles d'Assad père : de décembre 1980, il avait alors 20 ans, jusqu'en

décembre 1996³. De cette longue détention, il a écrit qu'elle fut pour lui une "expérience de changement et d'émancipation. Une seconde enfance. On souffre et on lutte contre la souffrance. On apprend de la lutte et aussi des livres. À travers tout cela, on se libère de prisons intérieures"⁴.

Lorsqu'il apparaît dans **Our terrible country**, il vient d'arriver à Douma après deux années passées dans la clandestinité à Damas. Car, aussitôt après le soulèvement populaire de mars 2011, Yassin Al Haj Saleh a pris position pour la révolution syrienne : "Il a tout de suite été manifeste que nous étions face à un événement de grande ampleur [...]. J'ai choisi de rester proche du terrain, d'être témoin de ce qui se passait et peut-être d'y participer d'une certaine manière. [...] Mon rôle principal consistait à écrire au moins un article par semaine, ainsi que d'autres textes publiés dans la presse, des revues, ou bien des sites Internet. Il semble que ces écrits rencontraient un écho positif. Une des raisons était que je vivais à l'intérieur du pays. En général, quand il devenait difficile de faire la part des choses, les Syriens faisaient confiance à ceux qui étaient restés."⁵ Observer la réalité du terrain, y réfléchir et témoigner de son expérience, oralement ou par écrit, on voit Yassin al-Haj Saleh s'y employer en toutes circonstances. Avec pour défi majeur de "contredire le récit officiel" porté par le régime, mais aussi par tous ceux qui le soutiennent – récit qui réduit la Syrie à des enjeux géostratégiques. De montrer qu'à côté de ce discours qui occulte, qui "confisque" la vie des Syriens, les voue au



silence et à l'invisibilité, les fige en un groupe compact, opaque, de communautés sectaires, il existe d'autres récits susceptibles de restituer leur expérience, leur histoire, leur culture dans toutes ses dimensions et dans toute sa diversité.

Mais la difficulté du rôle que Yassin al-Haj Saleh s'est assigné tient au fait qu'il lui faut, pour la comprendre, "vivre la situation sur laquelle [il écrit]", "vivre parmi les gens, comme les gens dont [il fait] partie". Ce qui suppose en premier lieu de "rester à l'intérieur du pays", serait-ce clandestinement, et d'essayer de combler l'écart toujours plus béant que le régime a creusé au sein de la population, entre les intellectuels et l'ensemble de la société syrienne, notamment.

Or, en accompagnant l'écrivain dans son chemin vers l'exil – trois semaines à travers le désert, au plein cœur de l'été, avec "l'avion d'Assad au-dessus de nos têtes", de Douma à Raqqa qui vient de tomber sous le joug de Daech, puis, pendant deux mois et demi, la clandestinité encore à Raqqa, "comme alternative à l'exil", et l'inquiétude pour Ahmad et Firas, ses deux frères enlevés par Daech, enfin l'inéluctable départ pour la Turquie – c'est précisément le renoncement à ce principe, le renoncement à un idéal, dont **Our terrible country** nous rend témoins. Car, pour Yassin al-Haj Saleh, l'exil est la mise en cause de la légitimité de son action. L'abandon de la lutte, d'une certaine forme de résistance en tout cas, et des amis qui la poursuivent. L'arrachement à ce pays auquel il est profondément attaché – et dont, à plus de 50 ans, privé de passeport, il n'a jamais pu sortir. La séparation, une fois de plus, et l'inquiétude pour Samira Al Khalil, son épouse et "partenaire dans la cause"⁸. A quoi s'ajoutent la crainte "de ne pas comprendre l'extérieur de la Syrie, de [se] sentir idiot devant les choses" – "Je comprenais en Syrie, c'était mon pays" – et la nécessité d'inventer d'autres outils, d'autres moyens d'agir. Le sentiment d'impuissance sinon d'échec, même relatif, auquel l'exode conduit Yassin Al Haj Saleh, ce sentiment de "ne plus rien contrôler de sa vie et de la situation", d'être "comme une plume portée par le vent", est

d'une autre manière partagé par Ziad Homsî – ce jeune journaliste combattant, membre de l'Armée syrienne libre, apparu dès la première image d'**Our terrible country** dont il cosigne, avec Mohammad Ali Atassi, la réalisation. Au fil du tournage et des épreuves traversées⁷, de son compagnonnage et de l'évolution de ses relations avec Yassin al-Haj Saleh, Ziad Homsî s'impose lui aussi comme sujet du film et, avec une douceur remarquable, déchirante, comme l'est celle de son ami Yassin al-Haj Saleh, il y livre ses contradictions, la conscience du danger auquel il est exposé, ses questionnements personnels et ses doutes. Sa peur de "porter les armes pour un projet politique avec lequel il ne serait pas complètement en accord". Son envie de vivre. Sa conviction que la révolution ne devrait pas se limiter à un quelconque projet idéologique. Mais aussi sa crainte, terrible et douloureuse, que la présence de Daech en Syrie⁸ ne soit une conséquence de la révolution – qu'elle n'en soit, selon la formule de Yassin al-Haj Saleh, "une excroissance cancéreuse". Et la part de responsabilité qu'il éprouve à cet égard.

Myriam Blædè

1 L'irrésolution du film, c'est celle du conflit syrien et celle, du même coup, de la population qui le vit.

2 Aussi discret soit-il, ce changement de direction dénote une intention forte, radicale : s'opposer au sensationnalisme de l'information relative à la Syrie dans la presse internationale, une certaine pornographie de la violence qui déshumanise les victimes et permet de maintenir à distance, non seulement la réalité du conflit, mais l'humanité même des personnes qui le subissent. Cette position tout comme la définition de sa pratique de la réalisation comme du "cinéma d'urgence" (sacrifiant l'esthétique des images à la réalité et donnant la priorité aux êtres humains et aux événements) rapprochent Mohammad Ali Atassi, l'auteur d'**Our terrible country**, du collectif de cinéastes damascène Abounaddara, qui, depuis avril 2011, s'emploie à documenter, à raison d'un film court par semaine au moins, la vie quotidienne et la guerre en Syrie, envisagée du point de vue de la population civile (cf. abounaddara.com

et vimeo.com/user6924378).

3 Jugé onze ans et demi après son arrestation et condamné à 15 ans de prison en avril 1994, il restera incarcéré au-delà de la durée de sa peine et passera ses derniers mois de réclusion dans les pires conditions qui soient, à la prison de Palmyre, "la honte la plus indélébile de l'histoire de la Syrie".

4 Yassin al-Haj Saleh, **Récits d'une Syrie oubliée**.

Sortir la mémoire des prisons, trad. de l'arabe par M. Babut et N. Bontemps, Paris, Les Prairies ordinaires, 2015.

5 Ibid.

6 Le 9 décembre 2013, c'est-à-dire pendant le tournage du film, Samira Al Khalil et trois de ses compagnons, dont la militante pour les droits de l'homme, Razan Zeitouneh, ont été enlevés à Douma par des islamistes.

7 A l'automne 2013, Ziad Homsî a été enlevé et retenu pendant un mois par Daech, tandis que son père, ancien détenu politique comme Yassin al-Haj Saleh, était à nouveau arrêté par le régime.

8 Comme l'explique Yassin al-Haj Saleh, Daech, cet "autre visage du régime", est en fait, comme l'ensemble des groupes djihadistes, protégé par le régime d'Assad qui, en les désignant comme alternative à la révolution, lui permet de s'affirmer vis-à-vis des grandes puissances étrangères comme l'unique gage de stabilité dans la région.

ib Film sélectionné
par **Images en bibliothèques**

Un documentaire fort et souvent bouleversant, qui implique de connaître un minimum la situation en Syrie et les différents protagonistes de cette guerre. Il m'a obligée à me pencher de plus près sur ce qui se passe, à en saisir le sens. C'est un support précieux pour comprendre la situation en Syrie, et ailleurs, avec la montée en puissance de l'Etat Islamique.
Eugénie Laurent-Billotte
(médiathèque de Mirecourt)

Two Years at Sea

2011, 90', noir et blanc, documentaire

Réalisation : Ben Rivers

Production : Film London, Periferia Filmes

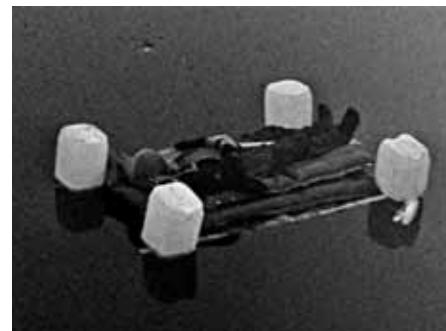
Participation : Art Council England

Seul au cœur d'une vaste forêt, dans une maison qui semble jonchée de souvenirs, un homme silencieux vaque aux tâches les plus quotidiennes. Au fil des saisons, il se livre à d'étranges activités qui laissent une large place à la contemplation. Tourné en pellicule, dans un noir et blanc profond et granuleux, **Two Years at Sea** est le premier long métrage du cinéaste expérimental britannique Ben Rivers.

C'est tout d'abord le portrait d'un homme. Portrait silencieux, plein de mystère, d'un individu solitaire, le visage recouvert d'une chevelure épaisse et d'une longue barbe, qui ne s'exprime qu'en sifflotant. Un ermite peut-être ou le dernier survivant d'une communauté, échoué au milieu des sapins, des collines et des lacs, comme Robinson sur son île déserte. Comme lui, cet homme a recomposé un monde à partir de vieux objets rescapés de la civilisation : machine à café, vétuste caravane, tourne-disque sixties, boîtes de conserve rouillées. Une chanson folk, un air de musique indienne rappellent parfois la période hippie. Mais la solitude et la survie n'ont rien ici de dramatique. Comme chez Jean-Jacques Rousseau ou Henry David Thoreau, le retour à la nature est au contraire vécu comme une libération, l'ouverture d'un temps indéterminé où le jeu, le rêve et la contemplation gagnent une place sereine, à l'exemple de cette scène où l'homme se laisse dériver sur un radeau de fortune. S.M.

 **Film sélectionné**
par Images en bibliothèques

Ce film sans paroles pourrait être lu comme la dernière saison du dernier des hommes, comme une allégorie de la fin de l'humanité. J'aimerais défendre cette interprétation. Le dernier des hommes vit dans son petit royaume, rempli des épluchures de son passé. Sa puérilité est touchante quand il dort dans sa cabane, pour mieux se réveiller dans les arbres. Son sentimentalisme également, quand il exhume ses vieilles photographies. Pourtant, malgré ses extraordinaires facultés d'adaptation, le dernier des hommes s'éteint doucement. Seul et fatigué, assis près de son feu, le sommeil le gagne doucement dans la superbe indifférence d'une nature hostile, dont il n'aura été que l'invité. **Julien Farenc** (BNF)



les tracés atopiques de ben rivers

Une nature rude mais accueillante, un homme affairé à des activités pas toujours rationnelles, **Two Years at Sea**, film noir et blanc et sans parole de Ben Rivers, nous transmet la sérénité d'une solitude dynamique.

"Le monde est l'hors-de-soi, et l'atopie se tient dans les traits d'union qui relient ces trois mots (hors, de, soi)." Frédéric Neyrat.

Nos utopies sont vieilles, et en vieillissant elles ont fini par se ressembler toutes, se dit-on devant **A Spell to Ward off the Darkness**, que Ben Rivers a tourné en 2013 avec Ben Russell. Leur communauté de scandinaves aux espoirs actuels semble condamnée à épouser la forme des rêves beatnik que les années, avec une dérision implacable, ont changé en une suite de clichés. Comme si ce hors-lieu dont les utopies devraient tenir la promesse s'enkystait dans une représentation morne, épuisée avant même d'avoir commencé de prendre un peu d'espace. A ce compte, l'échappée solitaire du musicien Robert Aiki Aubrey Lowe, véritable centre du film, paraît, dans sa misanthropie calme – le silence des lacs, le crépitement du feu – un recours d'une actualité indémodable. Nos utopies sont vieilles, désuètes, inoffensives, quelques cailloux jetés dans l'eau ? Telle n'est pas la morale de l'obsession de Rivers : mais un questionnement inlassable. Les constructions utopiques, donc : qu'est-ce que le cinéma peut leur faire, qu'est-ce que l'individu peut en faire ?

Ce que le cinéma peut en faire : en 2011, de manière exemplaire, Ben Rivers donne à l'U-topos, au sans-lieu, toutes ses dimensions de science-fiction dans **Slow Action**. Eleven et ses êtres-hologrammes à la sexualité mathématique ; Hiva, sa société en si constante évolution qu'il semble impossible d'en offrir aucune description générale ; Kanzennashima et son unique habitant, Tadashi Arai ; Somerset et ses primitifs aux masques étranges : ces îles rêvées s'enrichissent du texte pseudo-scientifique que Mark von Schlegell a écrit pour eux. Ici le film déploie donc toute une gamme d'entre-deux : entre l'ethnologique et l'onirique, entre lieux réels (Lanzarote, Gun-

kanjima, Tuvalu) et lieux imaginés, entre prises de vue et voix over au commentaire paradoxal, sinon contradictoire. Espaces de la disjonction que le cinéma, par son hétérogénéité, son impureté essentielles, sait ouvrir quand il ne s'astreint pas à un réalisme un peu terne. Mais c'est encore une solution, sinon trop simple, du moins rebattue, et l'on pourrait désespérer de ce que le cinéma n'a, pour figurer l'utopie, que le recours à ces écarts ô combien fertiles, mais condamnés à un sans-image suggestif.

La même année, **Two Years at Sea** prend ce problème à bras le corps, et propose un contrepoint bienvenu à **Slow Action**.

anachorète

Soit Jake Williams, vieil homme que deux années de travail en mer ont permis de se défaire du monde, pour vivre une vie d'anachorète dans sa maison en pleine nature. Ce n'est pas la première fois que Rivers l'accueille dans sa filmographie. En 2006, **This is my Land** l'a déjà trouvé dans sa retraite écossaise de l'Aberdeenshire, avec cette qualité d'image particulière et précieuse, à gros grain, fuligineuse. Comme la convergence de deux formes de résistances au contemporain (érémisme et pellicule – à ceci près que jouer des textures pour anticiper son devenir-archive n'a, pour un film des années 2000, rien d'extravagant). Beaucoup a changé depuis, et si l'image reste de suie, la démarche n'est pas la même dans **Two Years at Sea**. Peut-être, en premier lieu, parce que Williams y a presque perdu la parole. Il n'y parle plus qu'à soi-même, en des grommellements à peine audibles, et plus jamais à la caméra. Il ne s'agira donc pas ici de recueillir les préceptes d'une philosophie de vie ni les arguments d'un discours sur le monde. Pas plus qu'on se glissera dans ce jour laissé entre images et sons. Comme dans ce premier plan collé à la nuque du vieil homme, on testera, non plus les espaces

disjonctifs, mais les possibilités d'adhérence. D'ailleurs, le film a sextuplé sa longueur, comme si, pour **Rivers**, l'important était désormais d'épouser, d'écouter une durée.

L'enjeu est de taille. Parce que le lieu où **Rivers** nous entraîne est traversé de dynamiques violemment contraires. Et que, loin d'un ABC de la débrouillardise, **Two Years at Sea** se donne comme objectif de mettre en contact deux dimensions du monde.

Ainsi, les photographies qui scandent le film ne devront pas orienter l'interprétation vers la ribambelle évanouie des souvenirs que Williams maugréerait pour lui-même, seul face au grand vide de la nature. Plutôt, vers cet arc qu'en décrivent les "chapitres" : à partir d'une ou plusieurs photos sans légende, on suit un Williams toujours affairé – à quoi ? Cela n'est jamais très évident, cela intrigue, même, en nous désignant des mouvements aberrants (des arbres immobiles glissent pourtant, une caravane se hisse parmi leurs cimes). Ici, il faut d'abord voir que ces chapitres s'achèvent le plus souvent sur un plan fixe, une nature morte, parfait tableau aux matières rehaussées par la pellicule 16 mm. Du plus intime, le souvenir, au plus étranger, le grand Autre du paysage. On ne cesse d'assister au processus répété de leur décollement, comme si l'affairement sibyllin de l'ermite ne lui servait qu'à cela, quitter l'obsession d'une vie mentale tapissée par la mémoire, pour s'abîmer plus loin dans l'image d'une nature neutre et sauvage. A ceci près que cette "nature morte" à l'extrême opposé du souvenir se trouve, par l'ironie du montage, accolé au souvenir suivant, et qu'il faudra alors s'affairer encore, et encore. Si **Two Years at Sea** donne à voir ce ressac incessant, il n'est pas sûr en revanche qu'on y lise l'énième mouture d'un retour rêvé à la nature, loin des hommes et de leur commerce néfaste. Quelque chose avertit plutôt du contraire : l'amour de Williams pour le bric-à-brac, qu'il partage sans doute avec **Rivers**, qui déjà nous en montrait un semblable en 2008 – **A World Rattled of Habbits** et sa maison envahie par papiers, cartons, machines, glacières, écrans, meubles, bouteilles, boîtes, tout un superflu qu'on a cru bon ne pas jeter. Jake Williams vit lui aussi dans ce genre de capharnaüm. Manie ou attachement, peu importe, le spectacle en tout cas d'un écologisme bien peu orthodoxe pour qui voudrait faire corps avec la nature.

bric-à-brac

Ce bric-à-brac est, avec ces photos récurrentes, l'autre contrepoint du paysage. En d'autres termes, l'affirmation incontestable, au même titre que ces vinyles psyché que Williams diffuse dans son jardin, d'une activité humaine hétérogène à son environnement. Il faut voir le vieil homme fouiller ses objets, à l'intérieur d'une caravane, courbé, assis. Courbé, assis :



c'est-à-dire dans la position d'un repli sur soi, d'une concentration extrême segmentant le monde, fermant les passages. Loin, décidément, d'un retour à une nature dont les vues, au contraire, se donnent en grand ensemble, se déploient, égales, dans toute la largeur du scope – forêts brumeuses, sous-bois, collines. Dynamiques centripètes et centrifuges, fermeture du regard sur un point, ou son impuissance face à l'immensité. Autre ressac que le film n'a de cesse d'accompagner entre deux dimensions du monde, exclusives l'une de l'autre.

Mais justement, la vraie question que pose **Two Years at Sea**, l'utopie qu'il dessine, est celle d'un plan de jonction le long duquel ces deux dimensions puissent s'ajouter sans se renier. De là, la présence insistante des fenêtres et des portes qui, à l'intérieur, créent une ouverture dans la profondeur, par où s'engouffre un peu de paysage. De là aussi, sans doute, ces plans magnifiques où la transparence se combine aux reflets, et où, à la surface d'une vitre, le visage endormi de Jake se mêle au feuillage. Les constructions utopiques, ce que le cinéma peut en faire : pointer une direction, montrer, au faite de ses possibles, un objectif. A moins qu'il n'apprenne de Jake pour composer une image insensée, une atopie cinématographique, pour reprendre le mot du philosophe Frédéric Neyrat¹, qui soit un peu plus qu'une illusion d'optique. En d'autres termes, il faut savoir ici déployer un luxe d'efforts pour rien. "Mais le rien, nous dit encore Neyrat, est toujours tressé avec les atomes qui composent l'étoffe du monde, non pas parce que le monde n'est qu'illusion, mais parce que le rien circule du

début à la fin dans chaque être, chaque vivant, chaque chose dans son rapport au monde."² Une caravane en haut des arbres. Porter le bric-à-brac au plus près de la nature, le disposer, l'y arranger, au-delà de toute contradiction. Pourquoi ? Pour rien, le plaisir d'y monter et, de là, n'y rien faire qu'être assis. Et composer un plan sans pareil au cinéma. C'est aussi, ailleurs, cette marche qu'entreprend Williams dans le froid de la lande, chargé de bidons et de bois. Il doit y avoir là quelque chose de vital pour s'exténuer ainsi pendant des kilomètres. Mais arrivé au bord d'un lac, le vieil homme fabrique un radeau dont les bidons sont les flotteurs. Là, il s'allonge au milieu de l'eau, et se laisse dériver. Son image propose le tracé changeant, mobile, d'une étrange expérience du monde, un tracé où pour un temps le très-humain et son foutoir s'ajointent, non plus à leur environnement, mais au monde.

Pour rien. **Mathieu Capel**

¹ Frédéric Neyrat, **Atopies. Manifeste pour la philosophie**, éd. Nous, Caen, 2014.

² Frédéric Neyrat, **Homo labyrinthus. Humanisme, antihumanisme, posthumanisme**, éd. Dehors, 2015.



Je me suis mis en marche

2015, 69', couleur, documentaire

Réalisation : Martin Verdet

Production : La Traverse, POM Films, TVM Est Parisien

Participation : CNC

Dans le huis clos d'une chambre, les trois âges de la vie – un vieil homme (Venaille lui-même), un adulte et un enfant – cohabitent avec une bruiteuse, un violoncelliste et un cheval, une foultitude d'objets, des matériaux divers. Au fil du poème de Franck Venaille **La Descente de l'Escaut**, chacun poursuit sa trajectoire immobile, énigmatique et solitaire, faite de paroles, de sons, d'actions et de gestes.

Marqué par un séjour qu'il fit en Belgique lorsqu'il était enfant, Franck Venaille (né à Paris en 1936), poète, journaliste et producteur pour France Culture, s'est inventé une naissance et des racines flamandes. Aussi, avant de devenir poète, sa *descente de l'Escaut* fut une sorte de voyage initiatique, une marche de près de 500 kilomètres le long du fleuve, des collines de l'Artois à la mer du Nord : "Je marchai pour me connaître (...) pour me fuir. Empêtré de moi-même." Sans jamais montrer le contexte de ce périple, sinon par des photos des rives de l'Escaut réalisées par le poète lui-même, ou des photos de lui à l'époque, le film, où règne un climat de fiction, propose une traduction visuelle et sonore, quoique non linéaire du poème. Dans le même mouvement, il en documente la fabrique – ce long cheminement qui va de l'expérience vécue à l'écriture – et il révèle aussi sa propre genèse, celle de **Je me suis mis en marche** comme déploiement, affluent filmique de l'œuvre littéraire. **M.B.**

cnc.fr/idc

Les Archers, de Martin Verdet, 2008, 60' ; entretien avec le réalisateur, Images de la culture n° 25 (décembre 2010).

l'expérience d'un voyage

Adaptation du long poème de Franck Venaille, **La Descente de l'Escaut**, le film de Martin Verdet, **Je me suis mis en marche**, met en scène le poète lui-même dans un espace clos où voix, bruitages et artifices visuels assurent un point de passage jubilatoire entre littérature et cinéma.

*On marche dans la fêlure intime du monde.
Ces soubresauts nés de la douleur primitive.
Quelle sera la voix qui le dira ?*

La Descente de l'Escaut¹ est un magnifique poème lyrique issu d'une marche menée par Franck Venaille : le poète part de la source de l'Escaut dans le Nord de la France et se rend aux Pays-Bas, à l'embouchure du fleuve en mer du Nord : une traversée de quatre cents kilomètres, une marche le long des chemins de halage et une attention portée tant à la nature qu'aux usages commerciaux du fleuve. Martin Verdet conçoit, à partir de ce texte, un principe d'adaptation cinématographique particulièrement original et réussi : le film se compose d'une succession de séquences dont Franck Venaille est parfois l'acteur, parfois l'observateur.

Elles ont toutes lieu dans le même décor ; depuis le bureau parisien du poète et sans jamais se rendre sur les rives de l'Escaut, le film réussit le pari de nous donner à expérimenter le voyage. Nous faisons, en différé, l'expérience mentale et physique de la marche : le bruit du vent, les odeurs humides et la lumière d'hiver rasant un paysage plat. Autant de sensations qui nous assaillent depuis une modeste pièce parisienne aux plans coupés, flanquée de deux fenêtres, à la moquette grise et au dessus de lit noir et blanc. La lumière soutient l'alliance de la terre et de la mer, le minéral et l'organique se répondent pour proposer un espace où le poète s'invente une origine légendaire. Les temporalités de la vie d'un homme se mêlent : du voyage initiatique de l'enfance à l'entrée dans la vieillesse, la marche articule un mouvement de retour sur soi et une tension vers une origine qui ne cesse d'interroger les relations au présent et à l'avenir.

Les objets sont les outils principaux de cette adaptation : chaussures, bassine d'eau, papiers mouillés, jouets en tout genre. Supports au jeu d'acteur ou utilisés pour la reconstitution de l'expérience, ils servent aussi d'instruments pour le bruitage. Activées par Franck Venaille lui-même ou par d'autres, comédiens ou techniciens, ils nous donnent à entendre le clapotis de l'eau, le bruit des pas, le chant des oiseaux et les diverses intensités du vent. Symboles d'un univers de contes et de légendes quand il s'agit d'une épée, d'une armure ou d'un cheval, ils peuvent aussi être des jouets ou des objets miniatures : un petit soldat ou un bateau en plastique. A eux seuls, ils peuvent restituer tout un univers et leur sonorisation est magique : un simple bruit de mécanisme suffit à faire fonctionner une minuscule caméra en plastique. Elle produit un effet stroboscopique où le poète se revoit plus jeune, sur des photographies éclairées en bleu qui ne sont pas sans évoquer son lien avec la figuration narrative. L'effet stroboscopique est amené par le clignotement de la lampe frontale qu'un comédien a revêtu pour simuler les nuits où Franck Venaille, plongé dans l'obscurité des berges de l'Escaut, trouvait à s'installer dans un refuge précaire.

Du bricolage le plus sommaire à l'effet spécial le plus sophistiqué, l'adaptation de Martin Verdet fonctionne à merveille : Franck Venaille apparaît en personnage d'un tableau de Frans Hals, peintre flamand du XVII^e siècle. Plus tard, le lit est transformé en radeau dans le bureau désormais inondé et, dans une séquence finale des plus surprenantes, le poète se métamorphose en un majestueux cheval qui remplit tout l'espace de la pièce.

Je me suis mis en marche ne fait pas que retranscrire l'univers poétique de Franck Venaille, il est aussi construit comme un

espace-temps dédié à la lecture du poème, il est pensé comme une caisse de résonance pour les voix en situation de lire ou de dire le texte. L'œuvre de Franck Venaille ne cesse de défier tout enfermement du livre sur lui-même ou toute clôture de l'espace littéraire ; ainsi le film de Martin Verdet s'adapte au lyrisme métaphysique et politique du poème. Le huis clos pourrait faire penser à l'espace du livre, mais le réalisateur le conçoit comme un dispositif aussi bien sonore que pictural ou théâtral. Quand Franck Venaille est mis en situation de lire son texte, il l'adresse en partie à Laurent Ziserman, le comédien qui semble se préparer pour l'interprétation du rôle du poète marcheur. La transmission opère tant sur le texte que sur l'expérience de la marche ou sur les conditions de l'écriture, en lien avec sa vie d'écrivain, son parcours, son métier, ses goûts artistiques ou musicaux.

le nagra, personnage majeur du film

Différents niveaux de discours se mêlent : un langage poétique, une parole plus commune ou un échange sur le mode de l'entretien. Le cahier bleu est l'élément pivot qui assure une circulation des plus fluides entre le langage de la poésie et une parole plus quotidienne : l'écrivain y a consigné les conversations téléphoniques menées au jour le jour lors de la marche, et ce travail a ensuite servi de matériau de départ pour l'écriture du texte. La voix du poète et celle du comédien ne cessent de se répondre et de passer d'un registre à l'autre, faisant ainsi émerger, dans le film, le processus d'écriture à l'œuvre, l'intentionnalité du projet littéraire et ses conditions mêmes de possibilité.

Lors de séquences où le poète et le comédien sont enregistrés en train de lire le texte, il arrive qu'un réveil ou un calendrier apparaissent ostensiblement à l'image révélant une heure ou une date qui ne correspondent pas à la temporalité de la marche. Cet effet assumé de décalage révèle la situation de tournage et donne une intensité supplémentaire au temps et au lieu de l'enregistrement. Le film, tout comme le livre, est le fruit d'une tension entre une expérience et sa restitution, et le Nagra est, à ce titre, un des personnages majeurs du film. Il a été l'outil de travail de Franck Venaille quand il était un journaliste à l'affût de la rumeur du monde. Dans le film, il donne conscience au spectateur de l'ici et du maintenant de l'enregistrement et déploie une intensité particulière dans les scènes où la parole fait événement et vient s'inscrire sur la bande magnétique. Le Nagra peut servir à enregistrer les voix, mais il est aussi utilisé comme moyen de diffusion et, dans ce cas, il est l'outil principal de l'architecture sonore de tout le film : il permet une superposition



de différentes strates comprenant la voix en direct, la voix enregistrée, la musique ou les effets de bruitage.

Entre le poète et son double, d'autres instances interviennent qui ont toutes un statut sonore différent : un violoncelliste interprétant la musique du film, un bruiteur, l'ingénieur du son, une femme, un enfant. La bande magnétique joue aussi un rôle spécifique quand elle est retirée de l'appareil, froissée et utilisée pour simuler le bruit du vent. Une scène montre alors toute l'équipe du film occupée à produire, à l'aide des instruments techniques du tournage, la bande son du paysage fluvial.

La simulation de l'expérience de la marche se double d'une attention portée aux conditions d'écoute et de diffusion du son. Nombreuses sont les scènes où l'on passe de l'enregistrement d'une voix in à une voix off, ce qui donne lieu au filmage des situations d'écoute. Dans un même cadre, sont souvent agencés corps émetteurs et corps récepteurs, les positions des uns et des autres pouvant évoluer dans la durée du plan. La partition sonore du film gouverne des effets de montré-caché, notamment entre l'écrivain et ses doubles, des jeux de substitution des places et des corps. Quand le comédien dit le poème au téléphone, il simule la retranscription des conversations téléphoniques consignées dans le cahier bleu, mais il joue aussi une conversation avec un interlocuteur invisible faisant de l'adresse un des enjeux majeurs de la poésie.

Là est la dimension politique du film, à rattacher à l'enregistrement de la voix humaine :

Franck Venaille, dans une scène dérisoire et comique est armé d'un revolver. Il interroge la possibilité d'une violence de masse pour une "bonne cause" dont il ne saurait plus ce qu'elle est. La place accordée à l'humour tout au long du film permet d'entendre, au-delà de l'accablement et du drame existentiel, une poésie dont les vers, selon les dires de Franck Venaille lui-même, sont "scindés, coupés, propulsés pour donner de la force".

Judith Abensour

1 **La Descente de L'Escaut** (1ère publication : **Obsidiane**, 1995), suivi de **Tragique**, de Franck Venaille, Gallimard, Poésie, 2010.

à lire

De Judith Abensour : **Vie et mort des aoûtiens**, suivi de **Hantise du scénario**, coll. faux raccord, éd. Post-Éditions, 2015.

un théâtre sans théâtre

A qui appartiennent les pigeons ? de Frédérique Lagny présente une alternance de scènes sur deux personnages, un conteur et un dormeur, l'homme de la parole et celui du silence ; deux solitudes appréhendées à travers l'exercice poétique du langage parlé et du langage gestuel comme autant de tentatives de remettre de l'ordre dans le chaos du monde. Le film s'inscrit dans une démarche développée depuis près d'une dizaine d'années au Burkina Faso par l'artiste, et peut être considéré comme le dernier élément d'un ensemble qui se compose de nombreuses pièces, dont les deux principales sont des installations : **Yours Truly**, 2007, et **Vanishing Point**, 2009.

Formellement, **A qui appartiennent les pigeons ?** est le premier film de cette aventure menée par Frédérique Lagny, au sens d'un objet auquel on doit reconnaître un caractère cinématographique, en tout cas un objet filmique qui se tient davantage du côté du cinéma que de l'installation vidéo. Le fait que le film s'inscrive dans une aventure "au long cours" est important à mes yeux. D'abord parce que, s'il s'agit bien d'une pièce parfaitement autonome, elle existe aussi dans sa relation à une démarche riche et complexe qui lui donne son espace de respiration, ou qui contribue à dessiner la perspective imaginaire dont elle ne révèle qu'un aspect et dont elle constitue un moment. Ce moment me paraît être celui d'une écoute ou d'une réception, un moment consacré à recevoir les récits poétiques et les gestes des deux personnages qui sont les protagonistes du film.

La deuxième raison pour laquelle cette inscription dans un temps long et dans un ensemble de pièces de natures différentes me semble importante, c'est qu'elle éclaire le statut d'une réalisation qui, tout en relevant d'une forme de type cinématographique, est profondément marquée par le fait qu'elle prend place dans la démarche d'une plasticienne et qu'elle en poursuit la logique. La dimension plastique est donc ici essentielle, mais, au-delà du caractère pictural des images, elle consiste d'abord dans la façon dont ce qui relève de "l'intention" est mis en œuvre, dans la démarche d'un film qui est pensé comme un objet, et un objet qui vaut pour lui-même et non comme un vecteur de communication.

bloc d'impressions

Peut-être la première difficulté, tout autant que le plaisir que nous donne ce film, se trouvent-ils dans la façon dont il se livre au regard, dénué du recouvrement par le discours et le commentaire, dans une sorte de nudité plastique qui nous place immédiatement face à ses deux acteurs. C'est une difficulté simplement parce que nous avons l'habitude d'accéder aux personnages des films par le biais des informations qui nous sont données sur leur identité, leur rôle, leur caractère, des traits identifiables qui nous permettent de les comprendre, c'est-à-dire de les ranger plus ou moins clairement, plus ou moins consciemment, dans une catégorie.

L'absence d'une forme discursive dans laquelle le film pourrait se construire, sur laquelle il devrait s'appuyer, sa façon de ne pas inscrire la narration dans son contexte, ouvre sur une logique de la construction qui puise uniquement dans la matière des images et du son. D'une certaine façon, il n'y a pas de message dans ce travail, pas de discours adressé à un public qu'il s'agirait de convaincre, pas d'information destinée à nourrir une connaissance discursive de l'Afrique, ou de la folie, ou de l'Histoire. Le film ne défend pas une thèse ou une interprétation, il nous confronte à deux personnages, à leurs gestes et à leurs paroles, et d'abord simplement à leur existence, à leur présence. Il n'y a pas là d'explication qui nous dirait ce que nous devons penser de ce à quoi nous sommes confrontés, pas plus qu'il n'y a de morale tirée à la fin de "l'histoire". Il n'y a pas d'analyse explicitée, ni même d'agencement habile des éléments que le spectateur serait





A qui appartiennent les pigeons ?

2012, 39', couleur, documentaire

Réalisation : Frédérique Lagny

Production : F. Lagny-ADAGP

Participation : CNAP, FNAGP, CR PACA, Institut français en région PACA

Portrait en miroir de deux hommes : l'un, blotti dans des monceaux de débris arrangés comme un nid, dormant parmi les mouches, l'autre assis sur une chaise, commentant les dessins et les notes qui remplissent ses cahiers et où se trouve peut-être résolu les désordres du monde. Deux Burkinabès au seuil de la folie, métaphore implicite d'une Afrique outragée qui peine à prendre en main son destin.

A qui appartiennent les pigeons ? s'inscrit dans un travail au long cours mené par l'artiste et photographe Frédérique Lagny au Burkina Faso depuis 2006. Produit en 2012, deux ans avant le soulèvement populaire qui destitua Blaise Compaoré pour ouvrir un nouvel espoir démocratique, le film présente deux figures marginales pourtant riches d'une puissance artistique et prophétique. L'homme qui sommeille au milieu d'une décharge, comme celui qui transcrit de mystérieux messages sur ses cahiers sont filmés avec une grande attention à chacun de leurs gestes, aux détails du microcosme que chacun s'est formé, sans qu'aucun commentaire vienne expliquer leur situation. L'artiste, qui s'est intéressée aux laissés-pour-compte et aux formes d'expression populaire, semble guetter dans l'univers de ces deux hommes la voie d'une force créatrice et d'une soif de comprendre que le pouvoir politique et les conditions économiques du pays ont maintenues longtemps dans un état embryonnaire. **S.M.**

prié d'assembler pour retrouver après coup le "discours" du film. On ne nous propose pas d'admirer ou de plaindre, de nous indigner ou de condamner, d'admirer ou de rejeter, on ne nous enjoint pas à ressentir telle ou telle émotion que le film entreprendrait de transmettre, qu'il articulerait comme un envoi que nous devrions recevoir.

A qui appartiennent les pigeons ? nous place d'abord "devant". Nous nous trouvons devant un bloc d'impressions, de sensations, d'émotions, qui nous sont données à recevoir, à partager, à penser à partir de nous-mêmes, sans enveloppe interprétative qui les contienne et nous en donne la clé.

La force de ce film est évidemment qu'il soit aussi peu "littéraire", qu'il soit aussi radicalement construit contre la tentation d'une rhétorique de la conviction, contre la production d'une parole qui recouvre la parole que la caméra capte, qui recouvre les corps que la caméra saisit et dont elle s'imprègne, qu'elle accueille, qu'elle travaille et articule dans leur matière, mais qu'elle s'efforce de ne jamais réduire. C'est un vrai travail de construction, de montage, de composition, qui se tient sur le fondement d'une double exigence : ne pas réduire le film à un simple jeu formel, mais ne pas le ramener à un discours "autorisé" et supérieur, la parole de l'auteur comme parole de celui qui sait. Il y a de ce point de vue une violence de **A qui appartiennent les pigeons ?**, mais ce n'est pas la violence de ce qui est montré, de ce qui est dit, de ce qui est donné comme un discours, c'est la violence du geste même d'accueillir ces corps et cette parole, de se mettre au plus près de la peau et des mots, sans les recouvrir d'un sens qui vienne les contenir, les soumettre, les ramener à l'ordre d'une parole orientée, recevable, avec laquelle nous pourrions être d'accord, ou ne pas être d'accord.

Ici, il n'est pas question d'être d'accord ou pas, il est question de devoir faire avec. La seule injonction qui nous est faite est de nous mettre en situation de devoir nous débrouiller avec ces personnages, de les recevoir à partir de ce que chacun d'entre nous est capable de produire, à partir de notre propre capacité à les saisir – à les accueillir – ou à les laisser où ils sont, à

les renvoyer à la question qu'ils nous posent par leur simple présence, par ce que le film construit de leur présence, de leur fréquentation, du temps passé à les côtoyer, à les reconnaître comme des personnes à part entière, des personnes dont le cas n'a peut-être pas à être aussi facilement que ça réglé par les principes fabriqués de nos propres certitudes.

gaoussou ouattara et boukary kaboré

Et il est bien question de l'Afrique, de la folie, de l'Histoire. Mais c'est au travers de la réalité singulière de deux personnes, tout à fait réelles, considérées en tant que telles et pour ce qu'elles sont, mais filmées comme des acteurs ou plutôt comme des actants, Frédérique Lagny dira : comme des performers, c'est à dire comme des artistes qui font œuvre par ce qu'ils font, par la situation qu'ils créent, par leurs actions ou leurs paroles. C'est important pour plusieurs raisons. D'abord, cela signifie que leur présence dans le film est tenue comme un travail, comme une contribution, une collaboration. Ils ne sont pas des témoins, ils ne sont pas non plus les objets d'une création qui leur serait entièrement extérieure. Ils sont partie prenante du film auquel ils apportent la matière, mais une matière qui est déjà travaillée, et travaillée par eux-mêmes. Ce travail est évident chez Gaoussou Ouattara, le poète philosophe, l'homme de parole et de dessin. Il est moins manifeste chez Boukary Kaboré, le dormeur, celui dont les doigts rythment des musiques qu'on n'entend pas, ou fabriquent d'étonnants et mystérieux paquets qui sont comme des sculptures aux couleurs plastiques.

C'est évident chez Gaoussou Ouattara parce qu'il construit, il suit une voie, il développe une œuvre, ou le rêve impossible d'une œuvre. Ce qui est plus difficile pour nous spectateurs, c'est que nous ne sommes pas nécessairement les destinataires de son travail, et que nous ne pouvons pas être sûr non plus qu'il y ait vraiment des destinataires à une parole qui semble s'enrouler dans ses propres schémas, dans le décompte de ses éléments, dans les jeux de symétrie des labyrinthes dont elle suit les méandres. C'est une parole qui se construit, mais en boucle et par circonvolutions, dans le dénombrement de ses propres effets de bouclage. Entre arithmétique comptable et conceptualisation philosophique, c'est une parole savante. Plus exactement, c'est une parole qui s'affronte à la parole savante comme à ce qu'elle ne peut pas être exactement, ce par rapport à quoi elle se trouve en écart, en défaut mais en grande fascination, et ce qu'elle affronte par un exercice virtuose de mimétisme.

à voir

www.documentsdartistes.org/artistes/lagny/

Ici, l'invention est imitatrice et le ratage est la source d'une formidable inventivité poétique. Gaoussou Ouattara aime les mots, il ne se contente pas d'être fasciné par le savoir, par les études qu'il a faites, il y a déjà longtemps, et la figure de ce qu'il aurait pu être et qu'il n'est pas. La faille qui l'a rejeté en dehors de cette figure est peut-être ce qu'il tente sans cesse de retracer dans un exercice qui ne manque ni de force, ni d'élégance, et qui témoigne du fait qu'il n'est pas si emmuré que ça, puisqu'il capte, de là où il est, les mutations du monde qu'il réintroduit dans le jeu de sa parole. Gaoussou Ouattara est d'un sérieux imperturbable, mais il manifeste parfois un art de la farce et de la formule cocasse qui laisse pantois. Et qui nous renvoie, brutalement, à notre propre réalité, au discours savant par lequel l'Occident construit sa légitimité. Acteur, il l'est, jusque dans l'oubli peut-être feint de la caméra qui le filme.

Boukary Kaboré oppose à la parole du conteur un silence derrière lequel il semble entièrement retranché. Lui ne joue pas, ou au dedans de lui-même, dans l'espace intérieur qui l'habite et dont on perçoit les échos par le rythme que ses doigts battent, par les empaquetages qu'il fabrique, paquets de paquets, tas d'éléments resserrés sur eux-mêmes, tresses plastiques, couches accumulées de sacs ramassés au hasard et serrés comme les vêtements dans lesquels il s'enroule. Etrange construction qui oscille entre bijou et ordure, entre entassement et labyrinthe.

Reste à comprendre ce qui se joue dans la relation de ces deux-là, ou plutôt dans la relation que le film construit entre celui qui dit et celui qui dort, l'homme de la parole et celui du silence, l'enroulement des mots et celui des sacs et des paquets. Qu'est-ce qui se met en scène et qu'est-ce qui se dit de la perte et de l'échec dans ce parallèle ? C'est d'une certaine façon la question flagrante que le film présente comme le cœur de sa construction, l'agent de l'équilibre qu'il établit entre deux figures et deux rythmes, entre la fébrilité de l'un et l'inertie de l'autre. Ce qu'on ne peut pas s'empêcher d'associer à deux figures de l'Afrique et de l'Histoire coloniale, deux formes de l'impossibilité d'être entièrement soi, mais aussi deux façons d'être recouvert et nié par l'image qu'on projette sur vous. A ce moment-là certainement, **A qui appartiennent les pigeons ?** ne parle plus de l'Afrique, mais bien davantage de l'Europe et de l'Occident.

Jean Cristofol



traitements et cercles autour de la folie

Explorer la manière dont la société préserve ses normes tout en évoluant passe aussi par un questionnement sur le fonctionnement de l'institution médicale en regard de la folie. Joris Lachaise décentre le sujet pour mieux le détourner, en l'abordant dans le contexte africain.

Son film **Ce qu'il reste de la folie**, prix de la compétition française et prix Renaud-Victor au FID 2014, croise individus et discours dans l'hôpital de Thiaroye, au Sénégal. Une plongée souple, réceptive aux confluences des cultures, aux héritages coloniaux, aux facettes multiples d'une société africaine en mutation. Entretien avec le réalisateur.

Qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au phénomène de la folie ?

Disons plutôt que je me suis intéressé au transport de la folie en Afrique. Pour mon précédent film, **Convention : Mur noir/Trous blancs**, je tournais à Bamako, en 2010, au moment du cinquantenaire de l'indépendance. Tandis qu'à l'époque je lisais Frantz Fanon, je voyais dans ma rue les allées et venues de gens qui sortaient d'un dispensaire pour maladies mentales. Il y a eu tout à coup un effet de collage dans mon esprit, qui est bientôt devenu un questionnement obsédant. Quel rapport pouvait-il y avoir entre la grande figure de l'anticolonialisme qu'était Fanon et sa pratique de psychiatre en Algérie ? Et puis regardant ma rue, je m'interrogeais alors sur la manière dont la psychiatrie avait dû s'exporter en Afrique, notamment en Afrique de l'Ouest, au moment de la colonisation. D'ailleurs, quel avait été son rôle ? Comment cette institution occidentale avait-elle imposé sa grille de lecture sur l'imaginaire et l'univers symbolique africain ? Qu'en restait-il cinquante ans après les indépendances ? Mes investigations se sont d'abord naturellement portées au Mali. J'étais allé voir au point G., à Bamako, où se trouvait le principal centre hospitalier psychiatrique du pays. Puis mes recherches m'ont finalement conduit au Sénégal voisin. J'ai même très rapidement compris qu'à Dakar s'était joué un épisode crucial de l'histoire de la psychiatrie sur le continent africain. Vers la fin des années 1950, un neuropsychiatre français, le Professeur Henri Collomb, ouvrit le premier service de psychiatrie à l'hôpital de Fann, dans le centre de Dakar. Ce qu'il fit alors dans ce service fut révolutionnaire. Il

se mit tout simplement à l'écoute de ses patients. Il prit en considération leur culture, leur croyance, leur imaginaire. Son approche de la maladie mentale, alors inédite en Afrique coloniale, se pérennisa et devint ce que l'on finit par appeler "l'école de Fann".

Pouvez-vous nous en dire plus sur cette "école de Fann" ? Et qu'est-ce qui vous a amené précisément à l'hôpital de Thiaroye ?

Je n'ai pas voulu faire un film sur "l'école de Fann". Néanmoins, en tant que cinéaste, et sans doute aussi du fait de mon cursus en philosophie, je me suis pris au jeu des associations de pensées. N'y avait-il pas un lien historique à établir entre le renversement du regard de ce psychiatre français sur la psyché des colonisés d'une part, la préparation des indépendances des nations africaines d'autre part, et enfin le mouvement général de décloisonnement de l'institution psychiatrique en Europe, notamment en France, dont les expérimentations de psychothérapie institutionnelle à la clinique de La Borde, et des noms tels que Foucault, Oury, Deleuze, ou Guattari sont la plus fameuse illustration ? C'est cette conjoncture qui m'a conduit à Dakar d'abord, puis à seize kilomètres de là, dans cet hôpital de Thiaroye qui fut construit après l'indépendance.

D'où provient votre attrait pour le territoire africain par rapport à la question de la folie ?

Si je dois remonter plus loin dans la genèse de cette histoire, il y a Jean Rouch. J'ai découvert le pouvoir du documentaire avec **Les Maîtres fous** [1954] quand j'étais lycéen. Peu de temps après, je suis parti en Mauritanie et je

Ce qu'il reste de la folie

2014, 100', couleur, documentaire

Réalisation : Joris Lachaise

Production : KS Visions, Babel XIII, Guiss Guiss Communication

Participation : CNC, Scam, CR PACA

A l'hôpital de la Thiaroye près de Dakar, coexistent différentes approches de la folie, plus complémentaires que contradictoires. Les Blancs, les *toubabs*, ont apporté une médecine psychiatrique moderne où les malades sont traités essentiellement par des moyens chimiques. En cas d'échec, il arrive que les patients se tournent vers une thérapie traditionnelle fondée sur une vision magique du monde largement partagée. Ou vers les exorcistes.

Un vieux fumeur de pipe perdu dans ses songeries hallucinées se balance sur son fauteuil devant sa maison. S'il est fou, cet élégant vieillard vêtu de rouge qui ouvre et referme le film, n'en a pas moins sa place dans la société traditionnelle sénégalaise, une place reconnue et même considérée. A l'hôpital de la Thiaroye, vestige de la colonisation française il n'en va pas de même. Couloirs blancs ouvrant sur des cellules, infirmiers musclés, ce territoire de la maladie mentale est dirigé d'une main ferme par un psychiatre qui administre des neuroleptiques. Le *N'doep*, ensemble de rituels visant à apaiser les mauvais génies et l'esprit des ancêtres, donne souvent de meilleurs résultats. Pragmatiques, les médecins sont aussi à l'écoute des guérisseurs, et même des prêtres exorcistes chrétiens, pour inventer une ethnopsychiatrie prenant mieux en compte l'univers symbolique des patients. E.S.



Film sélectionné
par Images en bibliothèques

Le film est assez bouleversant par la force de ces images, de ces visages, de ces silhouettes qui déambulent, de ces malades qui expriment leurs visions du monde où se mêlent souvent obsession sur la supériorité des Blancs et méfaits de la colonisation. Mais c'est aussi un constat sur la société sénégalaise et les tentatives théorisées de faire coexister les deux approches de la maladie mentale : médecine traditionnelle, associée aux croyances et coutumes, et approche moderne. Restent alors ces images marquantes de ces corps et visages, d'une grande force et d'une grande dignité, filmés dans leur souffrance et leur solitude, hantant ces lieux de marginalisation.

Jean-Marc Lhommeau

(médiathèque du Plessis-Tréville)



suis revenu avec un étrange problème de santé que Rouch m'a aidé à soigner, de façon tout aussi étrange. Dans mon Panthéon, il occupe une place très importante. Mais ce n'est qu'a posteriori, après avoir réalisé **Ce qu'il reste de la folie**, que j'ai pu réaliser combien ce film était sans doute une manière de répondre aux questions que le film de Rouch ne pouvait pas encore se poser avant les indépendances.

A partir de là, comment avez-vous envisagé de faire le film ?

Comme je vous l'ai dit, il y avait au départ cette intuition d'un lien à tisser entre l'histoire de la folie en Occident et le destin de cette folie en Afrique coloniale, puis post-coloniale. Au-delà de cette vision très théorique, je voulais concrètement créer des allers-retours entre l'intérieur de l'hôpital, sa conception occidentale, et la société à l'entour. J'envisageais, littéralement, de traverser les murs, de créer des tunnels avec ma caméra. Des couloirs de l'hôpital aux cercles rituels de la tradition, vers les centres thérapeutico-religieux, coraniques, chrétiens, et autres. J'espérais que le film puisse ainsi révéler comment le discours institutionnel officiel sur la maladie mentale peut être poreux à d'autres conceptions, d'autres valeurs, d'autres approches de ce que le savoir psychiatrique, calqué sur le savoir médical, appelle la maladie.

Quel est l'état de la psychiatrie aujourd'hui dans un hôpital comme celui de Thiaroye ? Et comment se caractérise la notion de folie dans la culture africaine ?

Thiaroye est calqué, en termes de déontologie médicale, sur le modèle de l'hôpital occidental. Je suis allé rendre visite, il y a un mois, au fils d'une amie sénégalaise hospitalisé à Montreuil, et je vous garantis que Thiaroye n'a rien à envier ni au cadre de vie, ni aux traitements humains que réserve la psychiatrie en région parisienne. Dans la conception traditionnelle africaine, la "folie" pour ainsi dire n'existe pas. Ce seront justement les derniers mots qui seront prononcés par l'un des personnages dans mon film. Cette assertion – "la folie n'existe pas" – répond en quelque sorte à



la question que pose implicitement le titre du film. En Afrique, on ne parle pas de folie mais de possession. La cause du mal est généralement associée à une attaque extérieure : celle d'un sorcier, d'un génie, d'un esprit ancestral. Il faut savoir que l'immense majorité des patients qui se rendent avec leur famille à l'hôpital consultent parallèlement un tradipraticien, un guérisseur, un marabout, ou autre. Le film, dans son mouvement, tente de toucher toutes ces contradictions. Ce faisant, il tente aussi de toucher aux limites de la psychiatrie.

L'approche que vous filmez ne peut avoir lieu que dans une société comme la société africaine sinon les liens d'interpénétration que vous soulignez n'ont plus tout à fait le même sens...

Ça peut avoir lieu dans toutes les sociétés qui ont été colonisées et qui ont eu à conquérir leur indépendance. Au Sénégal, la génération actuelle est tiraillée entre différents modèles culturels. Bien que pleinement ancrée dans la modernité, elle doit encore composer, consciemment ou inconsciemment, avec les impératifs de la culture de ses ancêtres. C'est ce tiraillement qui apparaît à travers les différents discours tenus par les patients, les psychiatres, par tous les protagonistes du film. La question de la fonction normative de l'institution psychiatrique est peut-être plus saillante en Afrique dans la mesure où elle s'y trouve rattachée à plusieurs Histoires : à celle de la psychiatrie en Occident ; à celle de la colonisation, puis de la décolonisation ; et enfin à celle, encore obscure et indéfinie, de la post-colonisation...

A partir de vos réflexions sur la psychiatrie et ses modes, comment avez-vous entrepris de construire le film ?

A mon arrivée à Dakar, je n'avais réellement pour bagages que mon expérience de l'Afrique et l'intuition de quelques gestes. J'ai rapidement été accueilli par un cercle d'intellectuels et d'artistes dakarois qui m'ont été précieux. Ils sont ce qu'il reste de la constellation de Djibril Diop Mambety. Ce sont, notamment, Thierno Seydou Sall, le "Poète errant", Khady

Sylla, et Joe Ouakam. Ces personnes qui semblaient s'être reconnues dans ce projet m'ont fortement soutenu dans ma démarche. Thierno et Khady étaient passés par la case hôpital. Thierno avait été interné à Fann, en 1978, par le professeur Henri Collomb en personne, et Khady avait séjourné à Thiaroye. Elle connaissait donc intimement ce qui allait devenir le territoire de mon film. Elle a décidé de m'y accompagner. Mais Khady Sylla était surtout une écrivaine et une cinéaste. Elle avait d'ailleurs réalisé en 2005 un magnifique film intitulé *Une fenêtre ouverte* qui prenait pour objet son propre reflet dans le miroir brisé de sa psyché. Bientôt, je l'ai vue devenir mon double de proximité, mon double africain, mon double cinéaste. Elle était ma courroie de transmission entre le dedans et le dehors, le présent et le passé, entre l'Afrique et l'Occident. Elle pouvait témoigner en tant que patiente, se confronter devant la caméra à son médecin traitant, et en même temps prendre toute la distance analytique nécessaire pour énoncer des discours sur le contexte de la folie. A un moment, dans le film, Khady démontre à son ami Thierno, en citant Foucault à l'appui, la part d'Occident qu'il y a dans leurs maladies. Elle prouve ainsi, selon une logique imparable, qu'on ne peut guérir le mal que par le mal. En tant que citoyens de Dakar, ils vivent dans ce monde urbanisé, occidentalisé, qui est la cause d'une folie pour laquelle la tradition ne peut rien, et à laquelle on ne peut remédier que par la médecine chimique. Plus haut dans le film, on aura entendu son psychiatre tenir un discours symétriquement inverse. Tout le film est ainsi construit à partir de discours, de gestes, qui se répondent ou se contredisent, comme les mêmes éléments d'un puzzle aux combinaisons multiples et aux significations changeantes. En cela, le film n'a pas vraiment de vocation didactique. J'ai plutôt voulu le construire comme une série de variations, avec des effets de répétition, d'échos, de rémanence.

Avez-vous conçu cet aspect au montage ?

Oui. Disons que l'écriture du "projet", la construction de l'appareil théorique qui a lieu en amont, je m'en débarrasse complètement une fois que je suis sur le terrain du tournage, parce que je suis dans une approche très physique, instinctuelle, avec une caméra très mobile qui s'approche, qui s'éloigne, s'assied, se relève. A ce moment-là, je suis dans un état second. L'étape précédente m'est nécessaire, intellectuellement, en tant que conditionnement qui va déterminer mes réflexes au moment de tourner. Quand j'ai réalisé mon précédent film au Mali, j'ai travaillé avec une compagnie chorégraphique. Désormais, lorsque tout mon corps, guidé par le regard



dans ma caméra, se concentre à construire un plan-séquence, j'ai l'impression d'agir, ou plutôt d'être agi comme un corps-danseur dans un effort d'improvisation instinctif. Il y a comme ça des moments dont je n'ai pas réellement conscience au cours du filmage, et que je redécouvre, comme magiques, sur ma table de montage. Je pense par exemple à la scène du film où Khady arrive en pleurs du fond de la cour de son ami Joe Ouakam. C'était totalement imprévu. Et là, je me retrouve emporté dans un flux, un ballet à trois, avec Joe et Khady dans la composition d'une scène de pantomime silencieux, guidé par un seul son, cet air de kompa antillais émanant d'un poste de radio de plus en plus présent, et vers lequel Joe nous conduit progressivement, de plus en plus consciemment, ébauchant un pas de danse avant de l'éteindre. Point final de la séquence.

On est proche de la fiction dans ce genre de séquence. Du coup, ça acquiert un caractère un peu symbolique. Leur comportement réciproque interagit, vous les suivez, vous laissez couler le plan. Ne serait-on pas dans une espèce d'entente qui s'apparente à un dispositif de fiction ?

Oui. Sauf qu'il n'y a pas "d'entente" préalable. Ici, je ne savais pas pourquoi Khady pleurait, et d'ailleurs je n'ai jamais eu de véritable conversation avec Joe Ouakam. Mais au sein de l'hôpital aussi, c'est de la fiction, du théâtre. Un jeu de rôles dans lequel certains jouent aux psychiatres, d'autres aux malades mentaux. Ce sont des formes provisoires.

Mais au fond, personne n'est dupe. Moi, ce qui m'intéresse, c'est de participer à un échange, au déploiement d'une forme. Et éventuellement, de l'initier par ma présence avec ma caméra. Par exemple, il y a une scène dans un couloir de l'hôpital avec un jeune patient qui se lance dans un long laïus sur les conflits à travers le monde, le conflit israélo-palestinien, etc. Est-ce là la traduction ou la forme qu'il donne de son conflit psychique ? Peu importe. Seul compte l'échange que cela produit. D'emblée, ce jeune homme parle du blanc qui le filme, en s'adressant à une audience virtuelle située au-delà de la caméra. Il se met à marcher, tourner, conscient d'aimer mon objectif. Et moi je le suis, en lui tournant autour comme un satellite, ce dont je finis par prendre conscience, et cesse alors de le poursuivre. La caméra se fixe sur le mur du fond du couloir, créant un rapport de force, qui est aussi un rapport d'égalité. C'est-à-dire un appel à sortir d'une relation unilatérale. Un rappel à l'échange. Et si ce n'est au dialogue, du moins, au-delà des monologues, à un échange des polarités dans le rapport de force entre les corps. Comme dans un champ magnétique, mon geste, irréfléchi, vise à inverser les polarités. Ce qui semble d'ailleurs se produire lorsque le garçon revient prendre possession du cadre. Il s'écrit là quelque chose dans la durée du plan. Un contrat tacite s'est formé entre lui et moi. L'enjeu de cette relation médiatisée par la caméra se trouve d'ailleurs confirmé quand un tiers fait irruption dans le plan, lorsqu'un autre patient qui se prend pour un scout arrive en chantant. Alors celui



qui avait pris ma caméra pour tribune dit : "Merde, il a tout gâché !" Et à la fin, les deux quittent le cadre par le fond du couloir, en me laissant planté là dans le silence et la lumière aveuglante de l'endroit. Le montage consiste essentiellement à essayer de retrouver ce genre de matériaux.

Votre manière de faire ne doit-elle pas beaucoup à celle de Jean Rouch ?

En réalité, elle doit aussi beaucoup à la manière de Johan van der Keuken. Il emploie d'ailleurs un vocabulaire dont je me sens très familier pour dire sa relation à la réalité qu'il entreprend de filmer. Il parle de choc, de collision entre le champ du réel et l'énergie qu'il met à l'explorer. Pour traiter de la folie et inventer ce genre de rapports, il me paraissait nécessaire de filmer à l'épaule. Aucun plan du film n'a jamais été filmé sur pied, ni sur aucun support. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de plans fixes dans le film. Décider de faire un plan fixe, c'est également faire une épreuve du regard, une épreuve physique. J'espère que le spectateur puisse aussi éprouver la réalité et la temporalité de cet effort.

Pourquoi vos scènes sont-elles captées en privilégiant une image blanche, souvent surexposée ?

Cette blancheur, cette surexposition correspond à une sensation, peut-être aussi à un sentiment, que j'ai eu dès mon arrivée à Thiaroye. Je découvrais cet hôpital, ces murs blancs plantés dans le sable sous un soleil brûlant. La lumière était éclatante, littéralement aveuglante. Mes yeux étaient épuisés. Ceux qui ont l'habitude de filmer en Afrique savent aussi que c'était une manière de résoudre la difficulté de filmer la peau noire sur des surfaces blanches. Mais là, ça ne m'a jamais semblé être un obstacle. Au contraire, cette blancheur a immédiatement constitué un propos, une forme d'écriture. Ce qui est finalement devenu la facture du film. La surexposition était une manière à la fois de surinvestir les murs de l'hôpital en tant que symboles de coercition, d'enfermement, et en même temps de les faire disparaître, de les effacer comme cloisons matérielles.

Cet objectif est possible parce que vous évoluez librement dans l'hôpital. Mais la souplesse de votre caméra est-elle fidèle à l'esprit de cet endroit ?

C'est un des paradoxes de ce lieu : un lieu d'enfermement totalement ouvert. Une frontière incertaine. Les gens peuvent y entrer et en sortir très facilement. Il n'y a même pas de délimitation physique entre le secteur hospitalier et les jardins agricoles qui se trouvent entre les bâtiments, ni même avec l'école

adjacente dont certains élèves doivent traverser l'intérieur de l'hôpital pour s'y rendre. Pas de murs, juste du sable. D'anciens patients ont aménagé leur cabane dans l'enceinte de l'hôpital ; certains vivent ainsi depuis des dizaines d'années et continuent même à bénéficier de traitements.

Quel est le point fort de cette expérience ?

Pour moi, c'est d'abord d'avoir rencontré Khady. Un esprit lumineux, fulgurant, totalement surexposé, qui s'est transfusé, j'espère, dans le corps du film. Khady était brûlée par sa propre intelligence. Une intelligence rare. Ça a été aussi une expérience très dure de la perdre. Khady est décédée au cours du montage. En réalité, j'avais peur de ne pas pouvoir faire ce film. Quand j'ai rapporté ces images, j'avais peur que l'on n'en perçoive que la brutalité, qu'on ne les comprenne pas. C'est pour cela que nous avons, avec Bertrand Wolff, tâché de les manier avec précaution et que le montage a duré tant de mois. Heureusement, les gens m'ont tout de suite parlé du respect avec lequel le film leur semblait traiter à la fois le sujet et les personnes présentes, en particulier les patients. C'était, je crois, crucial pour moi que l'on perçoive la dignité des personnes que j'avais filmées et l'affection que je leur avais portée, et qu'il n'y ait pas d'ambiguïté sur ce point. Surtout, que l'on soit saisi par l'égalité du regard.

Ce qu'il reste de la folie a obtenu le prix Renaud-Victor au FID 2014. Comment avez-vous vécu la projection au centre pénitentiaire des Baumettes ?

Entrer dans une prison pour y présenter un film à des personnes détenues est en soi une démarche singulière. Il faut franchir de multiples sas, s'arc-bouter pour montrer son visage au gardien et tendre le bras dans l'autre sens pour plaquer son badge contre une vitre au-dessus de soi. Mais malgré tout cela, le public devant lequel je me suis retrouvé a réussi à me faire oublier que j'étais au cœur des Baumettes. Leur intérêt était fort, les questions et les réflexions fusaient qui révélaient surtout des regards de spectateurs critiques et exigeants. Sans doute y avait-il dans ces discussions, au cours de cette séance, la manifestation d'une urgence à voir, à analyser, à formuler de la pensée. Nous avons parlé d'histoire, de société, de cinéma surtout. Il n'a jamais été question de rapprochement entre leur situation et celle des patients que l'on voit dans le film. Ça a dû les toucher, probablement, en tous cas, ça n'a jamais été évoqué.

Propos recueillis par Michel Amarger, janvier 2015

le prix renaud-victor au fid-marseille

Le prix Renaud-Victor du FID-Marseille est attribué par une quarantaine de personnes détenues du centre pénitentiaire des Baumettes qui ont suivi la sélection d'une dizaine de films issus des différentes compétitions du festival. Il est soutenu par le ministère de la Justice et des Libertés, Lieux Fictifs, le Master Documentaire d'Aix, le FID et le CNC. Chaque film a été accompagné dans sa présentation par Lieux Fictifs, des étudiants du Master d'Aix et, dans la mesure du possible, par son réalisateur. Préalablement, Lieux Fictifs a mis en place l'Atelier du regard dans le cadre des Ateliers de formation et d'expression audiovisuelle, dont l'objectif est de familiariser ce public avec des films différents et avec l'exercice du jugement. Le prix Renaud-Victor est doté par le CNC d'un montant de 5000 €, équivalent à l'acquisition des droits pour sa diffusion au catalogue **Images de la culture**. Le prix Renaud-Victor 2014 a été attribué exceptionnellement à deux films : **Ce qu'il reste de la folie** de Joris Lachaise (compétition française), et **Before we go** de Jorge Leon (compétition internationale).



le pagne du pays

Avec **La Sirène de Faso Fani**, Michel K Zongo prouve que la vitalité d'un cinéma documentaire engagé n'est pas sans lien avec l'expérience politique d'un pays. Sa voix et celles des ouvriers défilés de l'usine textile de Koudougou se superposent à celle de Thomas Sankara. Une voix unique et inoubliable portée par une pensée visionnaire, que l'Histoire officielle n'a eu de cesse d'effacer.

Michel K Zongo, né et grandi à Koudougou au Burkina Faso, fait partie de la relève tant attendue des cinéastes africains qui inscrivent leur production dans une véritable fonction économique du cinéma. Directeur de la photographie, réalisateur et producteur, il développe depuis plusieurs années un cinéma documentaire engagé. Avec **La Sirène de Faso Fani**, son deuxième long métrage documentaire, il se saisit de son histoire personnelle pour partir à la rencontre des ouvriers de l'usine Faso Fani de Koudougou, fleuron de l'industrie textile burkinabè sacrifié sur l'autel de l'ajustement structurel imposé par le FMI dans les années 1990 en Afrique.

Située dans le centre-ouest du Burkina Faso, troisième ville du pays, Koudougou a abrité jusqu'en 2001 la plus grande unité de textile burkinabè dédiée à la fabrication d'un tissu traditionnel de coton, le *Faso dan Fani* qui veut dire "le pagne du pays".

Le film s'ouvre sur le célèbre discours d'Ad-dis-Abeba prononcé par le Président Thomas Sankara en juillet 1987 devant l'Organisation de l'Union Africaine. Trois mois avant le coup d'Etat du 15 octobre qui signera son arrêt de mort et la fin de la Révolution au Burkina Faso, Sankara dénonce vigoureusement les mécanismes de la dette et clôture son discours en exposant avec humour la cotonnade "produite

au Burkina Faso, tissée au Burkina Faso, cousue au Burkina Faso..." qui habille sa délégation et lui-même. Produire et transformer en Afrique, inventer et promouvoir des circuits courts sur le continent africain, telles étaient les orientations politiques et économiques souhaitées par Sankara pour son pays. Trois ans après sa disparition, le gouvernement dit de "rectification" dirigé par Blaise Compaoré, signe à New York les accords du PAS – Programme d'Ajustement Structurel – piloté par le FMI et la Banque Mondiale. Ces accords imposent l'ouverture aux marchés internationaux et la liquidation des entreprises d'Etat au profit d'entrepreneurs privés afin de rembourser la dette du pays. Si le Burkina Faso se classe au premier rang des producteurs de coton en Afrique, ses classes moyenne et supérieure émergentes ne disposent pas des capitaux nécessaires pour se lancer dans l'aventure. Le 31 mars 2001, à l'issue d'une longue agonie administrative, l'usine textile sera finalement liquidée.

un film juge et partie

Très habilement et avec justesse, le film tisse sa mise en récit en mêlant des archives sonores reconstituées – Radio Cavalier Rouge – qui vantent les accords du PAS, à d'authentiques images d'archives comme des

reportages sur l'usine ou des clips musicaux à la gloire du *Faso dan Fani*. Les spots radio, émaillés de proverbes qui ne sont pas sans rappeler l'ironie dont Thomas Sankara usait, rythment le montage en parodiant la parole gouvernementale qui promet le pays à un avenir radieux alors que les archives en images témoignent de la qualité et de la prospérité de la filière.

En contrepoint, la caméra de Michel K Zongo part à la rencontre des anciens ouvriers de l'usine aujourd'hui retournés à la terre ou au tissage artisanal et dépeint la dure réalité de leur quotidien. Les travellings discrets à hauteur d'enfants et les mouvements caméra d'une grande douceur rejoignent la retenue et l'humilité avec laquelle les protagonistes du film questionnent et analysent le long processus qui a abouti à la fermeture de l'usine alors que ses carnets de commande sont pleins. Au fil des entretiens, dont la qualité intimiste s'aiguise au fur et à mesure, on découvre aussi des images de lutte tournées par les ouvriers syndicalistes à l'aide d'une caméra commandée en Italie. Conscients et victimes de l'iniquité absurde du Plan d'Ajustement Structurel, ces ouvriers ont ainsi réussi à conserver un témoignage de leur histoire.

La Sirène de Faso Fani met en scène avec sensibilité et intelligence – au sens où le montage donne de l'intelligence à la matière – une double parole, celle du réalisateur et celle des ouvriers. Le film réussit le pari de s'inscrire à la fois dans un cinéma documentaire à fonction sociale et didactique – qui décrit ce que beaucoup de gens, notamment au Nord,



La Sirène de Faso Fani

2014, 90', couleur, documentaire

Conception : Christophe Cognet, Michel K. Zongo

Réalisation : Michel K. Zongo

Production : Cinédoc Films, Diam Production, Perfect Shot Films, Télé Paese, Lyon Capitale TV

Participation : Doha Film Institute, Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud, Vision Sud-Est, Festival de Locarno

Il était une fois un chef d'Etat révolutionnaire qui appelait les Africains à produire et consommer africain. Il était une fois une usine de textile moderne qui faisait la fierté du Burkina Faso. Bien formés et bien payés, les ouvriers étaient fiers d'y travailler. Pour désendetter le pays, FMI et Banque mondiale préconisèrent la privatisation qui fut bientôt suivie d'une liquidation. Avec les anciens de l'usine, le film conte la fin de ce rêve.

Partant d'archives et de témoignages, le film évoque l'âge d'or de l'usine de Faso Fani. Après l'assassinat du président Thomas Sankara en 1987, qui fut l'incarnation flamboyante d'une politique étatique pour sortir du sous-développement, triomphe l'idéologie néolibérale promue par les institutions internationales. En vif contraste avec les images actuelles de pauvreté, les archives radiophoniques rappellent la propagande de naguère en faveur du Programme d'Ajustement Structurel du FMI. Brisés après l'échec de la lutte syndicale, les anciens ouvriers dramatiquement déclassés témoignent de leur désarroi. Beaucoup sont retournés à une activité agricole archaïque. Seule lueur d'espoir, des femmes reprennent dans le cadre familial la tradition nationale du tissage de haute qualité et certaines se regroupent en une petite coopérative. Malgré cette spectaculaire régression technique, les anciens ouvriers, en apportant leur expertise, peuvent enfin faire acte de transmission. **E.S.**

ignorent à propos de l'Afrique – et d'équilibrer cette double parole dans une adresse au spectateur, qui ne se complaît jamais dans la plainte mais revendique le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes.

il y a des raisons que la raison même ignore

En 1997, la marche forcée du pays vers une libéralisation de l'économie n'a laissé place à aucun compromis, comme la revendication d'une usine autogérée, un projet pour lequel les ouvriers étaient prêts à investir une année de salaire. Pour autant, après la fermeture de l'usine, la résistance des anciens, regroupés aujourd'hui en collectif, n'a pas faibli. Mais désormais, ce sont les femmes qui sont les héritières de la tradition. Préférées aux hommes par les organismes de micro-crédit, les femmes de Koudougou organisées en coopérative bénéficient de l'expertise et du savoir-faire des ex-employés de l'usine. De plus en plus nombreuses, elles tissent dans les arrières-cours et ressuscitent petit à petit le tissu économique de la ville. Toutefois, en renvoyant ces femmes et tout un peuple vers une économie domestique, le mécanisme financier pernicieux du micro-crédit bride les conditions d'un véritable essor économique et d'une industrie de transformation à la mesure des attentes et des besoins du pays. Entre ruralité et modernité, Koudougou ne s'est toujours pas remise de la disparition de l'usine Faso Fani. Et nous, spectateurs, sommes profondément touchés, non seulement par la détresse des ouvriers dont les droits ne sont toujours pas reconnus, mais aussi par l'immense gâchis que produit la pression d'une économie mondiale prédatrice dont on peut constater chaque jour les méfaits, les crimes et les ravages.

Le contexte historique que met en valeur la construction du film trouve dans le Burkina Faso de 2016 un écho singulier, qui prolonge avec vigueur le propos de Michel K. Zongo. Le 31 octobre 2014, une insurrection populaire menée par une jeunesse largement imprégnée des idéaux de Thomas Sankara, chasse Blaise Compaoré et son clan, au pouvoir depuis 27 ans. En quelques mois la rue remet

au goût du jour le port des tenues cousues en pagne traditionnel. Sous le gouvernement de la Transition et à l'approche des élections présidentielle et législatives de novembre 2015, pas un homme ou une femme politique ne s'exhibe sans faire la démonstration de son allégeance au *Faso dan Fani*.

Si l'espoir d'une renaissance industrielle reste permis et éminemment souhaitable, la Société Civile burkinabè, qui possède toute les qualités pour le faire, devra se saisir de l'ouverture créée par l'Histoire récente du pays en renouvelant la classe politique actuelle pour mettre en pratique le legs de Thomas Sankara. Sans aucun doute, **La Sirène de Faso Fani**, distingué dans bon nombre de festivals, sera dans les années qui viennent un film de référence pour soutenir ce défi.

Frédérique Lagny

ib Film sélectionné
par Images en bibliothèques

A travers cet exemple au Burkina Faso, le film parvient à donner une dimension universelle à son propos. Car en effet, ce qui est raconté là se produit ailleurs, en d'autres continents. Les personnes rencontrées livrent leurs ressentis, leurs souvenirs, leurs espoirs ou désillusions, et ce sont bien des vies qui sont impactées physiquement et psychologiquement par ces politiques économiques qui sévissent un peu partout sur le globe. Si l'Afrique avec l'Amérique du Sud furent aux avant-postes de l'imposition progressive d'un ordre économique globalisé, c'est désormais au tour des pays occidentaux d'être touchés, les mêmes causes produisant sensiblement les mêmes effets. Ceux qui témoignent dans le film s'interrogent aussi sur l'avenir, sur la nécessaire réappropriation locale des moyens de production et de subsistance, ici la perpétuation de la tradition artisanale du tissage. Avec peu de moyen, Michel K Zongo livre ce témoignage émouvant au plus près des êtres et des réalités locales.

Jean-Marc Lhommeau
(médiathèque du Plessis-Tréville)

à voir

Outre le film **A qui appartiennent les pigeons ?** présenté p. 52, Frédérique Lagny a réalisé **Djama Mourouti La – La Colère du peuple** (FID-Marseille 2016) sur les mouvements de contestation à Bobo-Dioulasso au Burkina Faso, qui ont conduit à la chute de Blaise Compaoré fin 2014. Un film prochainement au catalogue **Images de la culture**

Que ta joie demeure



la joie par le travail

Sur le vaste sujet du travail en usine, deux films, **Que ta joie demeure** de Denis Côté et **Petites Mains** de Thomas Roussillon, proposent des approches radicalement différentes. Ce qui les unit, c'est l'importance accordée à ce que le travailleur retire de son travail.

En préambule de **Que ta joie demeure**, le canadien Denis Côté fait parler un personnage féminin de ce qui ressemblerait à une relation de couple : elle exige un engagement inconditionnel, mais promet en contrepartie une satisfaction immense. Lorsque le film démarre vraiment, on comprend qu'elle parlait du lien intime et exigeant qui unit un travailleur à sa machine. Le film en lui-même est constitué d'une suite presque sans paroles de plans fixes dans des lieux de travail variés : une métallerie, un atelier d'assemblage de meubles préfabriqués, une laverie industrielle... La caméra s'attarde souvent sur le mouvement répétitif des robots, dont le pouvoir hypnotique est amplifié par la bande son. L'approche est distanciée et contemplative, et l'absence d'explication rendrait l'ensemble presque abstrait sans la présence de quelques indices. D'abord il y a le titre qui renvoie indirectement à la musique de Bach, sans la dimension religieuse, ou encore peut-être au roman de Jean Giono **Que ma joie demeure**. Alors que le cinéaste canadien étudie la place des ouvriers dans la société contemporaine, l'écrivain traitait des rapports de l'homme avec la nature, et plus particulièrement du rôle de la paysannerie. Le contexte utopique du roman était une façon de commenter la société moderne des années 1930, en imaginant un monde idéal, où le recours à l'argent est limité au maximum, où le travail sert à produire le

strict nécessaire, et où le temps libre devient la vraie richesse. La quête de cet idéal aboutit à la joie, comme accomplissement de la vie individuelle et sociale.

Côté a utilisé le même titre, avec une légère variante. Le possessif *ma* devient *ta*. Il y a un déplacement du point de vue, qui confirme la distance prise par rapport au sujet. Cette fois, le spectateur regarde des ouvriers qui regardent des robots. En effet, le travailleur n'est plus qu'un observateur, un surveillant qui supervise le travail de l'automate. Avec la mutation de l'industrie, le travail change aussi, même si quelques notions subsistent. Un des rares personnages à tenir un discours évoque les objectifs que lui a fixés son patron. Alors qu'il devait essayer de produire dix unités en un temps donné, il confie qu'il en a fait quinze. Cette fierté de la performance s'exprime discrètement, à titre privé. Mais la même confiance n'aurait pas du tout eu le même impact dans **Petites Mains**.

Le film de Thomas Roussillon s'inscrit dans le cadre très concret d'un conflit social : à la suite d'un rachat, l'usine de lingerie Lejaby d'Yssigneux, en Haute-Loire, est condamnée pour des raisons financières. Le repreneur entend délocaliser et automatiser afin de produire moins cher. Roussillon a posé ses caméras entre le 20 janvier et le 1er mars 2012, à une époque où les ouvrières occupaient leur usine. Le cinéaste a recueilli leurs

témoignages, qui expliquent leur attachement à cette entreprise qu'elles ont fait vivre. Certaines d'entre elles, entrées à l'âge de 16 ans, ont travaillé pendant 40 ans sans jamais avoir obtenu d'augmentation. Elles ont appris toutes les étapes de la fabrication d'une pièce, et leur savoir-faire a contribué à la réputation de la marque. Petit à petit, les conditions se sont dégradées, les propriétaires devant s'adapter à la nouvelle économie mondiale de plus en plus féroce. Les cadences ont augmenté, les objectifs de rendement aussi, rendant impossible de satisfaire en même temps l'impératif de qualité. C'est précisément ce qui faisait la fierté des ouvrières, ce sentiment d'avoir atteint l'excellence, sur la base de leur expérience et de leur méthode. Ce qui ramène à la joie désintéressée des ouvriers de Giono. Evoquant les stratagèmes utilisés par la direction pour augmenter la productivité, une ouvrière s'attarde sur la prime attribuée à celle qui aura produit le plus grand nombre de pièces. La mesure est dévastatrice, parce qu'elle ne casse pas seulement le moral de celles qui ne peuvent pas suivre, mais elle brise aussi la solidarité en flattant l'individualisme.

Petites Mains a lieu pendant la campagne de l'élection présidentielle. A un moment, un candidat prétend s'intéresser au sort de l'entreprise et promet de s'en occuper. Il n'en fera rien, mais l'incident souligne l'absence totale de vision de la part des politiques de tous bords sur cette question cruciale du travail. Chacun à sa manière, ces deux documentaires ont enregistré le réel en montrant dif-



férents effets de la robotisation. Mais les questions laissées en suspens appellent une troisième approche non moins pertinente, qui est celle de la fiction, qu'avait suivie Giono en son temps. Nous avons besoin aujourd'hui qu'un visionnaire traite ce sujet éminemment politique, mais que les politiques n'ont jamais pris en compte, probablement parce qu'ils n'ont jamais envisagé le chômage comme une donnée inévitable et potentiellement positive de la vie contemporaine. On peut rêver d'un film qui imaginerait une société où, le travail manuel n'existant plus, un système aurait été mis en place pour compenser financièrement ceux qui en sont privés, leur laissant la liberté d'occuper leur temps selon leur choix. Mais c'est de la science-fiction. **Gérard Delorme**

Petites Mains

2014, 58', couleur, documentaire
Réalisation : Thomas Roussillon
Production : Rouge Productions

Adieu l'usine, adieu la fierté du travail estampillé "made in France", adieu les copines des bons et des mauvais jours ! Il neige sur l'Auvergne et il neige sur les cœurs. En 2012, à Yssingeaux (Haute-Loire), la dernière usine de lingerie Lejaby ferme ses portes. Pour les couturières, entrées là à l'adolescence et entretemps devenues grands-mères, la lutte s'achève sur une défaite. Avec la délocalisation, vient pour chacune l'heure des bilans.

Le bruit des machines a cessé. Celui des meetings et des manifestations s'éteint. Dans l'immense hangar qui abritait naguère un millier de *petites mains* ne subsistent que quelques dizaines d'ouvrières désemparées. Elles confient à la caméra ce que cette usine a représenté pour elles. Au départ une certaine indépendance financière et la fierté de travailler dans le luxe. Mais bien vite est arrivée la difficulté d'arbitrer entre qualité et quantité, avec l'obsession du chronomètre. "Je suis un être humain, pas une machine" revient comme un leitmotiv. Ce labeur répétitif et chichement rémunéré a soumis les corps à une usure implacable. Et asphyxié les esprits. "Je ne sais pas ce que c'est qu'une sortie. Avec 1100€ et un fils à élever, je n'ai jamais eu les moyens." Plusieurs évoquent malgré tout de bons moments : "On s'entraidait" ; "on fêtait les anniversaires." Jusqu'à ce qu'arrive l'individualisation de la rémunération, machine à briser les solidarités. **E.S.**

Que ta joie demeure

2014, 70', couleur, documentaire
Réalisation : Denis Côté
Production : Métafilms
Participation : SODEC, Conseil des arts et lettres de Québec

Dans un atelier tournent les machines. Elles ont chacune leur rythme, leur respiration, leur pesanteur. Les ouvriers qui les entourent ont l'air de s'ennuyer. Que reste-t-il à faire quand les machines tournent toutes seules ? Suivre la cadence, ajuster les pièces. Ou bien reprendre la discussion... Pour dire l'absurde du travail ou ce qui nous y rattache : la volonté de bien faire et de trouver sa place.

Le capitalisme produit toujours plus de marchandises tout en diminuant le coût du travail. Il invente des machines pour remplacer les gens. Ce processus de rationalisation ne se limite pas aux usines : il s'étend peu à peu à toute activité humaine. Le capitalisme est un monde dans lequel l'usine, déjà démodée, peut au moins servir de métaphore. Il suffit d'observer le film de Denis Côté, tout y est ou presque. L'omniprésence et la suffisance des machines, la rareté de l'homme. Les corps des ouvriers devenus inutiles, réduits à des tâches presque comiques. L'espace de l'atelier lui-même quasi vide, une vaste boîte éclairée aux néons, quand la lumière des fenêtres nous appelle dehors. Les derniers gestes laissés à l'homme imitent le savoir-faire tant bien que mal. Puis, de manière théâtrale, les ouvriers prennent la parole. Ils disent le désœuvrement et la peur de se trouver sans emploi. Ils disent ce qu'était le travail, et font traîner la pause. **S.M.**

ib Film sélectionné
 par Images en bibliothèques

La qualité des entretiens réalisés par Thomas Roussillon permet au film de soutenir la comparaison avec *Entre nos mains* de Mariana Otero par exemple, tout en esquissant, par sa tonalité hivernale, une vision plus désenchantée et pessimiste de la lutte sociale – une vie de "combat" qui mérite bien une médaille, comme le rappelle une ouvrière.
Fabienne Moineaux (Bibliothèque départementale de prêt de Meurthe et Moselle)

rapt à paris

Entre thriller, BD et histoires familiales, **¡G.A.R.I !**, de Nicolas Réglat, fait revivre les Groupes d'action révolutionnaire internationalistes qui, en 1974, de France, tentent de faire libérer les prisonniers politiques condamnés à mort par le régime franquiste. Entretien avec le réalisateur.

Comment est né le projet du film ?

Depuis mon adolescence, j'ai toujours eu envie de raconter cette histoire. Après les Beaux-Arts, j'ai fait une école d'audiovisuel, l'ESAV de Toulouse, et à partir de ce moment-là, j'ai pensé à en faire un film. Le processus de gestation a été long, d'autant que c'était mon premier film. J'avais une productrice, Chantal Teissier, qui soutenait le projet mais, compte tenu du sujet, elle ne pensait pas possible de le présenter à une chaîne de télévision. Ce qui a vraiment déclenché la production du film, c'est l'obtention de la bourse Brouillon d'un rêve de la Scam. Elle m'a rassuré sur la qualité du projet et donné confiance en moi. J'ai pu immédiatement réaliser le tournage avec mon père qui était déjà très malade. Ces images, où on le voit allongé avec sa carabine, ont été tournées deux ans avant le reste du film. J'ai pu produire ainsi un trailer qui a permis de trouver d'autres financements.

L'histoire de l'enlèvement, vous en aviez entendu parler depuis très longtemps ?

En fait, je n'ai pas appris cette histoire par mes parents mais lorsque j'avais quinze ans par la bande dessinée **Rapto en Paris**. J'étais un passionné de BD et celle-là, j'étais le seul à en posséder une copie, mes copains ne la connaissaient pas. La version originale est aujourd'hui introuvable (ou alors dans les archives de quelques anarchistes) mais elle a été rééditée en sérigraphie et elle est maintenant accessible sur Internet. Il s'agit d'un recueil de textes et de dessins publié en 1976 (seulement deux ans après les événements) pour expliquer les actions du groupe G.A.R.I.. On y trouve un peu de BD et surtout un ensemble de tracts et de textes précisant les motivations et les circonstances des actions, afin de rectifier les versions développées par la police et les journaux. Il existe une autre BD, plus développée, **Dossier G.A.R.I.**, qui a été réalisée à la prison de la Santé par les préve-



nus en attente de jugement, et qu'on voit dans le film. Mais c'est la première, **Rapto en Paris**, détournement d'une célèbre BD franquiste, qui a servi de point de départ au film. Il y avait à l'époque toute une culture du détournement, surtout pratiquée par les situationnistes, et le langage de la BD était une manière de revendiquer les actes sans se prendre trop au sérieux.

La première séquence du film est traitée en cinéma d'animation. Aviez-vous l'intention de poursuivre tout le film avec une esthétique inspirée de la BD ?

En fait cette séquence d'animation permettait de monter les témoignages de personnes qui ne voulaient pas apparaître à l'écran. Elle ouvrait un récit d'action et c'est comme cela, avec Fabien [Daguerre], le monteur, que nous avons envie de raconter cette histoire. Je n'avais pas envie de faire un film trop sérieux, trop chargé d'informations et de références historiques.

Avez-vous envisagé de traiter ce récit avec les moyens de la fiction ?

Non, je n'avais aucune envie de faire intervenir des comédiens pour entrer dans du docu-fiction, mais je voulais que le rythme soit celui d'un thriller. Ce qui m'intéressait, c'était de parler de gens comme tout le monde, qui avaient *fictionné* leurs vies. Si je faisais jouer des comédiens, ça aurait été au détriment des personnages réels. Ce problème ne se pose pas avec l'animation car le personnage dessiné ne fait aucune concurrence au personnage de la réalité. Avec des acteurs – je pense à Yves Montand dans **La guerre est finie** [d'Alain Resnais, 1966] – il y aurait compétition entre le héros de la fiction et le personnage réel et l'un finirait par voler la vedette à l'autre.

En faisant raconter cette histoire à plus de trente ans de distance par ceux qui l'ont



vécue, vouliez-vous montrer ce qu'ils sont devenus et mettre une certaine distance critique ?

Non, ils avaient le désir de raconter les faits au présent, sans regard critique rétrospectif, et moi non plus, le recul de l'histoire ne m'intéressait pas. Je voulais filmer ce qu'ils avaient ressenti à ce moment-là, les moments de joie lorsque l'action réussit, les moments d'angoisse lorsque les événements tournent mal. L'essentiel pour les jeunes militants révolutionnaires qu'ils étaient alors était de ne pas rester sans rien faire alors que des résistants antifranquistes risquaient la peine de mort en Espagne. Je pense que le film reflète bien la mentalité de cette époque. Mais certaines personnes de cette génération m'ont reproché de ne pas avoir assez introduit de dimension réflexive, regrettant que les protagonistes ne portent pas de jugement critique sur leurs actions d'alors. Elles voulaient sans doute relancer le débat qui avait eu lieu à cette époque entre d'un côté les anarchistes, et de l'autre, ceux qui tout en approuvant les objectifs critiquaient les méthodes. Ce débat m'a paru trop décalé par rapport à aujourd'hui. De toute façon, je n'aurais pas été la bonne personne pour faire un film d'analyse sur l'après-68.

Ce film donc, vous l'avez fait avec le soutien des principaux participants à l'enlèvement. Y en a-t-il qui ont refusé d'en être ?

Certains ont donné leur voix mais pas leur image ; certains comme la compagne d'Octavio, malgré mon insistance, n'ont pas voulu donner leur témoignage. Même ma mère (*Hibou* dans le film) était au début très réticente. Il a fallu la convaincre car sans elle, le film était impossible.

Sans elle et sans ce plat qu'elle prépare longuement avec Raymond, le film perdrait beaucoup de saveur !

C'est une paella au lapin !

A côté des personnages, le film recourt à beaucoup d'archives. Quel rôle jouent-elles ?

J'ai été très content de retrouver à l'INA l'archive télévisuelle du concierge de l'immeuble



! G.A.R.I !

2012, 83', couleur, documentaire

Réalisation : Nicolas Réglat

Production : Le-Lokal Production, TLT

Participation : CNC, Scam,

CR Midi-Pyrénées, Procirep, Angoa

En mai 1974, un banquier espagnol est enlevé à Paris. Pour les jeunes activistes du G.A.R.I. (Groupe d'Action Révolutionnaire Internationaliste), il s'agit de négocier la vie sauve pour cinq camarades espagnols condamnés au garrot. Alors que le banquier vient d'être libéré contre rançon, un indicateur infiltré fait tomber une partie du réseau. Mais la multiplication des attentats à la bombe au cours de l'été fera fléchir le régime franquiste.

Fils d'un couple de militants engagés dans ces événements, Nicolas Réglat entreprend, 40 ans plus tard (les faits sont prescrits), de faire témoigner les anciens du G.A.R.I.. Naguère anarchistes spécialistes de l'explosif et du braquage de banques, aujourd'hui joyeux sexagénaires n'ayant rien renié de leurs convictions passées, ils racontent les péripéties de l'an 1974 avec naturel, faconde, souvent fierté. L'un en astiquant sa chère carabine, les autres en préparant un bon plat dans leur cuisine à Toulouse, d'autres encore en revisitant les lieux d'un attentat spectaculaire. Quelques archives permettent de replacer leurs témoignages dans le contexte sanglant de la dernière année du règne de Franco, marquée notamment par l'exécution au garrot en mars 1974 de l'anarchiste catalan Puig Antich. Des séquences inspirées de la bande dessinée espagnole **Rapto en Paris** font aussi revivre les codes esthétiques de cette époque. **E.S.**

de Neuilly qui décrit les suspects de l'enlèvement, ou cette séquence avec les policiers de l'antigang dans leur commissariat. Elles restituent ce que fut la couverture médiatique du rapt. L'archive du porte-parole de la famille du banquier Suarez est aussi très précieuse car elle permet de passer du dedans au dehors. En revanche sur la campagne d'attentats menée en Belgique au cours de l'été 1974 par Jean-Marc Rouillan et quelques autres, je n'ai retrouvé que des articles de presse écrite. Du coup, j'ai monté une séquence assez brève sur ces événements, mais bien rythmée. Alors que le film était quasiment achevé, je me suis rendu compte qu'on risquait de ne pas en comprendre les enjeux. Il ne nous restait qu'une semaine ou deux de montage quand on s'est dit qu'il fallait insérer un passage sur Franco. Comment résumer trente ans de franquisme en trois minutes de film ? C'était une gageure. Je ne voulais pas m'étendre davantage parce que ce n'était pas le sujet du film. J'ai pris l'option d'un texte simple, en voix off, placé au début, qui fait de Franco le méchant de l'histoire. Dans les films d'aventures, il faut un méchant. Là, c'est Franco, c'est lapidaire, même naïf, mais j'assume.

Comment le film a-t-il été reçu en France et en Espagne ? Ne vous a-t-on pas reproché une certaine complaisance vis-à-vis du terrorisme ?

Je ne crois pas être complaisant, ou alors un tout petit peu. Les spectateurs qui ne sont pas des militants le prennent comme un film d'aventures, et lorsqu'ils reconnaissent des lieux ou des personnes, ça les touche d'autant plus. A Paris, au festival Bobines sociales, j'ai eu quelques réactions de la part de gens qui, à l'époque, désapprouvaient ces formes d'action. La majeure partie du public réagit de façon plus directe, rigole quand il y a des blagues ou s'attriste quand il y a échec. Les jeunes m'ont dit que le film donnait envie de s'engager dans l'action et l'aventure. La question de l'illégalisme, on ne peut pas la trancher si simplement. Ceux qui en 1940-1945 ont été traités de terroristes, ont reçu par la suite des médailles de la Résistance. Comme le montre très bien le film de Mosco, **Ni tra-**

vail, ni famille, ni patrie – Journal d'une brigade FTP-MOÏ [1993].

Cette référence à la Résistance était-elle importante dans les années 1970 ?

Pour les anciens de 68, la référence historique à la Résistance française comptait beaucoup. Mon père, qui était l'un des plus âgés, avait déjà lui-même connu la clandestinité pendant la guerre d'Algérie en étant insoumis. Pour les militants espagnols de la génération précédente, comme Octavio, plongés dès l'enfance dans la révolution puis la résistance antifranquiste, c'était différent : ils avaient toujours connu la clandestinité. En 1974, le qualificatif de *terroriste* apparaît assez peu dans la presse, c'est plutôt un vocabulaire d'aujourd'hui. A l'époque, ces militants étaient assez populaires et les sanctions d'ailleurs n'ont pas été lourdes. Ils ont purgé entre un an et demi et deux ans de préventive et, en 1981, tous ont été acquittés. Si Jean-Marc Rouillan est retourné plus tard en prison, c'est pour d'autres faits dont il n'a pas le droit de parler puisqu'il est actuellement en liberté conditionnelle.

On aurait certainement aimé savoir ce que les uns et les autres sont devenus par la suite.

Ils sont tous restés très engagés, mais ils ont pris des chemins différents et n'ont pas toujours été d'accord sur certaines actions ou certaines pratiques.

Vous avez filmé votre père malade peu avant sa mort et avez monté ces images après son décès. Était-ce pour vous une manière d'hommage posthume, une manière d'assumer l'héritage ?

Je n'ai pas voulu m'étendre dans le film sur la maladie de mon père. J'ai voulu raconter cette histoire telle que je l'avais entendue dans mon adolescence. Lorsque j'avais quinze ans et que mon père me la racontait, avec cet humour caustique qui transparaît bien dans le film, il était alors en pleine forme. Mes parents vivaient ensemble au sein d'une communauté où j'ai grandi. Je viens de réaliser un court métrage sur mon père (en bonus dans l'édition commerciale du DVD), **La Part**

des pirates, à partir de séquences qui ne pouvaient pas entrer dans *¡G.A.R.I. !*. Il permet de mieux comprendre ce personnage un peu grognon, un peu nerveux, et comment, à la suite de cet enlèvement, il s'est retrouvé à la prison de la Santé. Mais avec *¡G.A.R.I. !*, je tenais à laisser un peu de côté "l'histoire familiale" pour donner la parole aux protagonistes d'une aventure qui a contribué à l'écriture de l'histoire d'un peuple, le peuple des dissidents de l'après-68. C'est d'ailleurs cette envie qui m'a permis de trouver mon propre personnage. Fabien Daguerre et Philippe Aussel, mon producteur (Le-Lokal), m'ont persuadé d'enregistrer une voix off pour qu'on comprenne quand même quelque chose à cette histoire. J'ai revu *Little Big Man* et je me suis inspiré du personnage du journaliste un peu niais qui pose des questions à un vieil Indien sur son histoire et celle de son peuple. Je voulais une voix off qui ne soit ni objective, ni dictant au spectateur ce qu'il doit penser. Nous voulions (c'est quand même un vrai travail d'équipe) une voix off qui nourrisse un personnage, qui soit engagée dans le film pas dans la propagande.

Votre prochain projet ?

Je voudrais raconter l'histoire depuis les années 1980 de mobilisations et d'actions qui ont compté et dont les mouvements actuels, à Sivens, à Notre-Dame-des-Landes ou ailleurs sont la continuation. Car il est faux de présenter les jeunes activistes d'aujourd'hui comme des énergumènes sans mémoire historique et sans culture politique, qui en plus feraient le jeu de l'extrême-droite. Je voudrais repartir du camp du Larzac, de la centrale nucléaire de Golfech, de ces actions qui ont conduit à la création du SCALP (groupe d'action antifasciste). Dans les années 1980, ces militants ont réalisé 280 attentats sans faire une seule victime, ce qui témoigne d'une grande conscience éthique. Rien à voir avec le terrorisme. Ce sont des citoyens radicaux qui ne se laissent pas faire.

Propos recueillis par Eva Ségal, juillet 2015

trève



Soirée foot à Istanbul. Dans le court métrage d'Elise Boutié et Nakita Lameiras Ah-Kite, *Onside*, les femmes ont exceptionnellement remplacé les hommes sur les gradins du stade.

Une foule dense et d'abord indistincte se dirige vers le stade, au son des cornes et des klaxons. Ce soir, la caméra reste rivée sur le public ; pour elle, le match n'est plus qu'un enjeu lointain. Ce qui est proche, ce sont les visages des femmes qui apparaissent progressivement à l'image et se pressent pour entrer, laissant là les hommes en plan, privés de fête.

La communauté des femmes dans sa grande diversité occupe donc les tribunes d'ordinaire dévolues à leurs maris et à leurs grands frères. *Onside*, ce soir, elles "font partie du jeu". Elles arrangent le voile sous leur chapeau à clochettes, retirent leur gilet au profit du maillot rayé, ajoutent un cordon tressé dans leurs cheveux, mangent frénétiquement des pipas. Pour l'occasion, elles sont autorisées à être au stade les supportrices chevronnées qu'elles sont d'habitude devant leur poste de télé, comme porte à la croire la ferveur de leur présence et leur fine connaissance du texte. N'en déplaise aux hooligans hors-jeu ainsi qu'à ceux des hommes que navre la "masquerade", elles collent parfaitement à leur rôle. Entre tubes internationaux et fête traditionnelle, l'enthousiasme que les femmes mettent à chanter pour leur équipe, dessine aussi un portrait de la Turquie.

Contrechamps et plans parallèles font bouger les lignes. Hymnes, slogans ou gestes communs aux fans des deux sexes prennent ce soir-là des allures de sérénade. Portée par

la voix des jeunes filles, la passion du sport devient amoureuse. Deux faces d'une même médaille : l'éviction des uns autorise l'émancipation des autres. Sous l'œil de quelques mères inquiètes, les émotions se libèrent et les visages absorbés racontent le match : ils ne quittent le terrain des yeux qu'illuminés par des cris de joie. Elles sont belles, nous les regardons... Leurs parents les verront peut-être à la télévision. Dans l'expression de telle petite fille, on croit reconnaître la plus jeune et la plus déterminée des sœurs de *Mustang*, le film de Deniz Gamze Ergüven. Elle nous rappelle leur épopée hors de la maison où elles étaient bouclées, afin d'assister au match à tout prix.

Sur le chemin du retour à la normalité, soit un flot de femmes et d'enfants qui descendent les marches, la grande finesse du montage fait discrètement apparaître une figure androgyne. Elle nous regarde maintenant que le match est terminé. Ce pourrait être un homme, mais c'est bien une femme lorsqu'elle détourne la tête. Toute l'ambiguïté subtile du film se retrouve dans ce dernier plan.

Charlotte Ferchaud

Onside

2014, 13', couleur, documentaire

Réalisation et production : Elise Boutié,
Nakita Lameiras Ah-Kite

Ce soir de championnat, les hommes d'Istanbul sont privés de stade et les tribunes (50 000 places) sont offertes gratuitement aux femmes et aux enfants. Ainsi en a décidé la fédération turque de football pour sanctionner les hooligans locaux. Match nul sur le terrain (1-1) mais le spectacle est ailleurs. Tandis que les hommes rongent leur frein dans l'ombre en maugréant, les jeunes femmes rayonnent et exultent en pleine lumière. Au plus près des visages, la caméra se fond dans la foule des femmes et des enfants. Beaucoup viennent au stade pour la première fois. Avec ou sans foulards. D'austères grands-mères, visiblement étrangères au football, ne sont là que pour chaperonner les jeunes filles. Celles-ci apprennent vite leur rôle de supporters et sur leurs visages se lit une joie singulière qui dépasse de loin les enjeux du sport. Le temps d'un match, l'espace public leur appartient. Maintenus en lisière, les hommes restent dans la nuit. Mauvais perdants, certains s'empressent de dénoncer un match minable, voire truqué. Ils attendent la troisième mi-temps pour prendre leur revanche. Avec force coups de klaxon, les jeunes mâles reprennent alors possession de la ville. Document sur un événement hors normes, ce court métrage met en scène les oppositions mais sans manichéisme. On y voit aussi des hommes bienveillants et des épouses qui, depuis les tribunes du stade, téléphonent à leurs maris. **E.S.**



**Film sélectionné
par Images en bibliothèques**

Avec un montage rythmé, les deux réalisatrices signent un film court mettant à l'honneur les supportrices stambouliotes venues passer un moment joyeux, prêtes à en découdre avec l'arbitre mais soutenant leurs joueurs avec des encouragements et des chants d'amour : "Au centre mon agneau, au centre" ; "Mon cher amour, dis-moi qui d'autre ai-je à part toi." Le contraste avec les réactions des hommes à l'extérieur fait sourire, jaune. Grossiers, machistes, ils sont persuadés qu'il n'y aurait pas eu match nul s'ils avaient été présents dans le stade. Un film féministe, réalisé par une équipe féminine, drôle et politique, pouvant illustrer une thématique sur le sport comme sur la place des femmes.

Sarah Doucet (Médiathèque d'Orléans)



l'art de la tapisserie

Entre 2011 et 2014, la réalisatrice et plasticienne grecque Evangelia Kranioti a sillonné mers et océans à bord de nombreux cargos. Au cours de ces voyages, elle a réalisé plusieurs séries de photographies et accumulé 450 heures de rushes. Cette matière immense a nourri le travail qu'elle a mené durant deux ans à l'école du Fresnoy. Fruit de ses aventures maritimes, **Exotica, Erotica, Etc...** est son premier long métrage documentaire.

De sa proue, un cargo fend les flots, brise les glaces, pour tracer son sillage. Cette image revient sans cesse : un vaisseau solitaire, condensé de douze traversées, parcourt la mer qui semble son unique destination. Quelques mouillages dans les ports sont certes accordés aux marins, mais ils durent peu et n'entravent en rien la dimension mythique d'un voyage qui n'en finit pas. Interrogée sur les boussoles qui l'ont guidée au sein de l'immensité des océans, Evangelia Kranioti cite souvent un poète grec : Nikos Kavvadias. Inspirée par l'auteur du **Quart**, l'artiste a cherché, durant ses périples, à engranger des images qui lui permettraient de convoquer et d'interroger la figure archétypale du marin. Le film achevé met pourtant en avant un autre récit : Sandy, une prostituée chilienne, narre ses expériences sexuelles et amoureuses avec des travailleurs de la mer. La structure d'**Exotica, Erotica, Etc...** s'élabore entièrement autour de la parole de cette conteuse. Les implications de cette décision de montage, primordiale pour la forme du film, s'éclairent à la lumière d'une installation, **Antidote**, que Kranioti a réalisée juste avant de terminer son long métrage.

Avec cette pièce, l'artiste prenait acte de l'ins-

cription de l'école du Fresnoy à Tourcoing, ancien fleuron du textile. Elle a fait construire une machine inspirée par son système de poulies du kinétoscope d'Edison, capable de projeter des images animées par l'actionnement de bobines de tissu. Après deux mois et demi de travail réalisé en collaboration avec un brodeur d'Arras, un film de 45 secondes a pu être tressé et montré en continu. Ce court métrage consistait en un défilement ininterrompu de visages de marins, issus des rushes du futur long métrage. Si cette technique a été développée au Fresnoy, elle a, selon l'artiste, été originellement inventée par Pénélope, l'épouse d'Ulysse. N'ayant pas accès au *muthos*, pratique du récit, dévolu aux hommes dans **L'Odyssée**, cette dernière aurait recouru à une autre forme d'expression, à travers ses tapisseries, pour tenter de fixer le visage de son aimé qui disparaissait lentement de sa mémoire. Le projet d'**Exotica, Erotica, Etc...** est de faire voir et entendre ce langage singulier. Au premier abord, la voie empruntée par le cargo semble pourtant bien connue. Des cadres savamment composés dévoilent les atours du bateau (ses parois de tôle rouge et noire, ses containers, ses machines, ses travailleurs anonymes) tandis que deux voix



Exotica, Erotica, etc.

2015, 71', couleur, documentaire

Réalisation : Evangelia Kranioti

Production : Aurora Films

Participation : CR Ile-de-France, JF Costopoulos Foundation/Athènes, Fonds Agnès B., Le Fresnoy/Studio national des arts contemporains

off permettent de faire avancer l'édifice. Un capitaine à la voix grésillante décrit la part de rêve que revêt sa vie en mer, tandis que Sandy raconte les rapports sexuels et amoureux qu'elle entretenait avec les marins. Ce jeu de contraste entre des témoignages lyriques et l'imposante beauté de l'acier ne dure que le temps pour le film de prendre un peu de vitesse. Au bout de quelques minutes, l'ancienne prostituée paraît dans son appartement : les yeux tournés vers sa fenêtre et la mer, affublée d'un immense chapeau qui semble comme tissé de filets de pêche, elle raconte. Le face-à-face entre son corps et le bateau l'intronise immédiatement comme narratrice principale, dévorant même la voix du capitaine qui restera invisible tout du long. Froides et plastiques jusqu'alors, les images deviennent érotiques : le bateau se transforme en un phallus, symbole de la puissance des hommes invoqués par Sandy. **Exotica, Erotica, Etc...** inverse le schéma habituel : c'est la prostituée qui décrit ici, avec délectation, les attributs de l'homme. Le film entrelace le corps de la narratrice, sa voix, avec des fils d'images, de bateaux, de mer, de marins. Les plans, de plus en plus proches des matelots grecs et philippins embarqués sur les cargos, raccordent toutefois difficilement avec les descriptions que la Pénélope chilienne fait de ses amants. Les doux machos décrits par cette dernière paraissent sous un jour bien plus violent lors des rares scènes à terre avec des prostituées ; l'aura de ces grands voyageurs décroît lorsqu'ils sont montrés chez eux (à bord), affalés dans les salles à manger du

bateau ; leur hétérosexualité est également remise en question par leurs danses lascives sur une chanson d'Abba lors d'une fête à bord. Cet écart, voulu, n'est pas cruel. Les images documentaires ne paraissent guère plus réelles que la tapisserie que Sandy ne cesse de reprendre et de défaire, au gré de ses gestes oratoires compulsifs. Alerte, hal-luciné, le montage transforme ces bribes de cinéma direct en esquisses d'un marin impossible à fixer et à caresser. L'héroïne n'est pas confrontée à la réalité mais protégée par les mailles que le film tresse autour d'elle. Lors des dernières séquences, Sandy abandonne chapeau, vêtements et tissu pour exposer nue son désir. Evangelia Kranioti, désormais dépositaire de cette pratique de l'attente, libère Pénélope de son labeur et offre même, le temps d'un ultime plan, l'étreinte tant espérée. La réunion furtive de deux ombres qui s'enlacent marque l'arrêt du métier à tisser.

Félix Rehm

Le pont d'un cargo, la nuit, battu par les vagues. La voix d'une femme chante l'amour des marins. Sa langue est l'espagnol, est-elle chilienne ? De la fenêtre de sa chambre elle contemple le port et se souvient des amours passées, des hommes partis au loin pour ne plus revenir. Tandis que vogue l'immense cargo armé de ses conteneurs, un homme à son tour, en grec, raconte le rêve infini de la mer.

Prostituées et marins. Qu'est-ce qui les relie au-delà de leur rencontre éphémère dans un port du bout du monde ? Les femmes parlent des marins grecs qui partent en laissant derrière eux une "bombe d'amour" qui explose à retardement, les hommes parlent de l'infini de la mer comme d'un rêve qui les libère de toute attache terrestre. Le ventre du navire résonne de ces deux absolus : le désir éperdu de la femme pour celui qui ne reviendra jamais, la course éperdue du marin d'un bord à l'autre du monde. Embarquée sur un cargo dont l'équipage est composé de Grecs et de Philippins, l'artiste Evangelia Kranioti partage la vie quotidienne des marins, l'isolement et la somptueuse monotonie du voyage sur des mers australes couvertes de glace, les escales nocturnes et l'ivresse dans les bars interlopes d'Amérique du Sud. Son film, imprégné de la rude sensualité des corps et des machines, cherche à en dégager le mystère ou la mélodie, dans le sillage des récits et poèmes de Nikos Kavvadias. **S.M.**



On ne saurait trop le répéter, tout comme “les regardeurs font les tableaux” (Marcel Duchamp), ce sont les spectateurs qui font les films. Pour exemple, la comédie musicale documentaire **Une Jolie Vallée** (FID Marseille 2015), de Gaël Lépingle, suscite enthousiasme ou indifférence.

Une Jolie Vallée

2015, 52', couleur, fiction

Réalisation : Gaël Lépingle

Production : La Musique de Léonie

Les Chœurs des Sittelles, troupe de chanteurs amateurs, interprètent une adaptation des **Trois Mousquetaires** de Dumas, mise en musique par Julien Joubert. La mise en scène du spectacle est transposée dans les rues d'une petite ville du Tarn. Nous suivons ainsi les aventures de d'Artagnan aux prises avec Richelieu et la furieuse Milady. Mais si le film se glisse dans l'intrigue à la manière d'une comédie musicale, les décors sont ceux du quotidien.

Comédie musicale et documentaire sont aux antipodes du monde cinématographique. D'un côté la fiction la plus invraisemblable, de l'autre l'observation de la réalité. Par un curieux renversement, **Une Jolie Vallée** s'applique à passer la frontière et la comédie musicale envahit le documentaire. Dans quel but ? C'est l'interprète de Milady, une institutrice, qui nous l'explique à demi-mots : l'amateur est celui qui choisit de couper sa vie en deux, de séparer sa passion profonde de sa vie professionnelle. Dans **Une Jolie Vallée**, le monde secret de la passion reprend sa place dans le quotidien, mais sans le recouvrir tout à fait, en laissant paraître ses imperfections, la pauvreté de notre environnement : salles polyvalentes, intérieurs hâtivement décorés, patrimoine muséifié cerclé de pelouse. Ce cadre de vie paisible, mais sans éclat, oublie vite ses limites quand il résonne des chants de la troupe. Il se charge d'humour, d'amour et d'imagination, la doublure de velours de la réalité. **S.M.**

Une Jolie Vallée, film chanté de bout en bout, donne à voir une aventure musicale qui fédère autour d'elle tout un village. La couturière, le pharmacien, l'institutrice et beaucoup d'autres se retrouvent autour d'un projet commun : celui de tirer du roman d'Alexandre Dumas, **Les Trois Mousquetaires**, une comédie musicale. Certes, ils ne sont pas des chanteurs professionnels mais avec les moyens du bord, ils semblent prendre un vrai plaisir à travailler le spectacle. Dans le seul but de se divertir, et peut-être de divertir les spectateurs locaux qui viendront autant les encourager que les admirer. Dès lors qu'il adopte certains codes de la comédie musicale, le film ne se donne pas pour réaliste mais, chacun jouant son véritable personnage, il se rattache tout de même au genre documentaire. En y apportant, il faut bien le dire, une note de gaieté inaccoutumée.

Dans le catalogue du FID 2015, on peut lire la notice de présentation suivante, où il est surtout question de tristesse : “Dans cette comédie musicale, les héros fameux de Dumas, mousquetaires, reine, Richelieu, etc., se pâment dans des salons avec télévision et canapé aux couleurs criardes, dialoguent dans la quiétude triste de rues piétonnes avec ruines en prime, s'interpellent dans la pharmacie, festoient dans les salles de réunions à la tristesse avérée, mots chantés en bouche qui tenteront de contaminer l'horizon morne d'un quotidien désolé. Un projet évident politique se dessine à travers cette aventure collective. Quelle est la couleur d'une vie dans cette vallée si jolie (mais, on ne cesse, avec effroi, de se demander : l'est-elle vraiment ?) qu'on ne sait trop si c'est le spectacle qui pénètre les existences ou si nos existences en modèle (très très) réduit ne font pas subir, à ce spectacle, une sévère cure d'amaigrissement.”

“Des salons avec télévision et canapés aux couleurs criardes.” A croire que Gaël Lépingle aurait à dessein choisi les intérieurs les plus laids, les plus vulgaires. “Tristesse”, “horizon morne d'un quotidien désolé”, “effroi” ? La conclusion s'impose d'elle-même : le titre

Une Jolie Vallée ne peut être qu'ironique, et Gaël Lépingle n'a filmé les habitants de ce village que pour montrer comment l'ennui se dissimule derrière ces moments de joie factice, comment l'existence se rapetisse et la vie inexorablement s'y étiole.

Pour l'auteur de cette notice comme pour beaucoup de “Parisiens”, la campagne française ne peut être que sinistrée par la désertification, la peur, les horizons bouchés et leur conséquence quasi inéluctable, le vote protestataire pour des partis populistes.

Alors, faut-il croire Gaël Lépingle lorsqu'il déclare, dans des interviews données en marge du festival, que son intention était tout autre ? D'emblée, il se défend d'être un cinéaste comme il répugne à toute assignation identitaire. Certes, il réalise des films, dont trois ont été programmés au FID, parmi lesquels **Julien** (2010), qui a été remarqué dans maints autres festivals. Mais Gaël Lépingle compose aussi des livrets pour des comédies musicales.

A la question rituelle : “Comment le projet du film est-il né ?” le réalisateur répond fort simplement qu'un chœur d'amateurs, le Chœur de Sittelles, enthousiasmé par son livret des **Trois Mousquetaires**, a décidé d'en tirer un spectacle. Aussitôt, sans le soutien d'aucun producteur, Gaël Lépingle est accouru avec sa caméra. Et tout le monde s'est gentiment prêté au double jeu d'interpréter les héros de Dumas et de jouer son propre rôle dans un film documentaire.

S'il faut absolument trouver une “question politique” qui courrait en filigrane d'**Une Jolie Vallée**, ce serait plutôt celle qui occupe à juste titre tant d'esprits : comment faire société aujourd'hui ? Comment tisser ou retisser ce fameux lien social en péril ? Comment chanter ensemble ?

Assumant le risque de passer pour naïf, Gaël Lépingle, selon ses déclarations, a voulu montrer qu'une joie partagée est encore possible et que cette joie chantée sur tous les tons peut faire tomber bien des barrières réputées infranchissables. Est-ce donc si iconoclaste ?
Eva Ségal

cétoines et autres lucanes



L'écriture de Pierre Bergounioux arpente depuis plus de trente ans un territoire borné par le souvenir de l'enfance et l'obsession du temps, frappée au coin de la nécessité de sauver les choses et les êtres de la disparition. Outre l'écriture, l'écrivain nourrit d'autres passions comme la sculpture du métal ou les arts africains, mais c'est au prisme de l'entomologie que Geoffrey Lachassagne a choisi d'approcher son sujet. Au terme d'un tournage qui a déjoué tous ses plans (cf. encadré), il livre un film surprenant et paradoxal sur le rapport au temps, à la patience et à l'adversité.

La Capture s'ouvre sur un plan de Pierre Bergounioux à sa table lisant un extrait de son journal daté de 1980. Il y est question de l'effacement des souvenirs, et du regret, faute d'avoir entrepris plus tôt ce travail de diariste, de ne pas avoir "conservé quelques lignes du temps d'avant, avant la certitude de mourir". Le besoin brûlant de fixer le temps est posé en préambule, porté par le regard noir de l'écrivain, d'une telle intensité que Geoffrey Lachassagne le compare aux visages sculptés par Giacometti. Vient ensuite une séquence où le même homme, de dos, marche sur une route de campagne. L'allure est vive, la silhouette compacte, Giacometti encore. Gros plan sur une main fermée qui s'ouvre sur un petit scarabée noir puis se referme. Clic clac. Bien sûr, c'est l'un des enjeux originels du cinéma que de nous aider à penser notre rapport au temps. Un temps "scellé" pour reprendre la formule d'Andrei Tarkovski, composé d'images figées comme on épingle des cétoines dans des boîtes, et qui gardent leurs couleurs comme les collections de Linné ont conservé les leurs 250 ans plus tard. Mais la parabole aurait été trop simple, le film tautologique. Au lieu de coudre bord à bord les deux gestes, le sien et celui de l'écrivain, Lachassagne oblique, empruntant les voies auxquelles nous invite le monde animal : "Entremêlées, circulaires, droites, courbes, serrées, non compactes, claires, obscures." ¹ Parce que finalement, et quels qu'aient été les aléas du tournage, écrivain et réalisateur ne convergent pas vers un désir commun – fusionnel – de saisir ce vif qui toujours nous échappe. Pour le second il va être question de lâcher prise, quand le premier ne peut que constater : "Il y a une dernière chose qu'on peut envier aux insectes, outre la cuirasse, les cœurs épars, la science innée, la stupeur : c'est la patience." ²

L'impatience, l'excitation du chasseur, voire une certaine férocité – car il y a bien une aspiration à l'exhaustivité, voire à la démesure chez cet écrivain prolifique, auteur de plus de 70 ouvrages, d'un journal de 3600 pages et d'un inventaire entomologiste des espèces présentes en Corrèze – c'est sans doute cela que Lachassagne avait initialement souhaité capturer. A la place, il filme un homme qui fume dans une véranda lessivée par la pluie ou qui tourne en rond dans son bureau comme une lucane piégée par du vinaigre au fond d'un bocal. Si l'insecte est rapport au temps, lui qui n'en a pas tout éphémère qu'il est, il est également rapport au territoire. Qui dit territoire dit ennemi, et d'ennemi il en est aussi beaucoup question dans **La Capture**. Notamment dans cette scène où Bergounioux écoute à travers un conduit de cheminée la rumeur des abeilles qui y ont élu domicile. Nul émerveillement naturaliste ici, c'est la contrariété qui se lit sur le visage de l'écrivain écoutant le bourdonnement sous un casque, une expression fermée dans laquelle sourd un sentiment de défaite. Les loirs envahissent le grenier, les salamandres la cave, les grands bois avancent, alentour le sauvage gagne sur le territoire des hommes.

Mais là encore, Lachassagne fait un pas de côté, pour éviter à son film d'être la proie du penchant décliniste de l'écrivain. A la fin du film, une belle séquence nocturne montre une silhouette féminine en ombre chinoise décrochant un à un des coléoptères agrippés à un drap blanc. A un moment, l'insecte pique, la main lâche... Face à un insecte qui mord le doigt jusqu'au sang, on peut réagir en prétendant qu'il n'y a pas de cruauté du collectionneur, qu'elle ne s'applique pas au règne des insectes, on peut invoquer leur absence de sensibilité... ou bien simplement (re)lâcher.

S'il a dû faire le deuil de ces verts lumineux et profonds qui auraient pu jeter un pont entre le plateau de Millevaches et la jungle d'Apichatpong Weerasethakul, Lachassagne n'en a pas pour autant renoncé à une démarche esthétique d'une grande délicatesse, portée par une vive attention à sa matière sonore et visuelle. En lieu et place des couleurs rêvées, **La Capture** déploie une palette d'ocres et de gris, et substitue aux reflets irisés des carapaces la texture d'une gabardine au col en fourrure, d'un blouson de cuir, d'un pull de laine élimé aux manches ou de la peau des mains de Bergounioux. Une démarche nourrie aussi d'expérimentations plastiques – comme ces jeux d'encres dont il ne reste que quelques plans fugaces, dans le générique et les têtes de chapitre – qui à peine entrevues nous laissent avec le regret qu'elles ne nous initient pas plus longuement au monde fuyant, fluide et ouvert des insectes. **C.L.**

1 Xénophon, *L'Art de la chasse*, éd. Les Belles Lettres, 2003.

2 Pierre Bergounioux, *Le Grand Sylvain*, éd. Verdier, 1993.

ib Film sélectionné
par Images en bibliothèques

Les paroles seules de l'écrivain suffiraient déjà à rassasier le spectateur, tant elles sont intenses dans leur profération inquiète, admirables dans leur phrasé, riches d'une réflexion longuement mûrie. Mais **La Capture** est aussi l'œuvre d'un réalisateur ambitieux. Il guette les mots et les gestes, au plus près de l'écrivain. Il se situe au plus près du quotidien de l'existence matérielle et sensible de Bergounioux, essentielle dans son œuvre, mais en l'épurant de tout l'anecdotique. Il nous situe dans l'espace exact où se déploie la tension qui l'agit. Geoffrey Lachassagne a réalisé un des plus beaux portraits d'écrivain, mais aussi un des plus beaux films sur la littérature, qu'il m'ait été donné de voir depuis très longtemps.

Alain Carou (BNF)

lost on the plateau

“Au départ, il y a ma lecture du **Grand Sylvain**, un court essai dans lequel Pierre Bergounioux raconte un souvenir d'enfance, son désir fou de s'approprier une cétoine, un petit insecte couleur émeraude, très beau et fascinant, et de ne pas y parvenir faute de savoir s'y prendre¹. Cette expérience va fonder sa passion entomologique : l'adulte qu'il est devenu a l'obligation de régler une dette, de répondre à cet enfant insatisfait qui a laissé s'échapper la cétoine, qui n'a pas su comment l'arracher au temps, et qui continue de vivre en lui et de réclamer des réponses à ses questions restées ouvertes. Dans le texte, il décrit les sensations d'un insecte maintenu dans une paume fermée, les éclats métalliques de sa carapace, etc. Son écriture est très riche d'images, d'évocations de lumières, de reflets, de couleurs. Elle a suscité immédiatement en moi des plans, des séquences. Par ailleurs, cette nature m'était très familière, j'ai grandi dans la même région [la Haute-Corrèze].

Ce projet partait donc d'une ambition un peu *terencemadickienne* de faire un film peut-être pas panthéiste mais en tous cas sensuel, et solaire. Les règles du jeu étaient simples : je demandais à Pierre d'aller chercher certains insectes, dont chacun demandait une technique de capture et un contexte différents – le piège, le filet, la nuit, le plein jour – et je le suivais. La caméra devait être extrêmement mobile derrière quelqu'un qui bougeait sans arrêt, qui attrapait ces trucs brillants, en plein soleil. La Corrèze fin juin, ce sont des lumières dorées, le mauve des tourbières et des verts très profonds. Avec Nicolas Becker [compositeur], on avait travaillé sur une bande son très dense, à partir des cris des insectes. Avec ce travail sur le son, mais aussi sur la lumière avec Pascale Granel [directrice de la photo], je voulais que le spectateur se sente débordé par une sorte de sauvagerie.

Finalement, au moment du tournage, c'est nous qui avons été débordés par une autre sauvagerie, météorologique celle-là. La température a chuté d'un coup. 9° fin juin sur le plateau de Millevaches, les insectes qui crèvent au moment où ça devait pulluler : c'était impossible, ça ne pouvait pas durer ! Donc la première semaine, j'ai essayé de tourner le film prévu. On s'est épuisé à tourner des chasses aux insectes là où il n'y avait pas d'insectes, de grandes séquences en extérieur là où il n'y avait ni lumière, ni couleurs. On sortait et on se prenait des averses, on était gelés et la santé de Pierre se dégradait. Au fil des jours, je me suis retrouvé dans cette situation où le cinéma devient un conte moral qui commande de faire avec ce qui est là, ce que veulent te donner les acteurs ou la météo. Au bout d'une semaine, j'ai compris que j'allais devoir capturer autre chose.

La question était d'inventer – avec des outils

pas forcément appropriés, on n'avait pas prévu un tournage en intérieur par exemple – comment mettre en scène ce qu'on vivait, mais pas sur le mode du making of d'un film échoué. **Lost in La Mancha**², c'est très drôle, très réussi, mais ça raconte déjà un tournage qui part en vrille. Là, **Lost on The Plateau**, ça aurait été trivial, et ça aurait fait oublier Pierre. Il serait devenu un personnage parmi d'autres et moi le personnage principal. Je ne voulais pas que le cinéma devienne le sujet, même si le film était forcé de se retourner sur lui-même, de venir interroger son intention première. Je voulais que ça reste un portrait de Pierre, certes dans des conditions inverses, et montrant une part de lui qui n'est pas forcément celle que je voulais mettre en avant au début, mais qui existe – il suffit de lire ses carnets : son rapport à l'adversité.

Du coup, c'est devenu comme dans une “résidence de création”, une expérience proche de ce que peut être l'écriture sur plateau au théâtre : on lance des choses, qui marchent ou pas, et à partir de là, on tourne... On était dans la maison de Pierre comme sur une scène, avec différents espaces et éléments de décor. Et petit à petit, le film s'est réinventé comme ça, non plus en tant que capture d'un réel au premier degré, mais dans une sorte de second degré de la mise en scène où je le confrontais à des demandes déconnectées de ce qu'on vivait, pour justement montrer ce qu'on vivait. La méthode n'étant plus celle du cinéma direct, il s'est retrouvé dans la position d'un comédien. Il avait déjà participé à plusieurs films mais on l'interrogeait alors sur les masques africains, le devenir de la campagne ou la forêt en Limousin. Là, il était très inquiet parce que pour lui on n'avait rien capturé. Je lui ai dit : “C'est un conte dont tu es le personnage principal.” Finalement, c'est son rapport au temps qui est devenu l'élément central, je le montre comme une sorte d'archétype. Ce qui peut être violent pour quelqu'un qui se prépare à délivrer une parole d'expert et qui se découvre le sujet, percé par l'épingle. La première fois qu'il a vu le film, c'était dans une école d'art, juste avant qu'il ne donne une conférence. Après la projection, il m'a attrapé par le bras et il m'a dit : “C'est fascinant ce que tu as fait avec ces insectes !”

Propos de Geoffrey Lachassagne recueillis par Céline Leclère, septembre 2016

1 “Un gamin de cinq ou sept ans peut très bien faire gicler la pulpe d'une cétoine, lui substituer un désastre d'élytres froissés et de jus pâles. Mais alors, il se privera de cela même qu'il souhaitait passionnément avoir, conserver.” Pierre Bergounioux, **Le Grand Sylvain**.

2 **Lost in La Mancha** (2003), documentaire de Keith Fulton et Louis Pepe sur le tournage avorté de **The Man who killed Don Quixote** de Terry Gilliam.



La Capture

2015, 51', couleur, documentaire

Réalisation : Geoffrey Lachassagne

Production : La Huit, Fotogram, Les 400

Participation : CNC, Scam, Sacem, CR Limousin

On connaît Pierre Bergounioux, écrivain, essayiste, penseur – auteur de près de 70 livres, même s'ils sont “petits pour beaucoup”, et d'un journal, **Carnet de notes**, qui compte trois volumes et quelque 3600 pages à ce jour. On le sait enseignant, sculpteur aussi. On sait moins la passion qui l'anime depuis l'enfance : cette passion pour l'entomologie à laquelle, précisément, est consacrée **La Capture**.

En cinq chapitres placés chacun sous la figure forcément tutélaire d'une variété commune de Haute-Corrèze – à la fois territoire d'enfance et territoire d'élection de Pierre Bergounioux, chasseur d'insectes – **La Capture** s'approche au plus près de son sujet, se calque sur les pas, les gestes, les attitudes du collectionneur pour accompagner celui-ci dans sa quête : une démarche qui exige science et savoir-faire, rigueur et concentration, silence, patience et attention, lenteur et vélocité. Et ce qui, progressivement, magnifiquement, se révèle, c'est un portrait en creux de l'écrivain, tant sont étroits les liens qui unissent sa pratique de l'écriture et son travail d'entomologiste ainsi que les pensées, les réflexions que lui inspirent ces deux activités. Dans les deux cas, il s'agit de “faire tenir dans une vie la durée, la teneur de plusieurs” en sachant qu'il “se peut que nous n'y arrivions jamais, que le sens de l'histoire dans laquelle on s'est trouvé impliqué nous soit dérobé”. **M.B.**

temps de pose



Béatrice Plumet renoue, au travers du dispositif filmique qu'elle met en œuvre dans **Immobles**, avec l'expérience photographique originelle, celle des premiers portraits réalisés au XIX^e siècle. Elle s'inscrit également dans la tradition du portrait peint et explore les multiples significations de la pose, cette expérience particulière de suspension du temps.

Aux commencements de la photographie, le temps de pose était encore très long¹ : la captation de l'image et sa restitution sur le support pouvaient durer plusieurs minutes, durant lesquelles le sujet photographié devait impérativement demeurer immobile. La longueur du temps de pose était d'abord une expérience physique éprouvante pour le sujet photographié : "C'est très difficile de rester sans bouger. C'est pour ça qu'à une certaine époque, on attachait les gens. Les formules photographiques étaient très lentes, donc il fallait, pour que les gens ne bougent pas, des sièges orthopédiques, les bras étaient tenus, le cou était tenu, le dos était tenu et ils ne bougeaient pas. Parce que quand il fallait de cinq minutes à un quart d'heure de pose, il ne fallait pas que les personnes bougent" (un photographe professionnel, dans **Immobles**). Les modèles aujourd'hui saisis par l'objectif de la caméra de Béatrice Plumet éprouvent à leur tour ces sensations douloureuses : crampes musculaires ; difficultés à maintenir son regard fixe, sans cligner et a fortiori fermer les yeux ; impressions de vertige...

Le portrait photographique s'est développé rapidement, à mesure que les progrès techniques ont permis de contracter le temps de pose, et partant, de réduire la contrainte physique pour le sujet photographié. La contraction du temps de pose est l'un des facteurs explicatifs de l'accroissement exponentiel de la production photographique à partir de la deuxième moitié du XIX^e, et particulièrement du portrait. L'expérience physique d'une longue immobilité contrainte pour produire un cliché s'est perdue en route et les protagonistes de **Immobles**, en renouant avec cette durée de pose désormais inhabituelle, en sortent désorientés. D'autant plus désorientés que grâce aux progrès techniques incorporés par les générations successives

d'appareils photographiques, jusqu'au numérique aujourd'hui, la rapidité d'exécution du cliché est privilégiée dans les pratiques, professionnelles et amatrices. Cette rapidité d'exécution a permis l'affirmation d'une préférence pour le portrait *pris sur le vif*, partagée par le photographe, le modèle et le spectateur, plutôt que pour le portrait posé. Dans nos sociétés, relève le photographe professionnel interviewé, nous ne posons plus devant l'objectif que lors de grandes occasions, de ces rituels de passage qui affectent le cours de la vie (cérémonies religieuses, remises de diplômes, mariages...). La plupart du temps, nous aimons être saisis dans le mouvement, nous cherchons à produire cette représentation de nous-mêmes qui a toutes les apparences de la spontanéité et passe de moins en moins, d'ailleurs, par la médiation d'un photographe professionnel (celui qui intervient dans le film ferme boutique, du reste). La pose ne nous est plus infligée que pour la production des photographies d'identité exigées par les administrations, et encore les sinistres photomaton nous permettent-ils d'évacuer rapidement cette contrainte – à défaut, bien souvent, de la qualité du résultat pour notre amour-propre. Il entre vraisemblablement dans notre préférence pour le portrait sur le vif une bonne part d'illusion, car qui peut prétendre que même dans ces situations apparemment spontanées, nous ne cherchons pas à maîtriser constamment notre image, au risque d'être en représentation permanente ? A ce compte-là, la sincérité des êtres et de leurs actes ne pourrait être captée que par des photos volées... Il n'empêche, on mesure la distance qui sépare nos pratiques photographiques quasi-quotidiennes de celle du portrait posé qu'**Immobles** nous invite à revisiter ; une pratique qui renoue aussi avec la tradition du portrait en peinture.



Immobiles

2015, 38', couleur, documentaire

Réalisation : Béatrice Plumet

Production : Bathysphère Productions

Participation : CR Haute-Normandie,
Procirep, Angoa, Scam

Béatrice Plumet demande à des gens qu'elle ne connaît pas de rester entièrement immobiles devant sa caméra en fixant l'objectif. Des personnes âgées, des adolescents, un groupe de musiciens, des modèles d'artiste, un photographe et bien d'autres encore se prêtent à l'exercice et lui font part de leurs sensations. Où l'on apprend que retenir le temps, ce vieux rêve de l'homme, est chose bien difficile.

Le cinématographe est l'art du mouvement, l'art d'enregistrer et de projeter la vie qui défile devant la caméra. Certes cet art de l'enregistrement a souvent été ramené à son principe photographique, celui de fixer le sujet filmé dans un présent à jamais enfuit. Le cinéma ce serait, selon le mot de Cocteau, "filmer la mort au travail". L'idée de Béatrice Plumet semble ainsi renvoyer le cinéma à son essence pour ouvrir sur la question de l'art et de la représentation en général. Peut-on arrêter le temps ? Car l'œuvre d'art est bien ce qui dure. Qu'en disent les gens qu'elle filme ? Les voilà pétrifiés comme des enfants qui joueraient à la photographie, comme s'ils mimaient la mort. Certains prennent un air triste, d'autres s'endorment, s'agitent, laissent couler une larme. Leur effort pour échapper à la pulsion vitale qui les déborde est considérable. Arrachés à l'agitation perpétuelle du quotidien, ils ressortent de l'expérience avec le sentiment d'avoir partagé un moment exceptionnel. S.M.

arts du portrait

Avant même l'apparition de la photographie, la pratique de la pose était évidemment courante en peinture et Béatrice Plumet rapproche les deux expériences. Ce rapprochement avec le portrait peint ne va pas pourtant de soi. En 1859, dans sa diatribe contre la photographie naissante², Baudelaire pointe *a contrario* la différence, irréductible à ses yeux, qui la sépare de la peinture. Celle-ci invite au rêve et à "sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel", quand celle-là, en procurant une illusion d'exactitude, aboutit à ce que l'artiste "se prosterne devant la réalité extérieure" pour le plus grand contentement de la "multitude" : "Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique serait l'art absolu. Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit : 'Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie.' A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal [...]. En associant et en groupant des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval, en priant ces héros de vouloir bien continuer, pour le temps nécessaire à l'opération, leur grimace de circonstance, on se flatta de rendre les scènes, tragiques ou gracieuses, de l'histoire ancienne." Ainsi, la pose en photographie, sans pouvoir prétendre sérieusement saisir la réalité, produirait-elle des portraits grotesques, très éloignés de ceux de la peinture. Dans le **Salon de 1859**, Baudelaire rejette à plusieurs reprises l'élargissement progressif de la diffusion des arts à l'ensemble des couches de la société, dont l'essor de la photographie est l'un des vecteurs. La critique baudelairienne est fondée sur une analyse lucide du lien qui existe dès l'origine entre "l'invasion de la photographie et la grande folie industrielle" : la photographie repose sur un procédé scientifique et technique, qui permet sa reproductibilité et partant, sa diffusion massive. Mais au-delà de l'intrusion,

de ces images nouvelles que sont les clichés photographiques, c'est leur expressivité inédite qui surprend et dérange Baudelaire. La restitution précise des traits et de la découpe des visages par le procédé photographique lui apparaît empreinte de dureté. Significativement, six ans plus tard, désirent se procurer un portrait de sa mère, il note que "tous les photographes, même excellents, ont des manies ridicules ; ils prennent pour une bonne image une image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés ; plus l'image est dure, plus ils sont contents [...]". Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin."³ Comme le relève Antoine Compagnon : "En définitive, c'est probablement l'immobilité de la photographie qui provoque la résistance la plus forte de Baudelaire à ce nouveau médium [...]. On comprend aussi mieux ce portrait de trois quarts réalisé par Nadar, flou, raté, insoumis à la pose, où Baudelaire a bougé, résistant à la photo et surtout à l'immobilité."⁴

Pour Béatrice Plumet, le rapprochement entre le portrait photographique et le portrait peint est justifié par l'égale faculté à saisir fidèlement les regards. En proposant un parallèle entre ses portraits filmés et quelques illustres tableaux (*L'Olympia* de Manet, *La Maja desnuda*, de Goya...), elle note en effet : "Il y a sur ces visages une étrange gravité, sans objet, qui me rappelle d'autres visages. Le regard de cette inconnue me ramène au présent de sa pose. Je pourrais imaginer qu'elle regardait le peintre comme elle me regarde." Tout se joue dans le regard, confirment les taxidermistes interviewés plus loin dans le film, dans leur atelier de naturalisation et en présence de leurs animaux empaillés : l'illusion du vivant s'obtient par le bon positionnement des yeux, il faut remodeler l'arcade sourcilière des rapaces pour leur redonner ce regard perçant. Saisir le regard, ne pas rater l'œil : cette séquence d'**Immobiles** n'est pas sans rappeler, jusque dans sa



référence animalière, *I do not know what it is I am like*, une vidéo de Bill Viola (1986). L'artiste y capte, en un seul plan, le regard d'un hibou : l'animal est face à la caméra au début de la prise, un zoom très lent s'approche progressivement de son œil gauche, jusqu'à en pénétrer la prunelle. A la fin du plan, on distingue sans trop de peine, au fond de l'œil du rapace, la silhouette de Bill Viola et le trépied de sa caméra : dans l'œil du modèle se retrouvent "le présent de sa pose" et l'échange des regards avec l'artiste – pour reprendre les mots de Béatrice Plumet.

suspension du temps

L'acte de poser se réduit-il pour autant à la seule finalité de la représentation et de la transmission d'une image de soi ? C'est aussi une expérience de la suspension du temps et en tant que telle, une expérience différemment ressentie par les protagonistes du film : quand un modèle affirme dans le film que poser lui permet de "se sentir plus fier de soi, ça fait du bien", un autre relève que ce temps d'immobilité est "contraire à la vie ; la vie, c'est le mouvement et là, c'est quand même un peu la mort". Béatrice Plumet s'interroge alors : "Qu'est-ce qui se passe dans ce *ne pas bouger* ? Quelque chose qu'il faudrait ensuite évacuer par la parole, dans un retour à la vie ? L'ombre inquiétante ou apaisante d'un moment qui s'arrête."

Suspendre le cours du temps : la cérémonie du thé en Asie, en particulier au Japon, constitue un autre moyen d'y parvenir ; une pratique ordonnée autour de règles rigoureuses, dont les implications sociales et les effets psychologiques pourraient bien rejoindre ceux de la pose photographique. Un maître de thé japonais, raconte dans ces termes une de ces cérémonies, improvisée à bord d'un porte-avions à la fin de la Seconde Guerre mondiale : "Un jour, avant un départ en mission, mes camarades voulurent partager le thé. Aussi leur préparai-je avec l'ensemble d'ustensiles compacts que je portais toujours sur moi. Assis en tailleur, les hommes en uniforme burent, l'un après l'autre, dans les bols posés devant eux. Nombre d'entre eux partirent le jour suivant



pour ne jamais revenir, mais le calme propre à cette ultime cérémonie resta gravé dans mon esprit – quelques amis réunis dans une atmosphère de sérénité qui évoquait le silence d'une photographie."⁵

Suspendre le temps pour mieux le retenir, c'est toujours conclure un contrat entre différents protagonistes (l'artiste et ses modèles), dont les fruits silencieux sont les souvenirs qui se gravent dans la mémoire, les tableaux, les clichés photographiques ou les étranges portraits filmiques de Béatrice Plumet qui s'en approchent tant. "Vivant. Et si c'était ça l'énigme répétée de ces regards fixes ? Le présent et sa fuite inéluctable sont au cœur de ces face-à-face. Il y a entre moi et ceux que je regarde un pacte qui se noue dans ce désir impossible de retenir le temps." Peut-être même que le résultat – cette trace recherchée de part et d'autre par l'artiste et ses modèles, quel que soit son support (tableau, cliché, film) – importe peu, finalement. L'immobilité contrainte de la pose, si peu naturelle tant le mouvement nous définit, physiquement inconfortable et qui nous désoriente, aurait alors une signification, paradoxale en apparence : l'affirmation catégorique d'une volonté, celle d'être vivant, "extrêmement présent" ⁶ au monde. **Eric Briat**

¹ Techniquement, le temps de pose, aussi désigné durée d'exposition ou vitesse d'obturation, correspond à cet intervalle de temps pendant lequel l'obturateur de l'appareil laisse passer la lumière lors de la prise de vue, permettant l'impression de la pellicule photographique.

² Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, Salon de 1859, II - Le public moderne et la photographie*, Œuvres complètes, Tome II, Gallimard, La Pléiade, 1976.

³ Charles Baudelaire, *Lettre à sa mère, 22 décembre 1865*, Correspondance, Tome II, Gallimard, La Pléiade, 1973.

⁴ Antoine Compagnon, *Baudelaire moderne et antimoderne*, Cours au Collège de France (2012) : www.college-de-france.fr

⁵ Sen Soshitsu, *Postface*, in Okakura Kakuzô, *Le Livre du thé*, Picquier Poche, 2006.

⁶ Un des modèles interviewés dans le film évoque ainsi le déclenchement de la pose comme un moment de bascule : "Ça me met dans un extrême présent, une instantanéité de là, maintenant."



**Film sélectionné
par Images en bibliothèques**

L'image et la mise en place sont très soignées de manière à donner l'illusion la plus parfaite possible du portrait photographique. Le film fait ainsi glisser sa réflexion de ce qui fait la différence entre image immobile et image animée au trouble qu'il y a à déceler de la vie là où habituellement il n'y a qu'immobilité. Les uns pourront à nouveau se mouvoir après l'expérience, d'autres, que l'image a définitivement figés, sont peut-être ou même certainement déjà morts, tout comme les animaux empaillés du taxidermiste. La vie, la mort et leur représentation sont donc au centre de cette réflexion. **Joël Gourgues** (Médiathèque de Nanterre)

l'art de rire de ses propres larmes

Parmi les films documentaires explorant de douloureuses histoires familiales, **Les Yatzkan**, étoile de la Scam 2016, renouvelle énergiquement le genre sur le ton de l'autodérision et du burlesque, Anna-Célia Kendall-Yatzkan n'hésitant pas à incarner son grand-père Samuel, en toque et redingote. Entretien avec la réalisatrice.

Vous vous êtes lancée sur les traces d'ancêtres juifs disparus, pour beaucoup exterminés. Cela ne vous a pas fait hésiter d'aller sur un chemin déjà maintes fois exploré par la littérature et le cinéma ?

On entend beaucoup parler en France d'une prétendue saturation du public devant les sujets en relation avec la Shoah, et c'est vrai que j'ai eu un moment la crainte de faire "un film de plus". Mais elle s'est dissipée dès que j'ai trouvé la forme et le ton de mon "enquête de mémoire", à la première personne, la grande Histoire vue par le prisme de la petite histoire, ce qui n'est finalement pas si fréquent. De plus, je ne pensais pas à un film sur la Shoah, je voulais plutôt parler à quiconque a perdu un proche et doit se confronter à ce qu'il laisse. Outre la douleur du deuil, la gestion des "restes" est une épreuve en soi.

C'est dans les objets, ces objets qu'il vous faut déménager et pour finir vendre ou jeter, que vous avez trouvé la forme du film ?

Les objets et les vieux papiers racontent les histoires non dites. Ce sont non seulement des traces et indices mais encore des matériaux. Effectivement, de ces matériaux naît le film, plastiquement et narrativement, de ces bouts de papier et bouts de rien, de ces photos de parfaits inconnus, de cette montre cassée et de ce piano délabré. Assez intuitivement, j'ai réalisé que si ma mère avait laissé toutes ces traces, c'était peut-être en réaction au fait que dans sa famille, la plupart avaient disparu sans en laisser aucune. L'absence de trace elle-même devient une matière. Comme les registres d'état civil ont brûlé sous les lances nazies, tout se passe comme si les disparus n'étaient ni nés ni morts. Je me demandais comment rendre cette absence tangible. Dès lors, le fait que ma mère ait conservé

la moindre facturette de supermarché peut s'interpréter comme une façon de dire "voyez, je suis bien passée sur cette terre" ! Je me suis dit que ma mère aura amassé ainsi autant de preuves de sa propre existence, tout en constituant aussi des traces de ses proches puisqu'ils sont nommés dans les lettres qu'elle a conservées.

Il y a quelque chose de très touchant dans le fait que ces traces ne sont pas hiérarchisées. Mais le film ne travaille-t-il pas à y remettre un peu d'ordre et de chair ?

Oui, il y a un mélange de petits et de grands papiers, ce qui semble d'abord sans valeur peut se révéler très précieux. On me voit dans un premier temps désespérée devant un monceau de trucs sans signification, et peu à peu y trouver des pépites de mémoire. Ma mère a acheté du chocolat, un bâton de rouge à lèvres – cela peut faire sourire mais c'est aussi émouvant. J'ai trouvé des documents moins anecdotiques comme son passeport polonais – que je n'avais jamais vu – qui informe sur son départ de Pologne pour Paris en 1938 avec, tamponnée dessus, la croix gammée de la douane allemande : ça fait froid dans le dos – puis sur son départ dans l'exode de 1940. Je me suis d'abord demandé à quoi bon raviver tout cela, et je me trouvais bien ridicule, toute entière engloutie dans une quête compulsive sans fin, à fouiller dans les hiatus de l'Histoire et du roman familial, car enfin cette mémoire resterait trouée quoi que je fasse, pour finalement être vouée à un nouvel oubli. Il me semblait important de rendre sensible cet inexorable effacement de tout. D'où le recours à l'installation éphémère d'agrandissements photographiques que j'ai collés dans la rue à Varsovie et en Lituanie. D'où encore, le traitement burlesque de mon personnage. Pour ce qui est de la chair, de



Les Yatzkan

2014, 75', couleur, documentaire

Réalisation : Anna-Célia Kendall Yatzkan

Production : Idéale Audience, Arte France

Participation : CNC, Fondation pour la mémoire de la Shoah, Scam, CR Ile-de-France, Procirep, Angoa

A la mort de sa mère, artiste originaire de Pologne, la réalisatrice hérite de papiers a priori sans valeur. Par hasard, elle y découvre une histoire familiale dont elle ignorait tout. A commencer par son grand-père maternel, Shmuel Yatzkan, grande figure de la presse populaire en yiddish à Varsovie, puis à Paris. Débute alors, sur les traces d'une famille en partie engloutie par la Shoah, une enquête pleine de fantaisie et d'audace artistique.

Parti des objets laissés par sa mère, y compris un piano définitivement désaccordé (et hautement symbolique), le film y revient en effectuant des boucles aussi sinueuses que les chemins du deuil. Car avant de tourner la page, encore faut-il l'avoir déchiffrée (y compris en yiddish). Grâce à l'aide d'Internet, l'arbre généalogique maternel se couvre peu à peu de feuilles. Des cousins Yatzkan resurgissent des quatre horizons. Avec une cousine danoise, elle aussi artiste, la réalisatrice se rend sur les lieux de l'enfance de sa mère – Lituanie, Pologne – pour y réaliser une performance à la fois artistique et politique : réinscrire dans cet espace désormais étranger, voire hostile, l'image des disparus. Notamment celle de son arrière-grand-mère Anna dont, sans rien en savoir, elle a hérité le prénom. A la croisée de la petite et de la grande histoire, le film témoigne de la quantité d'humour et d'obstination qu'il faut pour résister à la mélancolie. **E.S.**



Film sélectionné
par Images en bibliothèques

La quête d'Anna-Célia Kendall-Yatzkan se transforme en enquête et cette recherche d'identité devient un voyage dans l'histoire de l'Europe de l'Est de la première moitié du XXe siècle. C'est cet assemblage original entre la petite et la grande Histoire qui donne au film une double dimension, intimiste et universelle. Un sujet admirablement bien documenté, avec un brin d'autodérision et suffisamment d'humour pour être appréhendable par le plus grand nombre.

Jean-François Baudin (Médiathèque du Rhône)

l'incarnation, il m'était difficile de recourir à des acteurs en raison du caractère documentaire du film, et aussi de son budget restreint, mais quand vous n'avez pas de budget, vous pouvez toujours vous servir de votre propre corps ! Trêve de plaisanterie, en incarnant ce grand-père Samuel, vêtue d'une redingote et d'une toque, je suis dans l'autodérision, certes, mais je montre aussi combien il faut d'efforts pour se figurer une filiation quand elle ne vous a pas été racontée. En revanche, ce registre léger ne convenait pas au traitement des figures qui avaient connu un destin tragique, ce qui m'a conduit à opter pour l'affichage de leurs photos. J'ai quand même incarné mon arrière-grand-mère Roche (la mère de mon grand-père maternel) en petite babouchka postée sur le pas de la porte de sa maison en bois, regardant, triste et fière à la fois, son dernier né Samuel âgé de 13 ans partir de chez elle pour devenir rabbin. Ainsi dans le film, je suis à la fois moi-même, mon grand-père Samuel, sa mère Roche, et d'une certaine façon j'incarne aussi ma mère en imitant son accent polonais dans le commentaire — ce que je n'ai jamais fait de son vivant. Le burlesque est en quelque sorte la mise en scène de mon désarroi devant les silences de l'histoire familiale. Mais au fond c'est une histoire très simple : voilà une fille qui ne sait pas ce qu'elle va bien pouvoir faire de son héritage très lourd, et qui finit par trouver une forme d'apaisement.

Le fil de votre enquête paraît parfois décousu mais il vous conduit quelque part : à Chana, cette ancêtre dont vous avez hérité le prénom.

Oui, j'ai découvert que je porte le prénom d'une autre arrière-grand-mère, ce que ma mère ne m'avait jamais dit, Chana, Anna, c'est le même prénom. Sans doute n'a-t-elle pas pu me révéler que je portais le nom d'une assassinée. Je savais juste qu'elle avait une grand-mère de très petite taille, habitant la bourgade de Podbrozie [aujourd'hui Pabradė] près de Vilnius en Lituanie, c'est tout. A force de contempler des photos muettes et d'assembler des fragments épars, j'ai identifié sur une photo une toute petite dame — cela ne pouvait être qu'elle, la minuscule grand-mère chérie de ma mère, et c'est une de mes cousines qui me révèle son nom dans le film. Lors du tournage dans la bourgade, j'ai reconnu sa maison en rondins grâce au détail d'une fenêtre sur un autre cliché. J'ai déduit que c'était ma mère qui avait pris la photo de la petite dame sur le quai de la gare, ce devait être la fin de ses vacances de 1938 qu'elle avait passées dans sa famille en Pologne et en Lituanie, elle allait maintenant rejoindre son fiancé, étudiant comme elle à Paris. La guerre est imminente. "Rentre d'urgence" dit le télégramme qu'elle a conservé. La photo est particulièrement émouvante pour qui connaît la

fin de l'histoire de Chana, assassinée trois ans plus tard. Pour l'heure, sur le quai de la gare, ma mère ne sait pas encore qu'elle regarde pour la dernière fois droit dans les yeux sa grand-mère Chana qu'elle aime tant.

Cette enquête partie de vous revient-elle vers vous ?

Pour intéresser le spectateur à une telle démarche mémorielle et lui faire suivre le parcours de la personne qui l'entreprend, il fallait l'incarner. Comme je ne suis pas actrice, le registre décalé me convenait mieux : c'est une raison supplémentaire à l'autodérision. Et puis j'éprouve toujours le besoin de m'affranchir de la "réalité" que je déteste. Bien que je fasse des films dits documentaires, aucun n'est naturaliste, je documente mais je garde toujours un regard distancé, et parfois même amusé. Je suis restée l'enfant que j'étais, qui s'amusait à personifier les objets. Il s'agit probablement pour moi de prendre un certain pouvoir sur la réalité.

Le film prend aussi la forme d'un road movie qui nous fait voyager non seulement dans le temps mais dans l'espace.

Ma productrice Hélène Lecoœur a beaucoup insisté pour que j'aille tourner en Pologne et en Lituanie. J'ai longtemps résisté car ces territoires restent pour moi des sols gorgés du sang des victimes. Ma mère n'a jamais voulu y retourner ni même en parler. Pour moi, y aller revenait à la trahir et je m'étais sentie très mal à l'aise lors des repérages dans ces déserts de mémoire, où les préjugés ancestraux perdurent. Là-bas, il y a toujours quelqu'un pour sortir des horreurs sur les Juifs : dans un bar branché de Vilnius, mon traducteur a entendu "Hitler a mal fait son travail, il y a trop de Juifs", 70 ans après la fin de la guerre, et alors qu'il ne reste pratiquement plus de Juifs en Lituanie ! Pour revenir à la forme du road movie, c'est venu tardivement, lorsque j'ai eu l'idée de l'accrochage. Nous avons fait tirer des affiches à partir de photos de famille et je suis allée là-bas pour les filmer accrochées sur les façades et les lieux mêmes des prises de vue. A ce moment, ce voyage a vraiment pris du sens pour moi. Il me donnait aussi l'occasion de représenter les pérégrinations de mon grand-père sur les routes mêmes qu'il a parcourues à pied il y a plus d'un siècle.

On voit dans le film que vous n'êtes pas forcément les bienvenus en Pologne, et encore moins en Lituanie avec cette villageoise qui insiste lourdement sur "l'or caché par les Juifs".

L'amalgame des Juifs avec l'argent est un préjugé tenace. C'est bien cela qui est en jeu dans cette séquence tournée en 2011 par ma



cousine Doris lorsqu'elle a accompagné sa mère Ascia dans son village natal de Subacius. Ascia avait à peine 5 ans en juin 1941 quand les civils de la milice lituanienne (et non les soldats nazis) ont massacré la plus grande partie de sa famille, dont Cheina sa mère. Ce qu'il y a de choquant dans la scène, c'est que cette ancienne voisine d'Ascia ne s'émeut pas un instant de la voir bien vivante, tout ce qu'elle trouve à dire c'est que le père d'Ascia serait revenu à la fin de la guerre pour déterrer son or caché. Tout au long de son récit, fort peu crédible au demeurant, la voisine n'a de cesse de marteler le mot or, une véritable obsession qui choque d'autant plus que son sourire découvre deux rangées de superbes dents en or. Et moi, je ne peux m'empêcher de penser aux enfants enrôlés par les milices locales pour tasser dans les charniers les corps des Juifs. Une question glaçante me taraude : cette voisine a-t-elle été l'un de ces enfants qui récupéraient l'or des dents puis piétinaient les cadavres ? On comprend que pour les rares survivants, il n'a plus jamais été question de revenir vivre ni à Subacius ni à Vabalninkas, la bourgade voisine où mon grand-père Samuel est né. Dans cette région de Kaunas dont la population comptait avant-guerre environ un tiers de Juifs, il n'y en a plus du tout. À ce moment du film où nous sommes en compagnie de la famille retrouvée, et dans l'émotion, je ne pouvais pas développer toutes ces informations et connotations, trop longues et lourdes à expliciter. J'espère simplement que le spectateur ressentira ce qu'il y a d'inquiétant dans cette bouche grimaçante, et qu'il sera bouleversé par l'indifférence de cette femme devant une survivante. De même, j'espère qu'il ressentira ce qu'il y a d'inquiétant dans le baiser de l'autre voisine, dans son visage douloureux (marqué par le repentir ?) et dans la façon dont elle agrippe la main d'Ascia.

A partir de votre rencontre avec votre cousine Doris, une artiste performeuse, la forme de votre film n'a-t-elle pas évolué ? On dirait qu'il y a eu entre vous une vraie rencontre artistique ? On peut dire que le film advient au fil des rencontres. Il doit certainement beaucoup à la performance de Doris qu'elle a choisi de mon-

trer à la famille devant la caméra. Je trouve que son travail est en relation avec la transmission transgénérationnelle du traumatisme, que j'interroge aussi. Doris se met toute entière dans le cadavre d'une vache, lui arrache le cœur et se passe le cœur sanguinolent sur le visage. On peut voir un point commun entre nos démarches, d'un côté dans la façon dont Doris s'inflige une expérience pénible dans sa performance, comme pour "expier" quelque chose, et de l'autre dans la violence que je m'impose en m'exposant dans un film (alors que je suis d'un naturel timide) et en allant là-bas affronter ces contrées hostiles. Peut-être avons-nous hérité du sentiment de culpabilité de nos mères et éprouvons-nous le besoin de nous en laver. J'en ai pris conscience en regardant Doris. Mais dans ce rituel bien à elle, il y a une dimension clairement rédemptrice avec la purification par le lait dont elle se lave ensuite (son propos explicite étant, je le souligne, complètement profane, donc non profanatoire et en dehors de toute référence à l'interdiction du mélange du sang et du lait de la Bible).

Et de quoi vous sentez-vous coupables ?

Il doit s'agir du sentiment de culpabilité qu'ont eu beaucoup de survivants, un "complexe du survivant" qu'ils nous ont involontairement transmis. Quand il lui arrivait de faire allusion à la Shoah, ma mère se tordait les mains. Il était évident qu'elle se sentait coupable d'avoir laissé les siens, coupable d'avoir été impuissante, d'être restée en vie, même si elle ne l'a jamais formulé. Il y avait des douleurs enfouies qu'elle ne pouvait pas dire. La culpabilité et la douleur non dites font des ravages.

Le point de départ de votre enquête n'est-il pas ces "non-dits" ?

Il y a beaucoup de choses que ma mère ignorait, tout simplement, que j'ai apprises au fil de l'enquête. Notamment concernant mon grand-père Samuel. En fait, après plusieurs années en pension, ma mère ne connaissait pas bien son père, et elle venait tout juste de le rejoindre à Paris lorsqu'il est mort de sa belle mort de cardiaque en 1936. En fouillant sur Internet, j'ai appris que l'action de Samuel Yatzkan avait été très impor-

tante pour les Juifs d'Europe centrale et pour le rayonnement de la culture yiddish entre les deux guerres. Le Haynt (Aujourd'hui, en yiddish), journal qu'il avait fondé à Varsovie, était un quotidien à gros tirage, très populaire mais de qualité, aussi important au plan culturel que politique.

Pourquoi cette construction délibérément non linéaire ? Y a-t-il là quelque chose qui viendrait de Perec ?

J'adore Perec mais je n'y ai pas pensé. On peut voir en effet une parenté, je suis travaillée comme lui par les questions de l'effacement des traces, la difficile reconstruction de la mémoire, la menace de l'oubli. Par exemple j'ai eu pour ce film le projet très conscient, depuis au moins vingt ans, de sortir de l'oubli mon arrière-grand-mère Chana et ma grand-mère Rebecca dont personne ne parlait quand j'étais enfant. Même si le film ne leur est pas entièrement consacré, on peut dire qu'il leur donne la sépulture qu'elles n'ont pas eue, sur laquelle j'ai déposé leurs noms. Pour ce qui est de l'art du fragment, je crois que pour moi Roland Barthes a été déterminant, et son autobiographie, Barthes par lui-même, avec ses multiples divisions, aura nourri mon film, lui aussi de forme fragmentée. Cette forme qui peut encore être qualifiée d'autofiction, est déjà à l'œuvre dans mon film Le Partage des larmes (2002), une enquête à la première personne procédant par assemblage de fragments.

Est-ce ce film sur les larmes qui vous a conduit à réaliser Les Yatzkan ?

Les Yatzkan est peut-être le deuxième volet, il remonte à la source de mes larmes. Mais il est aussi la somme de toutes mes expériences filmiques. Je bricole, j'expérimente, et ce d'autant plus qu'il n'y a pas de budget. Les contraintes, même si elles sont parfois difficiles à vivre,

cnc.fr/idc

D'Anna-Célia Kendall-Yatzkan : **Chants d'outre-temps**, 1996, 56' ; dans la collection **DesignDesigner** (2000, 13 x 12'), **Andrée Putman, Arik Levy, Philippe Starck** ; dans la collection **Faits d'architecture** (2000, 13 x 13'), **Cité Ciné Bercy**.

peuvent conduire à trouver une économie plastique. J'ai toujours aimé l'"art pauvre", ce que je tiens aussi de ma mère qui était capable de s'extasier devant une pomme de terre germée oubliée dans un coin, un bout de carton, un papier de bonbon. Je tiens d'elle ce regard, et plus le matériau est pauvre, plus il m'inspire. J'aime donner une valeur à ce qui n'en a pas a priori, c'est comme une revanche.

On est frappé, à la vision de votre film, par une histoire racontée du point de vue des femmes. Était-ce une de vos motivations initiales ?

Oui, incontestablement, j'ai eu dès le départ le désir de "réhabiliter" les femmes oubliées de la famille. Mais la profusion de femmes s'est d'abord imposée par les faits : mes grands-parents avaient eu cinq filles, quant à moi, j'ai été élevée par ma mère et je n'ai pas de frère. J'ai grandi dans une famille de femmes de caractère devant lesquelles on ne pouvait que s'incliner, y compris les rares garçons. Mais cela n'a pas été le cas pour la génération précédente. Ainsi, ma grand-mère Rebecca, une femme instruite qui avait reçu une formation de dentiste à Vilnius, n'a, semble-t-il, jamais pu exercer. Mariée à mon grand-père Samuel qui avait été rabbin avant d'être patron de presse, et qui, malgré des côtés très progressistes, restait un homme du XIXe siècle, Rebecca était prisonnière dans le carcan de la société d'alors, sans droit à la parole et sans autonomie. Quand la guerre éclate, elle est malade, aujourd'hui on dirait probablement en dépression. D'après les archives de ma mère, on perd sa trace en juillet 1942 dans le ghetto de Varsovie où elle a été sélectionnée par le Judenrat, la police juive, sur ordre de la Gestapo. Les malades étaient livrés en premier, elle a sans doute disparu le premier jour de la Grande Déportation, le 22 juillet 1942, et sa fille Oma, quelques jours plus tard. J'ai eu besoin de mettre au jour ce que la famille taisait depuis des décennies.

Est-ce la première fois que vous signez un film du nom de Kendall-Yatzkan ?

Oui, je tenais à ce que le film soit signé du nom de ma mère. D'autant plus qu'il n'y a plus personne qui porte le nom de Yatzkan en France. J'aurais pu signer du seul nom de Yatzkan mais dans le milieu audiovisuel, on me connaît sous le nom de Kendall. Comme je le raconte dans le film, mon père a changé de patronyme à son entrée dans l'armée anglaise pendant la guerre. Kendall est une coquille vide, le nom ne correspond à rien et on pourrait dire que je n'ai pas de nom propre, mais je suis bien Anna, fille de Tchyja, fille de Rebecca, fille de Chana... et je suis aussi Célia, petite-fille de Tsilka, la mère de mon père.

Propos recueillis par Eva Ségal, juillet 2016



pensée magique

Présenté au festival Visions du Réel de Nyon et aux Etats généraux du film documentaire à Lussas en 2014, **Home Sweet Home**, de Nadine Naous, replonge avec humour dans des histoires familiales que l'exil avait rendues lointaines.

Enfant, Nadine Naous emboîtait le pas de son père lors de ses promenades digestives... dans l'appartement. Pour la petite fille, ces allées et venues répétitives se transformaient en une route, un sentier, un paysage imaginaires. Ce souvenir, représenté par une séquence d'animation, introduit les deux principaux protagonistes de **Home Sweet Home** : le père, visage minéral, disert et opaque, et surtout doté d'une capacité hors du commun à avancer vent debout contre les assauts du réel. Et sa fille, revenue mettre ses pas dans les siens pour tenter de percer l'énigme de ses cheminements intérieurs.

Quelle foi, quelles visions animent un homme capable de marcher inlassablement d'une pièce à l'autre ? De lui, sa fille dit qu'il a toujours su transformer les petits riens du quotidien en histoires. Quand est venu pour elle le moment de s'affranchir du cocon familial, le bac en poche, Nadine Naous a quitté le Liban. Pour Paris, loin de son *home sweet home*, de son père et de la grande affaire de sa vie : *La Colline libanaise*, l'établissement scolaire qu'il a fondé en 1967 et qu'il dirige toujours.

Vingt ans après ce départ, sa mère lui annonce par téléphone qu'ils sont confrontés à de graves difficultés financières. Jaillit soudain une autre réalité. Son père ne peut plus lui raconter d'histoires : son école déficitaire depuis des années, il se retrouve surendetté, pris au piège de prêts toxiques et d'hypothèques consenties de force.

superwoman

Pour figurer cet exposé des motifs, Nadine Naous recourt à l'animation. Son univers graphique évoque la veine d'une Marjane Satrapi dont elle prolonge le sens de l'autodérision appliquée au récit autobiographique en se peignant tour à tour en Superwoman ou en Calamity Jane. "Mon père a toujours les solutions, même pour mes problèmes" dit-elle. Mais cette



fois la confiance est fracturée.

C'est alors le retour à Beyrouth pour tenter d'y démêler, au moyen d'une caméra, les fils de cet engrenage de l'endettement de ceux de l'histoire récente du Liban, de sa situation politique et des bouleversements sociaux qui le traversent depuis la fin de la guerre civile. A son arrivée, Nadine Naous ne reconnaît plus le quartier où elle a grandi. A la place des champs qui entouraient l'école, un chaos d'immeubles à perte de vue ; la spéculation immobilière et l'urbanisme sauvage ont eu raison du paysage de l'enfance.

Nous sommes au printemps 2013. De beaux plans nocturnes montrent le père conduisant dans Beyrouth. L'autoradio annonce : "Suite à la démission du gouvernement du Hezbollah, un cabinet de secours national a été mis en place..." La petite histoire s'imbrique dans la grande. Quel cabinet de secours Nadine-Superwoman-Naous peut-elle déployer pour aider les siens ? Au-delà de la chronique d'une faillite annoncée – à moins d'un investisseur providentiel – **Home Sweet Home** dessine un tableau plus large des ravages du libéralisme économique, de la corruption et du clientélisme des partis politiques.

Pour se colleter avec ce puzzle politico-économico-familial, Nadine Naous sort du hors champ de l'exil. Partie prenante de ce processus de clarification, elle apparaît dans le cadre avec son père, sur la terrasse de l'école, dans une salle de classe ou dans l'appartement familial. Les pièces à assembler sont d'abord celles morcelées par les approximations paternelles et ses réponses floues sur l'ampleur de la dette. Mais c'est aussi, plus symboliquement, le motif diasporique d'une famille éclatée entre l'Europe, les Etats-Unis et le Liban, où frère et sœur tentent de recouper via Skype leurs informations discordantes.

Un père dans le déni, dissimulateur voire



menteur – sans doute un peu des trois en proportions variables selon les moments : ces comptes-là finalement, le film ne les tient pas. Au fil de ses entretiens avec lui, et malgré sa colère, Nadine Naous renonce à endosser le rôle d'expert-comptable de ses paradoxes, à ouvrir le ban du tribunal. Face à cet homme idéaliste, qui refuse obstinément de s'avouer vaincu, elle délaisse également la piste de l'élucidation psychologique du roman familial pour revendiquer le terrain du jeu. Une scène les montre faisant un Loto ensemble. Ils remplissent une grille et spéculent sur des gains faramineux, jouant de la confusion entre sommes exprimées en livres libanaises et en dollars : la réalité chiffrée se fait mouvante. Entre recours à la pensée magique et dénonciation d'une vie sous l'emprise de ces monnaies de singe, cette scène peut se lire comme répondant à celle dans laquelle le père expose sur le tableau noir la spirale de son endettement. Démonstration à la craie d'une mécanique folle avec taux d'intérêts usuriers : démultipliée par des dizaines de zéros, la sensation de vertige est relayée par une séquence d'animation débridée.

héritage

Justicière de son histoire, armée de ses colts de papier pour réparer le préjudice subi, Nadine Naous se heurte à la question de savoir à qui adresser sa colère. A qui imputer la responsabilité de la situation ? Derrière l'aveu de son ressentiment – "J'en veux à mon père qui s'accroche au monde d'hier" – se cache aussi un sentiment de jalousie vis-à-vis de son optimisme inoxydable. Dans une archive retrouvée,

une vidéo de 1991 tournée à l'occasion de la fête de l'école, on voit le directeur de la *Colline libanaise*, ému, déclarer qu'il œuvre à "former une génération dont on sera fiers". Le poids de l'héritage ne se résume pas à une dette de plusieurs millions, il est aussi celui d'une génération censée incarner l'avenir d'une famille mais aussi celui de la nation tout entière¹. Si Nadine Naous n'a pas hérité de cette espérance, où s'origine la perte de foi en un pays libre, souverain et démocratique ?

Au cours d'un entretien avec son père, elle l'interroge sur son choix passé de la scolariser dans une institution dirigée par des religieuses françaises, à l'ambiance plus sévère et conservatrice que celle de la *Colline libanaise*. Est-ce cette éducation qui a préparé la route de l'exil ? Un français parfait ouvrant la voie pour une vie hors du Liban, munie du meilleur bagage possible (ou considéré comme tel) pour le cas où ce pays adoré se révélerait autre chose qu'un pays d'avenir ? Qu'a pu projeter le père sur la vie de ses trois enfants ?

A l'instar de nombreux acteurs parisiens de Mai 68 qui inscrivaient leurs enfants à l'Ecole Alsacienne ou bataillaient pour les faire admettre au Lycée Victor Duruy, le père de Nadine Naous incarne cet écart entre un idéal pédagogique – et plus largement politique – et les choix faits pour ses propres enfants. "En dépit de tout, nous admirons nos parents. Ce sont des gens généreux. Je ne revivrais pour rien au monde mon enfance, mais j'aime les valeurs qu'ils nous ont léguées" écrit Virginie Linhart, fille de Robert Linhart, fondateur du mouvement maoïste en France².

Home Sweet Home

2014, 60', couleur, documentaire

Réalisation : Nadine Naous

Production : TS Productions, Paris Brest Productions, Umam Productions, Vosges Télévision

Participation : CNC, 2M/Maroc, Doha Film Institute, CR Bretagne, AFAC, Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud

Nadine Naous a choisi de quitter le Liban pour la France après la Guerre civile, il y a plus de 20 ans. Elle y retourne aujourd'hui pour filmer ses parents, à l'heure où de sérieuses difficultés financières menacent l'école fondée par son père aux abords de Beyrouth. Drôle et grave, intime et politique, *Home Sweet Home* brosse le portrait d'une famille libanaise dans la tourmente, aussi bien que celui d'un pays sans cesse secoué par l'Histoire.

Contrairement à sa fille, Mustapha Naous semble n'avoir jamais perdu la foi en l'avenir de son pays. Son école, qu'il avait voulue laïque, ouverte aux arts, aux sports et aux travaux manuels, a beau avoir enduré un demi-siècle de guerres, d'instabilité politique et de montée du fondamentalisme religieux pour se retrouver aujourd'hui au bord de la faillite, il ne baisse pas les bras. Avec tendresse, malice, et un peu d'inquiétude, la réalisatrice s'insinue dans le quotidien de ses parents, dialogue avec eux, essaie de comprendre la situation. Et s'attache surtout à déchiffrer le calme entêtement de son père, qui continue malgré tout à "croire aux miracles", quitte à s'en remettre au Loto ou à répandre du sel dans toute son école pour conjurer le mauvais sort. Quitte aussi à dissimuler quelque peu l'ampleur de ses dettes à ses proches. Avec, toujours, une conviction viscéralement ancrée : "Il faut rester debout et fort. Si tu es faible, tu es écrasé." D.Tra.

ib Film sélectionné
par Images en bibliothèques

Au final, Nadine Naous montre surtout comment son père a dû louver entre les régimes pour pouvoir continuer à vivre. De suspect, il devient symbole d'un Liban en équilibre toujours instable. Au fil du documentaire, sont évoqués tous les sujets graves du pays : guerre, attentats, vie politique mouvante, antagonisme sunnites/chiites/maronites... Une excellente introduction à la vie libanaise. Le ton trouvé est remarquable, les discussions semblent parfois légères, mais toutes sont importantes.

Nicolas Pinck (Médiathèque André Malraux de Strasbourg)

Glissant de la dette réelle à la dette symbolique, Nadine Naous renverse sa problématique pour examiner ce qu'elle n'a pas hérité de son père. Et touche là la partie la plus intéressante de son objet : dans le creux du film, on lit la faillite du système communautaire libanais, de cette aspiration à être un trait d'union entre l'Orient et l'Occident, le christianisme et l'islam. Surnommé la *Suisse du Moyen-Orient*, le Liban du début des années 1970 offrait le visage d'une nation plus développée que la plupart de ses voisins, se distinguant notamment par le niveau d'éducation de sa population. Jusqu'à ce que "ce petit pays à la texture sociale fragile", pour reprendre l'expression de l'historien Georges Corm, se transforme après la guerre civile en un marché entièrement régi par la spéculation foncière et financière, et une société minée par les clivages confessionnels. Réduisant ainsi à néant les idéaux des pères. "Papa, tu étais de gauche avant, et après tu as voté Hariri juste parce que tu étais sunnite ?" demande la réalisatrice au détour d'une partie de backgammon.

Gardant jusqu'au bout son prisme qui est celui de l'école, elle examine la montée en puissance du Hezbollah à partir des années 1990 à l'aune de ses répercussions sur le fonctionnement de celle-ci : suppression des cours de danse folklorique, de broderie, instauration de cours de religion obligatoires. "Tu ne peux plus faire ce que tu veux dans cette école, pourquoi y es-tu tellement attaché ?" demande-t-elle encore. Dans *Nous étions l'avenir*, la romancière israélienne Yaël Neeman écrit : "Le kibboutz n'est pas un village au paysage pastoral, avec ses habitants pittoresques, ses poules et ses arbres de Judée. C'est une œuvre politique, et rares sont les gens de par le monde qui ont vécu, par choix et de leur libre volonté, une telle expérience, la plus ambitieuse qui fut jamais tentée. Qui pourrait dire non à une tentative de fonder un monde meilleur, un monde d'égalité et de justice ? Nous n'avons pas dit non. Nous avons déserté."³ Nadine Naous n'a pas déserté : elle est revenue filmer le Liban d'aujourd'hui. Ni démissionné de sa part d'héritage : chez elle, à Paris, elle continue à jouer au Loto. On ne sait jamais.

Céline Leclère

1 Sur le même sujet, voir le récit autobiographique de Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* (Allary éditions, 2014) dans lequel il met en scène son père qui, obsédé par le panarabisme, l'élève dans le culte des grands dictateurs arabes et avec une idée fixe : que son fils aille à l'école syrienne et devienne un *Arabe du futur*.

2 Virginie Linhart, *Le jour où mon père s'est tu*, Le Seuil, 2008.

3 Yaël Neeman, *Nous étions l'avenir*, Actes Sud, 2015.



une femme de tokyo

Cendres retrace le parcours d'Akiko Gaisseau entre deux moments : à Paris, où elle reçoit l'urne contenant les cendres de sa mère ; au Japon, quand, à bord d'un bateau, elle s'apprête à en disperser une partie dans la mer. En revenant sur les trajectoires de la mère et de la fille, Idrissa Guiro et Mélanie Pavy interrogent les constructions complexes de nos identités contemporaines.

Munie d'une lampe de poche, Akiko retrouve, dans la cave de l'appartement parisien de ses parents, une caméra, des films et un cahier dans lequel Kyoko, sa mère, a consigné son journal intime depuis 1965. **Cendres** va s'employer à établir un parallèle entre deux parcours, entre deux destins particulièrement singuliers et intimement liés : celui d'une actrice en quête d'émancipation et celui de sa fille, également en quête de liberté, forcée d'affronter toutes les contradictions léguées par la génération précédente et contrainte d'imaginer un espace de circulation entre mondialisation et tradition.

hiroshima

Un film granuleux montre en noir et blanc le visage d'une femme en train de se maquiller. Ses yeux noirs. Elle a toujours été considérée comme un garçon manqué ou comme une jeune fille arrogante, refusant le statut réservé aux femmes dans la société japonaise. Présente lors des événements de révolte à Tokyo en 1968, elle y rencontre alors le documentariste Pierre-Dominique Gaisseau, le futur père d'Akiko, venu réaliser un film sur Hiroshima. D'abord assistante, elle devient l'actrice principale de ce film resté, semble-t-il, à l'état de rushes : elle y incarne une sorte de "Mme Butterfly psychédélique". Cette rencontre est déterminante, lui apportant la liberté dont elle a toujours rêvé. Quelques années auparavant, fascinée par la Nouvelle Vague, elle a effectué un voyage en France avec l'espoir d'incarner le rôle d'une Anna Karina japonaise, une femme émancipée et fantasque : elle parvient à décrocher un petit rôle dans *Made in USA* de Jean-Luc Godard ou à apparaître dans un film de Chris Marker, mais elle reste, à chaque fois, cantonnée dans le rôle de l'étrangère,

employée pour son exotisme et son image de femme japonaise soumise. Kyoko a du mal à trouver sa place tant dans la société japonaise que dans l'espace, apparemment plus ouvert, du cinéma occidental. Cela engendre chez elle une relation tumultueuse avec son pays natal, puis avec sa propre fille. Comment s'insérer librement dans la chaîne des générations ? Comment s'émanciper d'une identité marquée par la soumission et la bombe atomique ? La relation mère-fille s'éclaire d'un autre jour quand elle est inscrite dans une perspective historique ou insérée dans une réflexion sur le métissage culturel.

La famille de Kyoko est originaire d'Hiroshima et là est sans doute aussi l'origine de l'injonction paradoxale qui détermine la relation entre Kyoko et le Japon, entre la mère et sa fille : une forme d'identification refoulée. La bombe atomique d'Hiroshima est l'événement à surmonter pour survivre, tout comme elle est l'indépassable trauma qui impose un devoir de fidélité : Kyoko et ses parents sont des survivants, mais la famille est marquée par la perte d'une sœur aînée scolarisée à Hiroshima le jour de l'explosion atomique. Alors que Kyoko vit depuis plusieurs années à l'étranger, il est impératif pour elle de revenir accoucher à Hiroshima. Mais, elle confie très vite Akiko à sa propre mère puisqu'elle part rejoindre son mari alors en tournage au Vietnam. Quand elle vient chercher Akiko après plusieurs mois, c'est pour l'emmener vivre à l'étranger et la couper définitivement de la culture et de la langue japonaises. Après avoir voulu que son enfant naisse à Hiroshima, elle organise une succession de ruptures qui figeront Akiko dans des espaces mentaux, historiques et identitaires contradictoires dont on pressent qu'ils la maintiennent toujours dans des posi-



Cendres

2015, 74', couleur, documentaire

Réalisation : Idrissa Guiro, Mélanie Pavy

Production : Simbad Films, Cinéma Africa

Participation : CNC, Collectivité territoriale de Corse, Institut français de Kyoto, Scam, Procirep, Angola

A la mort de Kyoko, sa mère, Akiko se rend à Paris pour récupérer ses cendres.

A travers les pages d'un journal intime et des extraits de films tournés par son mari, le documentariste Pierre-Dominique Gaisseau, nous découvrons le parcours de la défunte, qui fit une brève apparition dans **Made in USA** de Godard, tandis qu'Akiko retourne à Hiroshima pour procéder en famille aux rites funéraires.

Cendres est un film d'une grande délicatesse et d'une surprenante complexité. Plus qu'à la tristesse du deuil, il s'intéresse à la manière dont les liens familiaux et les parcours de vie sont soudain suspendus et comme révélés par la perte d'un proche. Aucune affectation dans ce film qui se contente d'égrainer les étapes que traverse Akiko, s'attachant plus particulièrement à décrire la visite aux frères et sœurs de sa mère où les réactions de chacun, le moindre geste, la moindre parole, sont comme éclairés par la mort. Au fur et à mesure que se dessine le portrait de Kyoko, le personnage d'Akiko se charge d'un troublant mystère. Son visage métissé apparaît à la fois comme le miroir où se reflèterait l'histoire de sa mère et le signe de sa propre solitude. Le témoignage de Kyoko, femme indépendante et déterminée, en rupture avec sa propre mère, permet d'en deviner le sens, mélange de destin personnel et de circonstances historiques.

S.M.



Film sélectionné
par Images en bibliothèques

En filigrane : Hiroshima, la lourdeur des traditions familiales, la volonté de se libérer de ces carcans, l'importance de ses racines, la quête d'identité par-delà la mort... Le film passe du présent, temps du deuil, au passé de la vie de cette mère fantasque fascinée par la Nouvelle Vague. Et l'on oscille de l'un à l'autre pour saisir cette histoire d'incompréhension mère-fille qui se rejoue finalement de génération en génération, et cette étrange relation avec le Japon, tantôt rejeté, tantôt rejoint comme pour se ressourcer. Il y a une sorte de pesanteur qui s'installe, une lenteur attachée au temps d'un deuil et qui nous touche.

Eugénie Laurent-Billotte

(Médiathèque de Mirecourt)

tions d'étrangeté ou de passivité vis-à-vis de son environnement.

vivre sa vie

Akiko perd sa mère en 2011, elle a alors quarante ans. Elle a fait le choix, quinze ans auparavant, d'aller vivre à Tokyo. Elle a appris le japonais et elle s'exprime avec un léger accent français. **Cendres** affiche un générique classique avec deux réalisateurs et des personnages principaux qui jouent leurs propres rôles, mais le film amène le spectateur à s'interroger sur la place d'Akiko dans le dispositif documentaire. En renonçant à sa passivité première, elle semble rejoindre un espace d'indifférenciation entre la vie et le cinéma. Elle devient le double de sa mère actrice, un reflet actif de Kyoko qui ne se soumet pas aux désirs autoritaires des réalisateurs. Akiko va provoquer des situations : elle prend ainsi la main sur le film en train de se faire et sur les cérémonies rituelles japonaises, mises en scène d'un autre ordre, mais non moins ritualisées ou théâtralisées. *Vivre sa vie*, titre du troisième chapitre du film, en hommage à Jean-Luc Godard, désigne, de la mère à la fille, la problématique commune, inscrite au cœur du film : pour Akiko, devenue l'ordonnatrice atypique des cérémonies du deuil, la quête de liberté passe par un retour temporaire aux traditions et au pays natal.

Idrissa Guiro et Mélanie Pavy sont néanmoins les garants du fonctionnement du dispositif documentaire : ils fournissent la distance nécessaire pour que le spectateur puisse se projeter dans l'histoire singulière qui lui est

racontée, et pour que se rétablisse, au sein de la famille décrite dans le film, un espace de communication et de possibles. Quand Akiko, en passeuse d'images, montre à la famille les films dans lesquels Kyoko a joué, les deux réalisateurs reprennent le dessus. Ils sont conscients d'intervenir dans un contexte pré-déterminé socialement et déjà représenté au cinéma. Particulièrement soucieux de l'orientation des regards et attentifs à la disposition des corps, ils font référence à l'atmosphère des films de Ozu. Pour le spectateur, comme pour Akiko, le pays natal dont il est ici question est une construction mentale, nourrie d'influences extérieures et reconstituée à partir de signes à agencer.

Cendres se clôt sur un magnifique art du portrait : Akiko, ayant quitté sa famille d'Hiroshima, retourne chez elle à Tokyo. De nouveau la lumière entre dans l'appartement, elle apparaît en ombre chinoise derrière les rideaux. De profil et en contre-jour elle trie son courrier, elle nettoie son réfrigérateur. Elle prend une douche. Son corps est filmé de près : une femme qui, plan après plan, est en phase de se réapproprier son identité et son histoire. Idrissa Guiro et Mélanie Pavy réalisent une forme d'hommage en creux à Pierre-Dominique Gaisseau, un cinéaste qui a su, en son temps, donner l'espace nécessaire à l'épanouissement de la personnalité de Kyoko. Les cadrages rappellent ceux que l'on a entrevus dans les films du couple. La relation qu'il a su

cnc.fr/idc

Barcelone ou la Mort, d'Idrissa Guiro, 2007, 50'.

établir entre filmeur et filmé se transmet : les cadres fixes d'Idrissa Guiro donnent à voir un sujet en pleine possession de ses moyens et le montage de Mélanie Pavy devient le récit d'une émancipation.

Alors qu'Akiko divise les cendres de sa mère en plusieurs lots et qu'elle les répartit dans différents réceptacles, le cinéma devient l'urne la plus immatérielle et pourtant la plus efficace pour la mise en œuvre du travail de deuil. A la fin du film, quand Akiko contacte plusieurs connaissances ou amis japonais de sa mère, tous liés au monde du cinéma, ils ne lui fournissent aucune information et elle reste seule avec ses questions. Akiko est amenée à accepter de ne pas tout savoir et de ne pas tout comprendre, le film faisant office de tombeau ou de crypte pour l'errance du fantôme de la mère. La part de mystère est préservée et toutes les zones d'ombre sont autant de contradictions qui assurent la force et la violence de la transmission. Le magnifique dernier plan du film fait évoluer le processus du deuil vers un enjeu plus existentiel où tous les conflits restés irrésolus font accéder Akiko à une perception autre du réel : on ne verra pas la dispersion des cendres de Kyoko dans la mer, mais on regarde pendant plusieurs minutes le visage d'Akiko éprouvant la présence du vent et des vagues avant d'accomplir ce dernier geste, un geste que l'on comprend sans le voir et dont on mesure combien, pour elle, il restitue la possibilité d'un lien, jusque-là brisé, avec les sensations et l'existence. **Judith Abensour**



si j'arrive à parler à mon père je serai un héros

Inaugurée avec **Five Ways to Darío** (2010) dans lequel il partait à la rencontre de cinq de ses homonymes au Mexique et en Argentine, Darío Aguirre, d'origine équatorienne, poursuit une démarche autobiographique avec **El Grill de Cesar**, conçu comme le deuxième volet d'une trilogie consacrée à sa quête d'identité. Après l'identité fragmentée de l'émigré et la recherche d'un lieu à soi, ce deuxième film explore les contours de son identité familiale. Une trilogie qui doit se clore par un dernier opus consacré à l'identité collective, à travers ses démarches pour être naturalisé en Allemagne où il réside depuis le début des années 2000.

Adolescent, Darío Aguirre a fantasmé la fin du monde et essayé d'entrer en contact avec des extra-terrestres au moyen de séances de méditation. A 33 ans, confronté à la fin bien réelle d'un monde intime, éprouvé en quelques mois par la séparation de ses parents, la maladie puis la mort de sa mère, il se saisit de sa caméra et s'en remet cette fois à la puissance du cinéma pour tenter de penser cette apocalypse familiale. Dans une belle séquence sans dialogues, il filme ce réveillon du Jour de l'An où, accompagné de Cesar, son père, il rejoint sa mère à Guayaquil pour célébrer ensemble ce moment de passage et d'enterrement d'une année, qui pour elle sera la dernière. C'est dans cette ville éloignée de Quito que la mère est allée vivre quand elle a choisi de prendre ses distances avec son mari et son restaurant couvert de dettes, et là qu'elle a appris qu'elle avait un cancer. Plus intensément qu'ailleurs en Equateur, on célèbre à Guayaquil le rite populaire des *Años Viejos* qui consiste à brûler des mannequins dans la rue le 31 décembre. Ces effigies géantes symbolisent tout ce qui a pu être néfaste au cours de l'année et dont on cherche à se débarrasser : l'attaquant d'un club de foot rival... ou un homme politique. Sous l'influence des enfants, la coutume a évolué et les modèles les plus plébiscités renvoient désormais aux blockbusters américains. Avant de filmer ses parents en train de s'étendre à minuit au milieu des pétards, Aguirre filme depuis le taxi où il se tient avec sa mère la rue du 6 mars, spécialisée dans la vente des *Años Viejos* et dont les trottoirs sont envahis de dizaines de Batman, Hulk et autres super-héros hauts de deux mètres. Acteur de cet Armageddon de fiction et clin d'œil aux ob-

sessions adolescentes du réalisateur, la figure du super-héros fait le lien avec ses angoisses au présent et les défis infiniment humains qui l'attendent dans son retour au pays natal. Darío Aguirre a quitté l'Equateur à 19 ans. Derrière lui, il a laissé ses parents et ses sœurs, et pendant une dizaine d'années, a vécu sans se retourner. Quand il a obtenu son visa pour l'Allemagne, sa mère lui a dit : "Profite de la vie comme d'une orange juteuse." Son père, lui, aurait préféré qu'il reste à ses côtés pour l'aider au restaurant. Mais Aguirre a choisi une autre route : il est parti à Hambourg faire les Beaux-Arts. Quatorze ans plus tard, quand Cesar, endetté, l'appelle à l'aide, rejailit alors cette réalité latino-américaine oubliée qui fait de tout fils "l'assurance-vie de ses parents". Alors, Darío prend l'avion et sa caméra pour donner une forme aux questions qui le tourmentent. Suis-je en capacité d'être ce héros qui vole au secours de sa famille ? Et surtout quel acte héroïque s'agit-il d'accomplir au fond ? Sacrifier ses économies pour son père – et se guérir ainsi de la culpabilité de l'avoir abandonné – ou entrer en relation avec un homme qui semble coupé de ses émotions, préoccupé seulement du quotidien de son commerce, absorbé dans la tâche répétitive du découpage méticuleux de lamelles de viande ou de la confection de gâteaux à l'ananas ? Comment parvenir à un dialogue sincère quand on s'est construit dans une opposition systématique, devenant végétarien et pratiquant de Tai-chi à Hambourg quand il est patron d'un restaurant de grillades à Quito et fan de foot ? **El Grill de Cesar** se déploie en conjuguant ces deux efforts. Mais de ces défis qui semblaient également insurmontables, c'est finalement le second dont le



film va permettre l'accomplissement, au terme d'un lent et douloureux processus de prise de conscience, de deuil et de transformation.

tableau excel

Malgré leurs difficultés de communication, que l'absence de la mère rend plus criantes encore, Dario prend très à cœur son rôle de redresseur de l'entreprise paternelle. Et fort de ses expériences en Europe, tente d'appliquer les principes d'une gestion rationnelle à un restaurant de brochettes équatorien. Procédant dès son arrivée à un audit rigoureux, il se met en scène dans de nombreux échanges avec son père où tout est passé en revue : du choix des fournisseurs à la décoration de la salle, de l'offre en matière de frites à ce qui doit être écrit sur la vitrine ; le tout envisagé à l'aune de comparaisons avec les snacks hambourgeois, ou le système de traitement des eaux usées en Allemagne. Aguirre se livre aussi à une enquête méthodique pour évaluer les marges de progression de la "satisfaction clientèle" ou à une démarche de *cost killing* en tentant de convaincre Cesar d'acheter chez des grossistes plutôt qu'au marché. De ce dialogue de sourds, le tableau Excel devient la métaphore inattendue. Envoyé d'abord à la mère avant même son arrivée, le fichier circule dans le film comme un outil inutilisable, un sésame verrouillé impropre à livrer au père la clé de la rationalisation espérée de ses comptes.

El Grill de Cesar est l'œuvre d'un jeune homme divisé d'une part entre son désarroi face à l'impossibilité d'échanger avec son père et son assurance d'être le fils chéri de sa mère, entre deux cultures d'autre part : aux scènes qui le montrent soucieux d'optimiser la gestion du restaurant succèdent celles où triomphe la pensée magique : quand un ami d'enfance lui lit les lignes de sa main ou quand il poursuit l'idée qu'abattre une cloison pourrait faire tourner la chance. Comme dans la légende de Cantuña qui raconte qu'un jeune Indien, fils adoptif d'un colon espagnol du XVI^e siècle, promet à des prêtres franciscains de résoudre leurs difficultés financières s'ils changeaient la disposition de leur maison. Le déménagement accompli, l'or fut trouvé, grâce auquel la cathé-



drale de Quito fut construite.

Quand il se filme répétant une posture de yoga grâce à un tutoriel sur son ordinateur, Aguirre choisit celle du héros Virasana dont il peine à trouver le point d'équilibre. A la fin de l'exercice, quand l'enseignant virtuel l'invite à clamer "Je suis aussi fort qu'un héros !", il en fait plutôt une chanson : "Si j'arrive à parler avec mon père, je serai un héros." Planté au coin d'une rue ou sur un toit, Aguirre se met en scène avec sa guitare, entonnant des couplets de circonstance, sorte de récit chanté qui vient prendre le relais de la voix off. Avec son visage rond, son crâne chauve et son tee-shirt d'adolescent, son corps endosse la dimension burlesque qu'il entend aussi donner au film, pour mettre à distance l'intensité dramatique qui le traverse, et inviter le spectateur au moyen de ces séquences marquées par l'autodérision à trouver sa place dans tant d'intimité exposée.

Tout au long du processus d'écriture du film qui le conduit à trouver le courage de parler à son père, il est guidé par ses conversations avec sa mère, qui, par téléphone ou dans une très belle séquence où il la filme chez elle, déjà malade, décrypte pour lui la psychologie paternelle. "Tu dois apprendre à aimer la réalité. Si ton père n'avait pas été comme il est, tu serais devenu un autre" lui recommande-t-elle de façon testamentaire. Finalement, pour que s'opère un lâcher-prise, il faudra sortir Cesar de son restaurant et entreprendre avec lui un voyage sur les lieux de son enfance. Dans la *finca* où il a grandi, rendu disponible, il accepte enfin de s'ouvrir et de répondre aux questions de son fils. "Tu vois, tout se résout" conclut-il dans une scène filmée depuis le milieu d'un ruisseau. Mais **El Grill de Cesar** ne laisse pas ses protagonistes au milieu du gué. Après cette émouvante scène d'aveux réciproques lâchés au fil de l'eau, Aguirre met en scène leur retour et le déplacement s'opère aussi sur le champ de bataille qu'a été le restaurant. Il parvient à ses fins, la façade est repeinte, une cloison abattue, et l'introduction d'un peu de *germanitude* dans le logiciel paternel prendra la forme – à défaut de plan de rigueur – d'une grande fête (presque) bavaroise pour célébrer la mue du *Grill*... et de leur relation. **Céline Leclère**

El Grill de Cesar

2013, 88', couleur, documentaire

Réalisation : Dario Aguirre

Production : FilmTank, Reck Filmproduktion, SRF/SRG SSR, NDR, Arte

Répondant à l'appel à l'aide de son père, Dario quitte l'Allemagne où il habite depuis dix ans et revient en Equateur avec le projet de sauver le restaurant familial. Comme sa mère a renoncé à ce combat et quitté le foyer, père et fils se retrouvent face à face. Entre Cesar et Dario il n'est question que de gestion et de rentabilité, jusqu'à ce que la maladie puis la mort de la mère les rapprochent et libèrent l'expression des sentiments.

Coutumier des récits autobiographiques, le jeune réalisateur se met en scène dans la quête de l'amour de son père. L'obstacle tient à la réticence du père à exprimer des sentiments personnels. A ces difficultés classiques de communication s'ajoute le fait que le fils s'est imprégné en Allemagne d'une culture étrangère : il est devenu végétarien, pratique le yoga, défend sur cette petite entreprise qui est en fait la raison de vivre de son père un point de vue exclusivement gestionnaire. La mère, bien qu'à distance, continue de jouer le rôle de médiatrice. Dans ce scénario, tourné pour l'essentiel à Ambata sur fond de volcan enneigé, les péripéties comiques et dramatiques ne manquent pas. Dario lui-même les narre souvent en voix off. Les chansons qu'il compose et interprète constituent un commentaire plus distancié qui tire le film vers la comédie musicale. Jusqu'au moment où Dario, enfin réconcilié avec Cesar, met en scène ses propres larmes. **E.S.**

 **Film sélectionné
par Images en bibliothèques**

Très bien maîtrisé et mené, le film déroule sa petite mélodie douce-amère, tisse sa toile dramatique avec un grand sens de la narration et du montage, et l'émotion gagne le spectateur au fil du récit, finement contrebalancée par de petites touches humoristiques où Dario Aguirre se met en scène dans quelques situations cocasses.

Jean-Marc Lhommeau (Médiathèque du Plessis-Tréville)

La Femme à la caméra

2013, 60', couleur, documentaire

Réalisation : Karima Zoubir

Production : Les Films de Demain, Al Jazeera

Participation : AFAC, IDFA Fund, Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud

A Casablanca, Khadija, divorcée, gagne sa vie en filmant des cérémonies de mariage et de circoncision. Elle rentre souvent dans la nuit, bien plus tard qu'il n'est décent pour une femme seule. Sa famille, qui la pousse à se remarier, ne cesse de lui en faire le reproche. Elle ne trouve consolation que dans la relation tendre qui l'unit à son petit garçon, dans l'amitié d'une jeune voisine, divorcée comme elle, et dans le spectacle du bord de mer. Chronique de la vie d'une femme simple, le film est bâti sur des contrastes simples. D'un côté, de somptueuses fêtes réunissant des foules pour des festins et des danses qui durent plusieurs jours. Ces images brillantes dont Khadija tire son gagne-pain sont celles que les Marocains veulent avoir d'eux-mêmes et donner aux autres. De l'autre côté, un intérieur pauvre où une femme élève seule son enfant, épuisée par son travail, minée par l'hostilité de ses parents et le regard suspicieux des voisins. Son drame se déroule entre la cuisine exigüe, la table et le divan où elle voudrait tant qu'on la laisse dormir. Ces images sont l'exact envers des premières. Khadija, qui ne veut pas renoncer à la relative liberté que permet le statut de divorcée, est poussée hors de ce huis clos. C'est au bord de la mer ou dans un coin de jardin public qu'adviennent les rares moments de détente du film, ceux où elle joue avec son fils ou se laisse aller aux larmes dans les bras de ses amies. E.S.

ib Film sélectionné
par Images en bibliothèques

Le film restitue de manière juste l'enfermement social dans lequel Khadija se retrouve. Une société fermée où la puissance des traditions religieuses et sociales enferme les femmes dans un rôle assigné, soumis au regard désapprobateur des hommes, des autres femmes et du qu'en dira-t-on. Khadija doit lutter, dans l'espace privé et familial comme à l'extérieur. Peu de répit : les seules respirations possibles sont les relations qu'elle peut entretenir avec des femmes dans la même situation qu'elle. Avec simplicité et sobriété, la réalisatrice leur donne la parole, elles qui ne l'ont pas dans l'espace public.

Jean-Marc Lhommeau (Médiathèque du Ples-sis-Trévisé)



Premier long métrage documentaire de la jeune marocaine Karima Zoubir, **La Femme à la caméra** a été sélectionné dans de nombreux festivals dont le festival Jean Rouch à Paris en 2014.

C'est une histoire en miroir : au Maroc, une réalisatrice, célibataire, filme une femme, divorcée, qui filme des fêtes de mariages. **La Femme à la caméra** ne débouche pas sur une question de cinéma, mais sur des questions sociales : la place de la femme dans la société marocaine, l'évolution de cette société, les lois promulguées pour faire avancer les mentalités. Et puis renvoie à la position de la réalisatrice, dans un Maroc qui ne fait pas de place aux femmes cinéastes.

A Casablanca, une pratique est largement répandue dans les familles, celle d'engager des photographes, des vidéastes pour enregistrer les fêtes de mariages ou cérémonies privées afin qu'elles soient conservées sur DVD. Mais les familles dérangées par le regard subjectif des filmeurs, bien plus occupés à draguer, buvant trop, causant bagarres et jalousies, prompts aux réclamations, ont dû se rabattre sur les services des femmes pouvant accepter de travailler à n'importe quelles conditions : les divorcées en particulier. Les marieuses en ont tiré le meilleur profit, et leurs invitées ont de nouveau accepté de se rendre aux mariages. Ce travail confié à des femmes a même lancé une nouvelle tendance : un mariage s'organise maintenant autour de deux fêtes non mixtes, l'une filmée par une femme, l'autre par un homme.

Depuis 2004, une nouvelle loi protège l'acte de divorce demandé par les femmes. Elles sont de plus en plus nombreuses à le demander. Mais une femme divorcée est pratiquement obligée de retourner chez ses parents et de fait, placée sous la surveillance des membres de la famille et des voisins. C'est le cas de Khadija, héroïne de **La Femme à la caméra**, revenue au foyer familial avec son fils de 7 ans, Yassine, et qui se retrouve au cœur d'un violent paradoxe : grâce à son activité de filmeuse, de "chef d'entreprise", elle devient aussi "soutien de famille" à qui on demande de régler le loyer car personne d'autre ne rapporte d'argent dans la maison. Mais rentrer tard, être dans la rue, côtoyer des hommes, faire des affaires... "ce n'est pas la place des femmes" lui reproche son frère qui refuse d'être filmé.

Karima Zoubir, armée de courage et de volonté, a réussi à boucler le financement de son pre-

mier film documentaire : "Au Maroc, on ne fait pas confiance aux femmes pour entrer dans le milieu du cinéma professionnel ou à la TV." Tout au long de la production il lui a fallu se bagarrer. Trois femmes composaient l'équipe de tournage pour rassurer famille et voisins. L'accord d'un tournage sur la durée n'a pas été facile à obtenir : la confiance était fragile, chacun avait bien compris que le sujet du film n'était pas seulement Khadija mais aussi la famille, son hypocrisie. Il lui a fallu encore ferrailler pour avoir l'autorisation des femmes présentes durant les fêtes : "Les gens ont toujours des arrière-pensées, ils s'imaginent qu'on va se servir de leur image." Leurs deux situations sont finalement mises en regard, celle de la cinéaste qui a bravé les réticences de son milieu professionnel et celle de son héroïne privée de toute autonomie, qui affronte le conservatisme de la société. C'est un homme qui lui trouve ses contrats de travail, mais il ne peut s'empêcher de la conseiller sur la lumière, le son, sur son comportement avec les clients qu'elle ne doit pas faire attendre ; et s'il ne mentionne pas le nom de Khadija aux génériques des DVD, c'est pour éviter dit-il de rendre sa femme jalouse.

Pour l'héroïne de **La Femme à la caméra** et pour toutes les autres Khadija, c'est à force de courage, de ténacité et de résistance qu'elles réussissent à se construire un statut social, se font une place, au-delà des lois. Le film terminé, Khadija a été émue en voyant son histoire et son image, mais elle ne souhaite pas que le film sorte sur les écrans. Pour Karima Zoubir, il lui faudra encore user de persuasion pour que son film soit diffusé au Maroc, alors qu'il a été vu partout ailleurs dans les festivals. A Khadija, il reste quelques amies pour l'écouter, essuyer ses pleurs, parler du bonheur et parfois trouver une solution, en commençant par sortir du quartier, aller à la mer avec son fils, jouer et courir sur la plage... Parce qu'un jour, un jour, les mentalités changeront. **Françoise Coupat**

1 Interview filmée par Julie Belgrado sur euromediaudiovisuel.net, juillet 2013

Une Ferme entre chien et loup

2014, 69', couleur, documentaire

Réalisation : Chantale Anciaux

Production : Memento Production,
Création Production & Cie, Atelier Graphoui
asbl

Participation : Centre du cinéma
et de l'audiovisuel de la Fédération
Wallonie-Bruxelles, VOO

Pour Marie-Thérèse et André, éleveurs bovins en Belgique, la dernière année de production laitière débute. Des normes trop contraignantes et un prix de vente en chute libre les conduisent en effet à se reconvertir dans la production de viande. Venue en voisine et en amie, Chantale Anciaux décide de filmer, toute l'année durant, la vie quotidienne de cette ferme à un moment crucial de son existence.

“Un grand film avec tout ça ? C'est vraiment de l'ordinaire ici !” s'écrie André, abasourdi, quand Chantale lui annonce vouloir tourner un documentaire sur sa ferme. Rien que de très banal, pour lui, dans cette existence réglée sur le cycle des saisons, dans ce contact quotidien avec les bêtes, dans ce travail harassant répété année après année. Mais pour le regard extérieur de la cinéaste, il y a vraiment quelque chose d'extraordinaire à capter dans ces paysages du Hainaut nimbés de brume qui entourent la ferme, dans cette vie paysanne encore totalement soumise à la nature, dans cette promiscuité permanente avec la vie et la mort – pas une seule semaine sans une mise bas ou une mort dans l'étable. Quelque chose de poignant aussi dans la joie de vivre et la ténacité de Marie-Thérèse et André. Mais de mélancolique également, comme si tout ce qu'embrassait la caméra était filmé pour la dernière fois, qu'il fallait à tout prix en conserver l'empreinte. **D.Tra.**

 **Film sélectionné
par Images en bibliothèques**

Dès le départ, la réalisatrice prévient : elle veut faire un grand film, ce qui étonne beaucoup André le paysan. Mais, entre les scènes d'intimité où l'humour et un quotidien pittoresque se mêlent, entre les images rudes mais sublimes par la musique des mises bas à l'étable, entre la danse des vaches, la becquée des hirondelles, les blagues en patois et la bonne humeur patente, le pari est gagné. Et l'on se dit, oui, vraiment c'est un excellent film. **Arlette Alliguié (BPI)**



le passage du temps

“Je veux faire ici un grand et beau film” confie Chantale Anciaux à André, agriculteur depuis quelques décennies dans cette exploitation du Hainaut en Belgique. En voisine, elle est souvent venue rendre visite au couple pour dessiner dans la cour de la ferme. Cette fois, elle s'est présentée avec une caméra pour filmer leur dernière année d'exploitation laitière et la mutation de leur activité.

L'hiver sur lequel s'ouvre le film annoncera-t-il un nouveau printemps ? C'est bien sous le signe du passage du temps que s'engage **Une Ferme entre chien et loup** dont le titre, pessimiste, semble prédire l'extinction de l'exploitation plus que sa renaissance.

C'est en assumant sa position de voisine mais aussi de femme éloignée du monde paysan que Chantale Anciaux pose sa caméra. Elle porte avant tout son regard sur un couple, celui qu'André forme avec Marie-Thérèse, et leur vie commune organisée autour du travail. Avec affection, elle filme un homme et une femme qui s'aiment et aiment leur métier. Les robes de Marie-Thérèse, les airs d'accordéon d'André ou les devoirs avec les petits enfants prennent place dans le récit comme des intermèdes à l'activité agricole, façon de montrer combien la vie de famille est indissociable de la vie professionnelle dans cet espace qui réunit les deux, mais surtout que cette activité exige une présence permanente. Même pendant les loisirs, les bêtes ou les récoltes ne sont jamais bien loin.

Chantal Anciaux écrit la chronique d'un métier en voie de disparition. C'est à travers l'évocation de la famille que la fin de la lignée est

suggérée. André fait le récit de son apprentissage, de l'opposition à ses parents dans son choix volontariste de devenir éleveur et concède avec tristesse que leur fils les aide de temps en temps mais sans avoir les moyens de reprendre la ferme. Le crépuscule de cette exploitation familiale devient le symbole de la fin d'un monde. Alors que les modèles économiques de l'agriculture moderne ont changé, la terre n'est plus un héritage que l'on transmet à la génération suivante, mais un endettement, un débit. Les plans sur le livre de compte qui rythment le film matérialisent quel impossible calcul constituerait le fait de continuer à exploiter comme autrefois alors que l'agriculture est devenue une industrie.

Pour l'heure, le temps ici ne semble pas avoir de prise. Vivant dans un quotidien sans confort, Marie-Thérèse et André travaillent comme des décennies plus tôt. Lui explique qu'il doit adapter sa façon de travailler au vieillissement de son corps. Pour s'imposer moins d'allers-retours lorsque la fatigue se fait sentir, il a changé de modèle de fourche, mais son matériel ne s'est pas mécanisé plus que cela depuis son apprentissage chez ses parents.

Pourtant, une figure inattendue, d'une étonnante modernité, s'invite dans ce tableau où rien ne semble avoir bougé depuis le siècle dernier : celle des inséminatrices, jeunes femmes dynamiques et sympathiques qui se succèdent pour injecter aux vaches la semence de reproducteurs. Cette nouvelle génération bovine qui doit voir le jour, les viandeux, doit assurer un meilleur revenu à la ferme. Dans cet univers apparemment figé dans des techniques anciennes, les photographes des reproducteurs qui se choisissent sur catalogue comme sur un site de rencontre témoignent du tournant que prend le métier.

Ce temps linéaire où pointe furtivement la modernité se superpose au temps cyclique des saisons et de la vie des hommes et des animaux. "Ici, pas de mois sans naissance, pas de semaine sans mort" confie la voix off de la réalisatrice, tandis qu'un plan dévoile brusquement un coq mort, déjà préparé pour passer à la casserole. Poussin mort-né et autres viscères jetés au chien viennent troubler la paisible harmonie qui se dégage des croquis de bêtes ou de paysages que la réalisatrice exécute en parallèle de son film et qu'elle nous présente plein cadre. A la légèreté de ses aquarelles se substitue l'âpreté de la réalité. Les vaches, si graciles sous le fusain, deviennent celles dont Marie-Thérèse craint qu'elles ne la chargent en plein champ. Les blessures des animaux, l'insémination des vaches ou leurs mises bas sont filmées dans la longueur, comme en se lançant le défi de ne pas détourner les yeux. Son coup du fusil, évocation de la fouine qui s'attaque au clapier ou du renard au poulailler, saucisson que dégustent André et Marie-Thérèse et dont on devine l'origine toute proche : chacun a son prédateur, et l'exploitation familiale du Hainaut ne fait pas exception. A la ferme plus qu'ailleurs, les gros mangent les petits.

Raphaëlle Pireyre



la vie enfouie

Magali Magne suit la plasticienne Béatrice Turquand d'Auzay dans un projet intime : la quête d'un grand-père mort au front pendant la Première Guerre mondiale. Tandis que l'histoire familiale se déroule, la réalisatrice et son sujet font corps dans ces paysages, jadis champs de bataille. Entretien avec Magali Magne.

Comment est né ce projet autour du travail de Béatrice Turquand d'Auzay et en particulier de son travail autour de son grand-père ?

Avec Béatrice, on se connaît depuis très longtemps, depuis l'adolescence ; je me suis toujours intéressée à son travail artistique. Ce qui m'a interpellée, c'est sa volonté de faire resurgir quelqu'un qui avait été doublement enfoui, mort sur le champ de bataille et enseveli dans le silence que sa famille avait construit autour de lui. En tant que Franco-Allemande, elle a d'abord cherché à apaiser son côté germanique en cherchant à savoir comment s'était comportée cette partie de la famille pendant la Seconde Guerre mondiale. Puis elle a commencé à s'intéresser à son grand-père paternel, le Français, à fouiller de ce côté pour déterrer les raisons du silence dans lequel était muré son propre père qui venait de mourir, et avec qui elle n'avait pas réussi à parler. En 2001, elle m'a dit son intention d'aller au cimetière, voir si elle y trouvait le nom de son grand-père inscrit sur une tombe. Je l'ai accompagnée, je l'ai filmée, puis j'ai continué à la suivre dans ses recherches, de loin en loin. En 2011, à l'occasion d'un atelier qu'elle menait avec des enfants en Alsace, sur la Guerre de 14-18, j'ai réalisé un court métrage. C'est après cela que j'ai décidé vraiment de faire le film, d'écire le projet, de trouver une production.

Comment s'est passée votre collaboration sur le film ?

C'est un projet très écrit au départ. En accompagnant Béatrice pendant dix ans, j'avais déjà des repérages, des interviews, toute une matière qui m'a permis de construire la narration en amont, en lui demandant bien entendu de confirmer mes intuitions. Mais nous ne l'avons pas écrit à deux. Il s'agissait plutôt de la suivre dans le sillon qu'elle creusait sur les traces de son grand-père, de la laisser libre d'évoluer, de

vivre avec elle dans l'instant, avec les surprises que cela implique. Lorsqu'elle dépose des fleurs à l'endroit où il est sans doute mort, c'est elle qui en décide ; lorsqu'elle s'allonge parmi les herbes, c'est elle aussi ; elle nous a proposé sa propre sensibilité et nous avons filmé. C'est aussi en l'observant que j'ai trouvé des idées : lorsqu'elle s'est mise à déambuler dans les champs, j'ai trouvé ça magnifique. J'ai dit au chef opérateur de faire un plan fixe où on la verrait traverser tout le cadre. Dès les premiers jours de tournage, elle est venue avec son manteau bleu horizon, ses besaces et ses godillots de poilu, parce qu'elle s'habille comme ça. Je lui ai dit de ne surtout rien changer !

Quelle est la part de mise en scène dans le film ?

Il y en a peu finalement. La scène du cimetière, certaines dans l'atelier, je les avais filmées au tout début et il a fallu les refaire parce que la qualité de l'image, le format, le son, les rendaient inexploitable. Certaines interviews également ont été répétées plusieurs fois, mais Béatrice est chaque fois tellement entièrement dedans que l'émotion reste palpable. Elle ne joue jamais en somme.

Comment s'est faite la construction narrative ?

Le montage a été assez compliqué car j'avais énormément de matière. On ne voulait pas que le film soit trop bavard, on cherchait aussi des respirations, des silences. Or il y avait beaucoup de choses à raconter, très imbriquées et pas évidentes à construire. Avec Caroline Chomicki, la monteuse, on ne voulait pas laisser penser que Béatrice était une monomaniaque de la Guerre de 14-18. Après de nombreux essais, il nous a semblé que c'était en commençant par le grand-père français, mort au combat puis enfoui dans la douleur muette de la famille, qu'on faisait le mieux rejaillir la dou-



leur de son père à elle, celui qu'elle appelle le bunker, qui est finalement le cœur de l'histoire. Nous avions peu de moyens et le montage s'est fait en trois phases, dans les moments de liberté de Caroline. Mais finalement, c'était un luxe d'avoir ces temps de pause, d'avoir l'occasion de se détacher un peu du film, de pouvoir le laisser reposer.

Peut-on dire que, dans le film, la nature c'est la vie qui resurgit ?

Dans sa famille, on lui disait souvent : "Qu'est-ce que tu vas fouiller là-dedans, tu es morbide." En fait, c'est ce qui lui permettait d'être joyeuse, vivante. Faire revivre ses fantômes la libérerait. Redonner de la vie à quelque chose qui avait été enfoui lui procurait du bonheur. Le premier titre auquel j'avais pensé c'était d'ailleurs **La Vie enfouie**. Le film se charge de faire voir ce vivant qui réapparaît. Le titre **Graine de poilu**, c'est Christophe Cordier, le chef opérateur, qui l'a trouvé, à force de la voir habillée en petit soldat. C'est une manière de dire la vie qui continue à travers elle, la transmission. C'est pour cela, effectivement, que je voulais filmer des champs de blé avec des coquelicots par exemple. En anglais, les poppies (les coquelicots) ce sont les soldats morts au front pendant la Première Guerre mondiale, l'équivalent des bleuets français. D'ailleurs la traduction du titre est très belle : Poppies' seeds. Pour moi ces fleurs portent un double symbole, celui de la mort mais aussi celui de la vie qui jaillit de la terre.

De quelle manière diriez-vous que le film participe du travail artistique de Béatrice

Turquand d'Auzay ?

Je me suis attachée à faire un lien entre sa peinture et la nature. J'ai fait des images de la terre qu'elle fouille, qu'elle traverse, des flaques, de la boue, dans des tons proches de ceux qu'elle utilise. Il y a aussi les paysages, les lieux où nous sommes allées ensemble, que nous avons reconnus. Ils ne sont pas représentés dans son travail, mais là la caméra permet d'en attester la réalité, tout simplement. Par ailleurs, le film lui a permis de passer à autre chose. Ce n'est pas un film thérapeutique mais au fond, le sujet principal c'est la douleur. La douleur contenue dans le silence de son père, qui s'est transmise de génération en génération. Elle voulait essayer de s'en débarrasser, en passant par le grand-père porté en elle comme une source de vie. Quand le film s'est achevé, elle m'a dit que cela avait été une libération pour elle d'avoir mis tout ça en paroles, en peintures. Elle a pu laisser ça derrière elle. Nous avons réussi ensemble, je crois, à transformer la douleur en d'autres horizons.

Propos recueillis par Charlotte Ferchaud, septembre 2016

Graine de poilu

2014, 58', couleur, documentaire

Réalisation : Magali Magne

Production : A ProPos, Cinéplume/TVM

Participation : CNC, ministère de la Défense

En suivant la quête d'une artiste peintre sur les traces de son grand-père tué par un obus allemand, Magali Magne confère au devoir de mémoire une dimension profondément humaine, loin de la froideur des commémorations. Béatrice Turquand d'Auzay, tout comme la réalisatrice ici, cherche à représenter l'indicible du carnage de la Grande Guerre. Redonner corps et vie à son "mort pour la France" en sera le moyen.

Ce film est une histoire de béances. Béances dans la terre de Picardie éclatée, comme des centaines de milliers d'hommes, par les obus de la Bataille de la Somme en 1916. Béances dans la lignée des jeunes, disparus avant d'être pères ou d'en avoir conscience. Béance dans les souvenirs volés à leur descendance inconnue. Béatrice Turquand d'Auzay tente de combler ces vides. Son père, fils posthume de poilu, en a été façonné.

Retrouver la tombe d'André, son grand-père, fouler les lieux où la mort l'a fauché, faire le portrait de soldats tombés dans la bataille comme une variation sur l'horreur est une catharsis qui aide l'artiste à miser sur la vie : la vie d'André et d'Hélène, amoureux gourmands, que lui révèlent photos et lettres ; sa vie à elle, née d'un père français et d'une mère allemande, qui incarne la revanche sur la guerre. Ainsi peut-elle peindre ses deux aïeux, "ennemis désignés" par l'Histoire, et les réunir, apaisée, dans une exposition au musée de La Grande Guerre à Meaux. **L.W.**

ib Film sélectionné
par **Images en bibliothèques**

Pas de films d'archives, ni de commentaires pédagogiques, juste des photos, des lettres d'amour qui dévoilent l'intimité d'un homme qui va mourir anonymement dans une gigantesque boucherie. Cette guerre a marqué plusieurs générations de familles consciemment et inconsciemment, et c'est justement la petite-fille d'un poilu qui s'exprime ici sur cet oubli, ces non-dits devenus son histoire personnelle. Et elle le fait d'une manière sensible grâce à ses propres peintures. Ce film m'a touché. Sa lenteur, le soin apporté aux images, la manière de filmer des paysages...

Geneviève Renou (Médiathèque François Mitterrand de Pontault-Combault)



En quête d'éclaircissements sur ses ascendants maternels et paternels, le photographe Stéphane Ragot parcourt débats et rassemblements qui agitent alors l'hexagone sur les questions identitaires.

C'est en travaillant pendant des années en tant que photographe, en Amérique latine ou en Afrique, que Stéphane Ragot a posé mille fois la même question : "Qui êtes-vous ?" Mais un jour, il s'aperçoit que lui-même ne peut pas répondre à cette question. Né "Français de souche" selon l'expression qu'il emprunte à l'actualité, le réalisateur remonte les branches de son arbre généalogique : Pierre et Paul sont ses deux grands-pères, anciens militaires aux carrières opposées. Alors que, depuis quelques années, Nicolas Sarkozy ou Alain Finkielkraut relancent le débat sur l'identité nationale, Stéphane Ragot est l'un des premiers à signer la pétition lancée par Mediapart en 2009 : "Nous ne débattons pas." Pour son réalisateur, **Patria obscura**, c'est l'histoire d'une photo. A la Péric, il "se souvient", de son enfance, de la honte et de la fierté, du peu de dimanches où il a vu sa famille réunie. Et finalement, il parcourt la France, cette "famille éternellement recomposée", à la recherche de la sienne dont les membres ne sont pas toujours d'accord sur tout. Les photos relient les petits secrets de famille – la honte d'une "fille-mère" – à la grande histoire nationale : le rassemblement en l'honneur de Jeanne d'Arc, la Marseillaise, et les immenses cimetières dont les sépultures diffèrent mais pas l'histoire : tous "morts pour la France". A **Slate** en 2014, Stéphane Ragot raconte : "Un des hasards les plus évidents est l'arrivée des sans-

papiers dans le cimetière militaire près d'Arras où a lieu la cérémonie en l'honneur des anciens combattants. C'est la manifestation même de ce que veut prendre en charge le film. Comme le fait qu'il sorte en salles le 15 octobre 2014, cent ans jour pour jour après la dernière lettre envoyée par mon arrière-grand-père à mon arrière-grand-mère depuis une tranchée, juste avant sa mort." Le film le souffle, entre deux photos et le fil rouge de son créateur : il n'y a pas de débat sur l'identité nationale, il y a une identité nationale, celle de chacun. Ragot conclut : "Je suis Ragot, réceptacle involontaire mais conscient de trajectoires complexes. Fils de l'orgueil et de la honte, mon nom me raconte."

Hélène Coutard

(texte extrait du livre **Le Cinéma au Pluriel**)

Patria obscura

2013, 83', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Ragot

Production : Les Films du Jeudi

Participation : CNC (Images de la diversité, FAIA), CR Limousin, Scam, Institut Faire Faces

"Dire qui je suis." Né de deux lignées que tout oppose, le photographe Stéphane Ragot décide de "remonter à rebours" son histoire familiale et d'interroger sa propre identité. Qui était Pierre Ragot, ce grand-père paternel qu'il n'a jamais connu ? Et qu'a-t-il fait pour être effacé du roman familial et représenter une honte aux yeux de la famille de sa mère, dont le réalisateur subira toute son enfance, et aujourd'hui encore, le poids ?

Stéphane Ragot se met en quête d'un secret, ce secret à cause duquel il ne porte pas le nom qu'il aurait dû porter mais un autre soi-disant plus "prolétaire" et "infamant". Rencontre après rencontre, les pistes se précisent et l'histoire s'éclaircit, mais les questions s'empilent : en quoi le fait d'être le descendant involontaire d'un grand-père paternel dont les seuls crimes sont d'être né de père inconnu et d'avoir été un simple garde-champêtre alcoolique justifie-t-il ce regard dédaigneux que le réalisateur aura toujours senti sur lui ? Au nom de quoi son glorieux grand-père maternel, le colonel Paul Dupouts, devrait-il être mis sur un piédestal, même si tout porte à croire qu'il fut un pétainiste convaincu, avant de rejoindre de Gaulle une semaine avant la Libération ? A travers ce questionnement identitaire autobiographique, c'est progressivement une interrogation générale et nationale qui se dessine : y aurait-il des identités plus respectables, plus acceptables que d'autres ?

D.Tra.



Le Cinéma au pluriel

Edition CNC-CGET-éd. Capricci

2016, 304 p.

L'ouvrage accompagne les 10 ans de la commission **Images de la diversité** (CNC-CGET) en présentant 70 films soutenus dans différents genres et formats (longs et courts métrages de fiction, documentaires, webdocs).

Il est structuré en 5 chapitres (**Identités, Histoire, Apprentissages, Quartiers, Migrations**) et présente un grand nombre de textes ou d'entretiens pour aborder les films.

Disponible en écrivant à : idc@cnc.fr

“Au point de départ de ce livre, il y a un geste rétrospectif – celui de la célébration. Célébration d'un cinéma d'ici et d'ailleurs. Célébration d'une série d'aventures collectives tentant de capter le mouvement sur lequel repose la société française, depuis que la colonisation et les Trente Glorieuses ont transformé la machine économique et les inconscients collectifs. Célébration d'une richesse qui prend à la fois la forme d'une énigme – si loin, si proches – et d'une promesse – *le cinéma au pluriel*.”

(début de l'introduction de **Fabien Truong**, sociologue, à **Cinéma au pluriel**)

elle dit regarder la fin du monde

Témoin direct de la fabrication du cinéma de Marguerite Duras, Dominique Auvray en consacre un film, **Duras et le cinéma**. Les portraits consacrés aux cinéastes Benoit Jacquot et Adolfo Arrietta viennent compléter la galaxie Duras.

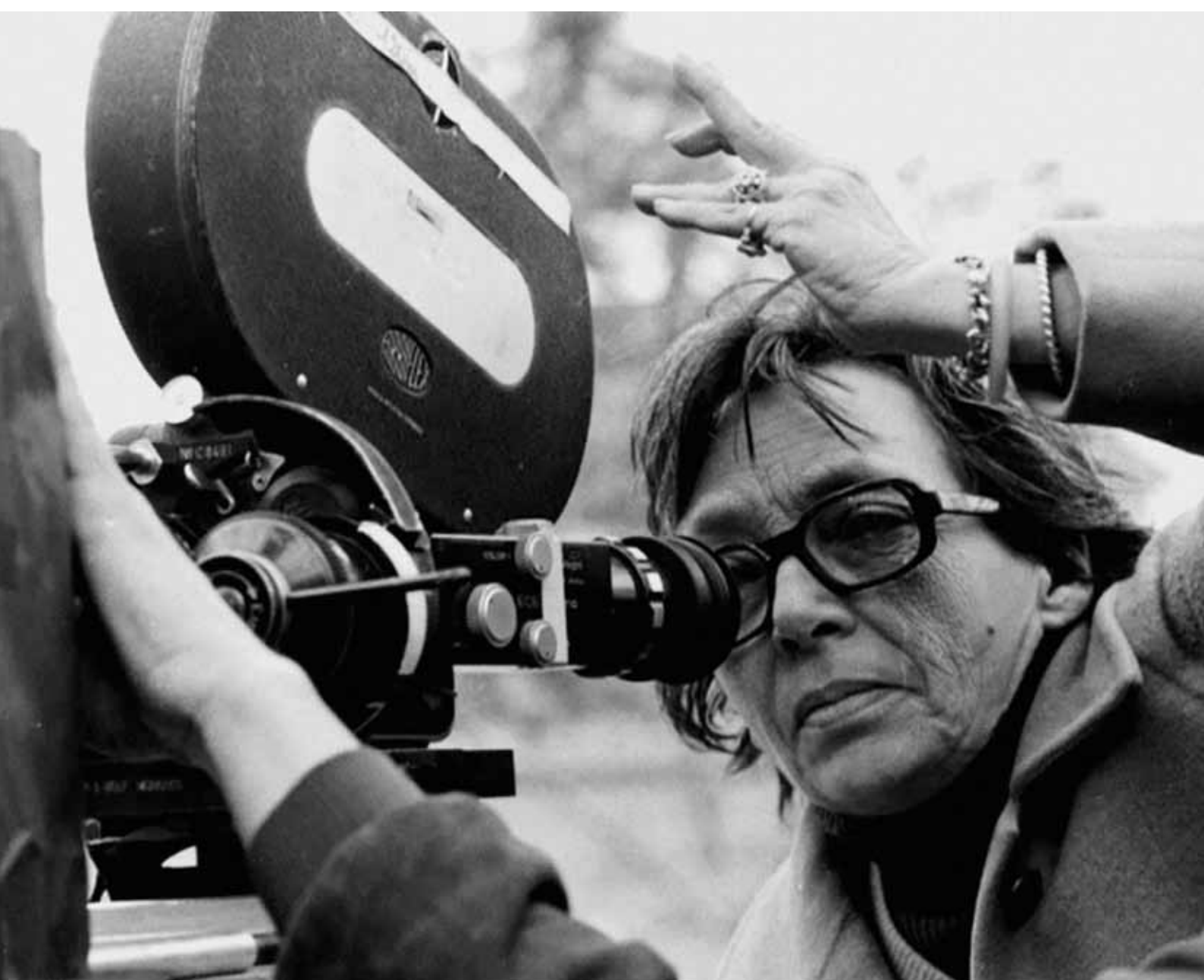
Monteuse de Marguerite Duras, Dominique Auvray a réalisé un document sur le rapport de Duras au cinéma, un film de montage en deux dimensions. Horizontalement s'enchaînent chronologiquement de larges extraits de films (non légendés), des entretiens filmés avec l'écrivain-cinéaste ou ses collaborateurs, des photographies et des lectures d'entretiens ou de morceaux de textes – ce qui reste somme toute assez classique. Mais ce qui l'est moins, c'est que ce réseau de citations diverses vise moins à expliquer les films qu'à disposer comme par-dessus, verticalement, un ensemble de voix qui ne coïncident pas entre elles mais qui restent chacune identifiée à une personne particulière. On reconnaît là un trait essentiel des plus célèbres films de Duras, **India Song** (1975) et **Le Camion** (1977, monté par Auvray), faisant coulisser les voix et les images pour jouir des écarts et des coïncidences.

En demandant à Melvil Poupaud et Nahuel Perez Biscayart d'interpréter deux collaborateurs (et) proches de Duras (le chef opérateur Bruno Nuytten et un Benoît Jacquot alors assistant), en convoquant des archives où s'exprime Gérard Depardieu et en intervenant elle-même, Auvray reconstitue dans le présent du film une communauté de cinéma et marque en même temps sa disparition. Les comédiens n'imitent pas leur modèle respectif ; immobiles devant un pupitre ils relisent avec leur style propre les paroles des autres, les différenciant, les rendant à leur état passé. L'accent espagnol assez marqué du jeune acteur argentin fait trébucher la langue, force l'écoute des propos de Jacquot et se rapproche des élocutions étrangères du **Othon** de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1969), que Duras fut en son temps l'une des rares à défendre (on en voit un extrait dans le documentaire). Dans le même esprit, demander à

Jeanne Balibar de lire les textes durassiens est une formidable idée : la différence de phrasé qu'apporte la comédienne déplace les ententes des textes et les double d'une voix seconde.

"Elle s'estimait détentrice d'un trésor, elle voulait le partager" explique Jacquot. Le rapport à autrui était essentiel à Duras (à ses débuts, elle s'intéressait principalement à la mise en scène des comédiens) et il constitue sans doute le seul véritable attachement affectif – local – de l'écrivain au cinéma, art que par ailleurs elle estimait mal. Duras faisait de ses techniciens ses premiers spectateurs nous apprend le documentaire, tout comme elle fera de Depardieu dans **Le Camion** une "énorme oreille" (selon ses propos). Confondant sa voix propre et celle des films sous une forme déclarative, Duras pensait son cinéma comme une machine de guerre tout azimut : contre les adaptations de ses films, contre le cinéma "courant" (elle n'aimait qu'une poignée de cinéastes) dont elle entendait casser la grammaire, contre la représentation même. "Je veux la mer à peine, le sable à peine, à peine, à peine", dit-elle en tournage à Trouville, cherchant une image au bord de l'effacement. A l'inverse d'un Godard qui pense la labilité de l'image cinématographique toujours menacée par un sous-texte écrasant, Duras entend l'image filmée comme une réduction de l'imaginaire du texte. Elle veillera donc à sa dissolution, désirant sur la fin ne rien filmer d'autre que des images nues, passe-partout, purs réceptacles à la parole.

Du cinéma, qu'elle voyait comme un "fourretout d'aspirations dérivées, échouées, d'amertumes diverses", Duras aura fait selon une partie du public un "anti-cinéma", terme étrange qui sonne dans la bouche des commentateurs peu amènes comme une répugnance non dénuée d'une certaine frayeur. On





Duras et le cinéma

2014, 60', couleur, documentaire

Réalisation : Dominique Auvray

Production : INA

Participation : CNC, Ciné +, Scam, Procirep, Angoa-Agicoa

l'accuse de "faire fuir les spectateurs" ; elle s'en réjouit sans s'en défendre (d'autres le font). Au critique de cinéma Serge Daney (qui était aussi son ami et un fameux parleur), elle dira : "Même [les cinéastes] qui ont deux millions [de spectateurs], ils voudraient avoir les deux millions plus les dix mille que tu as. Et ces dix mille ça les rend malades. Alors que les millions qu'ils ont, ça ne nous fait rien."¹ Duras fit justement de cette conscience minoritaire un étendard revendiqué, et le "dépeuplement" et l'absence restent des motifs privilégiés de ses œuvres écrites et filmiques : l'"aération" et le "repos" des plans du *Camion* qu'évoque à la fin du montage la jeune Auvray dans une archive en représente une des manifestations visibles.

Savoir monter, c'est aussi savoir comment ne pas couper. En laissant une large place aux extraits de film et en les laissant intouchés, Auvray nous immerge dans leur climat propre et leur permet de garder intacte la profonde affection qu'ils expriment. Ainsi, les derniers plans du *Camion* vus dans leur durée libérée des contingences du document déploient simultanément le rapport d'"amour" de Duras et de Depardieu, la mise en scène de la lecture et ses travellings si durassiens, le travail superbe de Nuytten lorsqu'un arbre détourné par la lumière de fin du jour voisine avec un projecteur visible dans le champ, la voix de Duras, le texte... L'extrait fonctionne comme une parole supplémentaire au sein de toutes les paroles du film, et atteste de la fulgurance créatrice du film entier. En cela, il nous rap-

proche de l'esprit durassien – "qui n'était pas du côté de la connaissance, mais elle avait un savoir de tout" selon Jacquot. Les extraits expriment dans le cadre de ce documentaire le son d'une vérité sensible dont on peut apprécier directement l'intensité, indépendante de nos connaissances rationnelles sur tel ou tel aspect de fabrication. Le documentaire ménage entre ses différents niveaux verticaux notre capacité d'attention en renouvelant continuellement ses objets. Et dans cette économie, les extraits s'apparentent à des moments de respiration. Manière pour Auvray de rendre à Duras un instant son souffle, avant de reprendre le sien. **Pierre Eugène**

1 Emission radiophonique *Microfilms* (France Culture, prod. Serge Daney), 26 avril 1987.

A la mort de Marguerite Duras en 1996, **Les Cahiers du cinéma** commande des textes à ses collaborateurs Bruno Nuytten et Benoit Jacquot. Dominique Auvray, qui a été la monteuse du *Camion* (1977), les fait dire par les comédiens Melvil Poupaud et Nahuel Perez Biscayart. S'y ajoutent des entretiens avec Duras, ou ses textes lus par Jeanne Balibar. Auvray retrace ainsi, de façon durassienne, la relation paradoxale de l'écrivain au cinéma.

"Le texte seul est porteur infini d'images" dit Duras, qui s'est toujours sentie trahie par les adaptations de ses œuvres. Pour elle, le cinéma est une imagerie, une fermeture. L'écrivain cherche à faire entendre la parole dès son premier film, *La Musica* (1966). Nuytten la révèle à la recherche de toujours plus de dénuement : elle abandonne les images originellement prévues du *Camion* pour lire le scénario autour d'une table avec Gérard Depardieu. Le film fait scandale au Festival de Cannes et est qualifié d'anti-cinéma. "Elle a fait du cinéma contre le cinéma" confirme Jacquot, qui la compare à Francis Bacon car elle pratique "l'édification d'une figure en même temps que sa ruine". Après l'échec des *Enfants* (1986), la réalisatrice retournera à l'écrit en laissant une trace indélébile dans l'histoire du cinéma : "Chaque fois que vous verrez passer un camion, pensez que c'est une parole de femme qui passe" fera dire Godard au personnage de *Sauve qui peut (la vie)* (1979). **M.D.**

Extrait de **Un Morceau de ton rêve**, avec l'aimable autorisation des éditions Capricci. Un entretien avec le cinéaste Adolfo Arrietta, par Philippe Azoury.

Tu te souviens de ta première rencontre avec Duras ?

Au festival de Pesaro, toujours en 1968. Je venais de voir **Détruire, dit-elle**. Elle, elle venait de voir **Le Jouet criminel**. Elle me disait : c'est beau, c'est beau, c'est beau. Tout de suite, ce qui semblait l'avoir intéressée, c'est la façon de faire les films de façon indépendante, avec une petite caméra. Elle devait avoir déjà en tête ce virage underground qu'elle prendrait quelques mois plus tard en faisant des films pour ainsi dire toute seule. Mais, à Pesaro, on est surtout devenus amis. On allait à la plage, on se baignait ensemble. Elle nageait très bien. Il y avait de grandes vagues. On était dans l'eau, sa tête apparaissait, disparaissait, on se regardait à travers les vagues. De façon romantique, je pourrais dire que tout notre rapport, par la suite, a été comme ça, rythmé de la même manière : des vagues nous séparaient ou nous rapprochaient.

Vous étiez pour ainsi dire voisins ?

Oui, mais je ne l'avais jamais croisée avant Pesaro. Je la lisais, j'avais surtout aimé **Des journées entières dans les arbres**, que je trouvais très drôle, et **Moderato cantabile**. On a beaucoup parlé de son entourage des années 1970 comme étant les Argentins de Paris, car il y avait Raul Escari, qui travaillait à France-Presse, Carlos d'Alessio et Copi. Xavier, Enrique Vila-Matas et moi-même étions espagnols, mais nous devenions d'une certaine façon des Argentins de Paris en fréquentant Duras. Et je pense même que j'étais le premier à l'avoir connue, avant les Argentins. Le premier Argentin était espagnol ! Elle avait cette petite chambre de bonne rue Saint-Benoît, qu'elle avait laissée à Xavier, qui y faisait des tableaux. Puis Xavier a laissé cette chambre à Enrique Vila-Matas, qui l'a raconté dans son livre **Paris ne finit jamais**. Puis Michel Ange Iresassabal, un peintre qui vit aujourd'hui à Antibes et qui était alors le favori de Marguerite... Copi aussi louait son studio à Marguerite, un autre studio car elle en avait comme ça quelques-uns dans Paris. Elle vivait beaucoup de ses loyers, ça lui permettait d'écrire, de faire ses films.

Biette parlait d'elle comme d'une sorte de mère pour les cinéastes underground des années 1970...

Oui, elle a écrit pour défendre Straub, a aidé

des gens à se rencontrer, sans doute poussé par Benoit Jacquot à faire ses propres films... Certes, on s'encourageait, elle a fait montrer mes films à Londres chez la veuve de Georges Orwell, au National Film Theater. Mais on écrivait nos films chacun dans son coin, sans trop s'en parler. Je crois qu'on ne parlait que d'amour. J'ai de la difficulté à penser à elle comme à une mère. Nos rapports étaient quand même plus drôles... Elle était coquette, elle aimait les histoires d'amour. Elle n'avait rien de maternel. Elle était une fille, tout le temps. Complice. Une fois, on dînait chez Alexandre, un italien rue des Saints-Pères, et apparaît Françoise Sagan, transparente, limite spirituelle. Elles ont commencé à parler de choses totalement porno. Combien de fois elles avaient fait l'amour dans un avion ou dans un train, et si c'était mieux de le faire dans le train ou l'avion... Et chacune racontait ses expériences. Il faut que je raconte une histoire à propos de Marguerite. J'étais à Madrid, j'ai eu un pressentiment, j'ai eu comme une envie terrible de revoir Marguerite, que j'avais perdue de vue après qu'elle a rencontré Yann Andréa. Je suis partie très tôt pour Paris. Quand je suis arrivée, on m'a appris sa mort.

C'est par Marguerite Duras que tu as rencontré Jean Eustache ?

Non c'est par Françoise Lebrun. Tu sais, c'était compliqué mon rapport avec Jean Eustache... Il avait appris que je voulais faire tourner Françoise Lebrun pour **Le Château de Poincilly**. Françoise n'avait encore jamais joué au cinéma. Il vivait alors avec elle, il était très jaloux. De cette jalousie qu'ont les cinéastes lorsqu'un autre cinéaste veut faire jouer leur actrice. Par jalousie, il a cherché à me rencontrer. Et puis un jour, comme il savait que j'avais cette petite caméra avec moi, il m'a demandé de faire un plan dans une rue d'un de ses petits garçons avec leur arrière-grand-mère : c'était ce plan, qui est, paraît-il, dans **Numéro zéro/Odette Robert**, le film qu'il a fait sur sa grand-mère. [...]

Tu vivais mal, dans les années 1970, le fait que beaucoup de tes films ne sortaient pas ?

Mais ils sont tous sortis. Pas toujours au moment de leur fabrication, mais ils ont tous eu une sortie en salle. Frédéric Mitterrand les a montrés à l'Olympic, à l'Entrepôt, à l'Action Républicaine quand c'était Paolo Branco qui s'en occupait. La Cinémathèque les a montrés. Les festivals aussi : Toulon, Pesaro...

C'est à Pesaro que Jean-Claude Biette, Jean Narboni et Jean-André Fieschi ont découvert

tes films ?

En ce qui concerne Narboni et Jean-Claude, oui. C'est à Pesaro, en 1968 que nous nous sommes rencontrés. Je peux dire de Jean-Claude qu'il était l'un de mes meilleurs amis. Nous savions tout l'un de l'autre. Il vivait alors à Rome, dans le sillage de la bande Pasolini et Laura Betti. Il s'amusait beaucoup là-bas. Il avait fugué pour aller vivre à Rome, il était insoumis de l'armée. Il y a beaucoup de fuyeurs parmi mes amis. Beaucoup de gens qui s'enfuyaient de chez eux vers 1968-1970 venaient se réfugier chez moi, à l'Hôtel des Pyrénées... Fieschi je l'ai rencontré bien avant, en Espagne. Il était très jeune.

Il écrivait déjà aux Cahiers ?

Je crois qu'il écrivait aux **Cahiers** depuis l'enfance. Il savait tellement de choses sur le cinéma. Il a écrit le premier article sur moi dans les **Cahiers du cinéma**, à propos du **Crime de la toupie**.

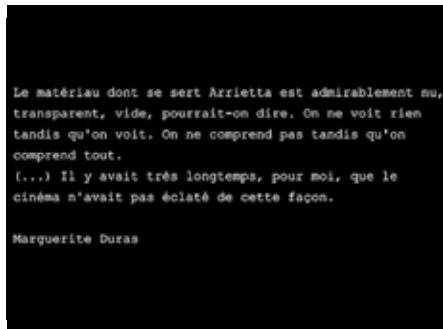
Il y a un film que tu préfères dans ta filmographie ?

C'est drôle que tu me demandes ça, là, cette année. En 2006, Enrico Ghezzi a racheté tous mes films pour les diffuser dans son programme sur la Rai 3. J'ai tout digitalisé et je me suis replongé dans mes films. Je ne sais pas combien de temps cela a duré : j'étais hors du temps, comme dans une sorte de transe ; je revoyais **Flammes** et je pensais que c'était hier. Cela a dû avoir l'effet d'une psychanalyse puisque depuis je me remets à faire des films. Et parmi eux, il y en a un que j'aime beaucoup, **Le Jouet criminel**, le film que j'ai tourné avec Jean Marais. C'est un film complètement illogique, absolument absurde, teinté de beaucoup de lyrisme. C'est de loin le plus fou de ma filmographie.



Un Morceau de ton rêve
Underground Paris-Madrid 1966-1995
Adolfo Arrietta,
entretien avec Philippe Azoury
Ed. Capricci, 2012, 132 p.

Adolfo Arrietta [cadré-décadré]



Cinéma, de notre temps Adolfo Arrietta [Cadré - Décadré]

2014, 60', couleur, documentaire
Réalisation : André S. Labarthe
Production : Kidam
Participation : CNC, Ciné+

Dans un atelier d'artiste à Montreuil, le critique Jean Narboni interroge, avec la complicité d'une longue amitié, le cinéaste espagnol Adolfo Arrietta. Tandis que des extraits de films de ce marginal génial sont convoqués sur un téléviseur pour illustrer leurs propos, s'invitent à leur table André S. Labarthe lui-même, ainsi qu'Albert Serra, cinéaste espagnol de la jeune génération.

C'est dans un climat madrilène délétère – "étouffement familial et national" (Narboni) – sous l'inspiration de **Zéro de conduite** (1933), des films de Buñuel et de Cocteau, qu'Arrietta façonne **Le Crime de la toupie** (1965). Apparition impromptue d'un ange, influence occulte d'une toupie qui fait tourner les têtes, enchaînement des plans au rythme envoûtant d'une musique de Scarlatti, Arrietta pose les jalons d'un imaginaire très singulier. Proche de Jean Marais, de Duras, d'un groupe issu de la joyeuse militance homosexuelle de l'époque, il sillonne le Paris des années 1970 et réalise une série de films où la mélancolie s'entremêle à une forme de fièvre, une énergie délurée et inventive rendue par un travail minutieux sur la bande son (qui impressionne beaucoup Serra). Son passage à des productions plus lourdes, puis au numérique, se fait sans heurt : ne se fiant qu'à ses goûts et ses intuitions, Arrietta semble ne jamais perdre sa malice et sa curiosité. **P.E.**

Cinéma, de notre temps Benoit Jacquot, le dernier sphinx

2014, 60', couleur, documentaire
Réalisation : Philippe-Emmanuel Sorlin
Production : Kidam
Participation : CNC, Ciné+, Procirep, Angoa

Philippe-Emmanuel Sorlin part à la rencontre du réalisateur Benoit Jacquot – ayant prétendument disparu – pour l'interroger sur sa carrière. Sur l'île de Salina, près de Naples, Jacquot évoque son adolescence à vocation cinéophile, ses liens avec Jacques Lacan et Marguerite Duras, ses choix de mise en scène. Outre de nombreux extraits de ses films, Sorlin montre Jacquot en action sur le tournage de son film **Journal d'une femme de chambre** (2015).

L'exemple des cinéastes de la Nouvelle Vague, la fréquentation de la Cinémathèque et celle de (futurs) rédacteurs des **Cahiers du cinéma** poussent Benoit Jacquot vers le cinéma à la fin des années 1970. Ce metteur en scène qui se dit "opportuniste, au sens renouveau" a une carrière variée (cinéma, télévision, opéra) qui empêche de le situer précisément. Lecteur érudit, précis dans sa réalisation (il s'explique notamment sur son rapport au scénario, l'utilisation des optiques et des mouvements de caméra), proche de cinéastes marginaux, Jacquot est aussi un cinéaste "hollywoodien", comme le qualifie Sorlin en référence au cinéma classique. L'importance des acteurs, ou plutôt des actrices ("pour moi, les acteurs sont des actrices") dans son cinéma, l'interpénétration de sa vie amoureuse et de sa création restent fondamentaux pour le réalisateur qui, dirigeant le tournage en direct depuis un retour vidéo, cherche à ce que ses collaborateurs retrouvent le film "comme s'il préexistait". **P.E.**

cnc.fr/idc

De Jérôme Beaujour et Jean Mascolo : Duras filme, 1981, 49' ; **La Dame des Yvelines**, 1984, 56' ; **La Couleur des mots**, 1984, 69' ; **La Classe de la violence**, 1984, 49' ; **Le Cimetière anglais**, 1984, 48' ; **La Caverne noire**, 1984, 52' ; **Marguerite Duras – Ecrire**, de Benoit Jacquot, 1993, 44' ; **La Pluie d'été**, de Marguerite Duras, de Jacques André, 1996, 92' ; **Delphine Seyrig, portrait d'une comète**, de Jacqueline Veuve, 2000, 52' ; **Un Etrange Equipage**, de Boris Nicot, 2010, 74' ; **Tout seul avec mon cheval dans la neige**, d'Alexandre Barry, 2014, 70' ; **Claude Régy, le passeur**, d'Arnaud de Mézamat et Elisabeth Coronel, 1997, 92' ; **Biette Intermezzo**, de Pierre Léon, 2010, 60' ; **Françoise Lebrun, les voies singulières**, d'Emmanuel Vernières, 2007, 53'.



la maladie de l'art

Portrait du cinéaste Bertrand Bonello en comédien s'incarnant lui-même, **Le Dos rouge** d'Antoine Barraud met vertigineusement en abyme la vie réelle ou fantasmée du réalisateur, deux historiennes de l'art qui n'en font qu'une et un surprenant voyage dans la monstruosité d'œuvres d'art choisies.

Devant le Louvre, la nuit. Quelques silhouettes éparses s'éloignent dans les allées. En voix off, une mère parle de son fils, d'un amour de l'art tel qu'il fait souffrir physiquement. Elle nomme la maladie : c'est le syndrome de Stendhal. La caméra est à l'intérieur du musée à présent. Il fait jour. Le petit garçon est là, devenu adulte, au téléphone avec sa productrice, Alice. Spectateur bouleversé, Bertrand (Bertrand Bonello) est passé de l'autre côté du miroir : lui aussi à présent crée des images – il est réalisateur. Du sujet de son film en cours, on ne saisira qu'une vague trame – un homme aime à la folie une femme qui se laisse dévorer par la maladie. Du processus de fabrication, on n'entendra que deux discussions de travail et quelques bribes d'échanges téléphoniques avec Alice.

Le cœur du projet, c'est la recherche d'une image de monstre qui figurera dans son film. Tandis qu'avec Célia, une historienne de l'art pour le moins originale, Bertrand passe de musée en musée, d'œuvre en œuvre, une petite marque rouge grandit peu à peu dans son dos. Cette contamination de l'art a donc lieu sur le corps du réalisateur, mais aussi sur le récit lui-même : tel tableau sur lequel la caméra s'attarde, telle analyse de Célia laissent une trace profonde dans la vie du réalisateur, rendant toujours plus floue la limite entre l'œuvre et celui qui la regarde.

Parcours à travers quelques œuvres qui imprègnent **Le Dos rouge**.

hermaphrodite endormi, œuvre romaine du I^{er} siècle après j.-c.

C'est devant une statue d'hermaphrodite que commence la recherche de Bertrand. Il est seul face à une femme nue de dos, statue de marbre alanguie. Ce n'est que quand il prononce le mot "sublime" qu'un plan nous révèle l'autre face de l'œuvre : un sexe masculin. La limite entre féminin et masculin semble plus qu'incertaine dans la vie de Bertrand : proximité gémellaire avec sa sœur (qui, incestueuse, vient lui emprunter une couette) ; prénom de sa compagne actrice, Barbe, pris à son premier degré ; présence d'un travesti au cours d'une orgie ; ou encore ce jeune journaliste à qui Bertrand demande de poser en porte-jarretelles pour reproduire une photo de Diane Arbus. L'indétermination sexuelle règne en maître et interroge le regard chargé d'érotisme que porte le spectateur-Bertrand sur les êtres.

portrait de siriaco, de joaquim manuel de rocha (1786)

Echo ironique à l'hermaphrodite, le "nègre-pie" de ce tableau ne cache qu'une chose d'un morceau de voile blanc : son sexe. Bertrand s'arrête fasciné devant sa peau offerte et son

regard accusateur. Et pour cause, la peau noire du modèle est gagnée par une tache blanche, comme l'est la sienne par cette marque rouge qui grandit dans son dos. Mais le rouge envahit bien plus que le dos de Bertrand, toute l'image du film se charge d'écarlate : c'est d'abord l'arrière-plan du générique (un mur rouge), puis les vêtements des personnages dans les toiles, puis une lumière placée par le personnage dans la chambre pour cacher à sa compagne sa marque dorsale. Les personnages ne sont pourtant pas vêtus de rouge, mais plutôt de noir ou de bleu (Célia) : le rouge est ainsi la couleur de l'art, qui gagne telle une maladie de peau le film lui-même.

les deux sœurs, de théodore chassériau (1943)

Quand Célia conduit Bertrand devant ce tableau, il semble peu convaincu. Pourtant leurs deux corps se penchant pour contempler l'œuvre forment un miroir inversé parfait avec les deux sœurs. Vêtues de rouge, les figures de Chassériau sont elles aussi au bord de l'indétermination, de se joindre l'une dans l'autre par leurs vêtements comme par leur ressemblance. "Siamoises" dit Célia, qui elle-même sera marquée par un dédoublement de taille : au milieu du film, l'actrice qui l'incarne (Jeanne Balibar) sera remplacée par une autre (Géraldine Pailhas) sans que cela ne gêne véritablement Bertrand – il n'y voit qu'un changement de coiffure... Devant un Caravage (**La Mort de la Vierge**, autour de 1606), Célia insiste sur le fait que le modèle qui a inspiré cette Vierge était une prostituée. Et devant un tableau de Balthus qui porte le nom de sa pro-



Le Dos rouge

2014, 126', couleur, fiction

Réalisation : Antoine Barraud

Production : House on Fire, Centre Pompidou, Anna Sanders Films, Cosmodigital, Archipel Productions

Participation : CNC, CNAP, France Télévisions

Bertrand, réalisateur indécis (Bertrand Bonello), est à la recherche d'une image de monstre qui pourrait inspirer son prochain film. En compagnie d'une extravagante historienne de l'art (Jeanne Balibar), il arpente les musées de Paris pour s'éclaircir les idées. Dans ce temps de leurs rencontres, sur lesquelles flotte un parfum de séduction, une mystérieuse tache rouge apparaît dans le dos du cinéaste.

Le troisième long métrage d'Antoine Barraud tient autant du romantisme fin de siècle que du film d'avant-garde. Par admiration sans doute, il emprunte à l'univers de Bertrand Bonello certains de ses motifs, tout en brouillant les frontières entre fiction et documentaire. Dans cette histoire baignée de fantastique, le cinéaste joue son propre rôle et l'on verra filtrer au détour d'un plan les extraits d'un de ses films. Cela au nom d'une porosité entre l'art et la vie qui nourrit toutes les ambiguïtés du **Dos rouge**. Bonello y incarne un esthète maladif, fasciné par l'art jusqu'à l'obsession, jusqu'à devenir lui-même le support d'une tache de peinture envahissante. En visitant monstres et démons, l'art est ici le lieu non seulement d'une tératologie mais aussi celui d'une contagion, d'un vampirisme. L'étrangeté y dévore tout, à commencer par le casting composé de monstres sacrés du théâtre et du cinéma d'auteur : Pascal Greggory, Joana Preiss, Nicolas Maury, Valérie Dréville... **S.M.**

cnc.fr/idc

D'Antoine Barraud : *La Forêt des songes*, 2010, 53' ; *Les Maisons de feu*, 2010, 16'.
Entretien avec Antoine Barraud et Catherine Libert, *Images de la culture* n°26 (déc. 2011).

ductrice, **Alice au miroir** (1933), le réalisateur, abandonné par Célia, rencontre une Américaine qui jouera si bien le rôle de la critique d'art qu'il l'invitera à un dîner lors duquel il ne la reconnaîtra pas, finissant par lui demander si elle est bel et bien la même femme... Le doublement des femmes autour de Bertrand devient vertigineux.

vertigo, d'alfred hitchcock (1958)

Nulle image du film d'Hitchcock, pourtant la référence travaille autant le film dans le film que **Le Dos rouge** lui-même. Dès la première réunion, Bertrand cite **Vertigo** comme modèle de son nouveau projet. Et les lieux de sa vie semblent s'inspirer du film d'Hitchcock. Tel plan devant un triptyque de Bacon reproduit le plan de Madeleine assise au musée devant le portrait de Carlotta. Tel escalier en colimaçon rappelle celui du cloître fatal dans lequel James Stewart est pris de vertige. Telle remarque de Bertrand sur les changements de coiffure de Célia, ou telle scène au café quand Alice se recoiffe rappellent la fétichisation du fameux chignon de Kim Novak.

Un film de Bertrand datant de quelques années, **Madeleine d'entre les morts**, éclaire encore ce sujet. Dans un extrait que nous voyons en situation (sur l'écran d'une salle obscure), une femme dans une voiture pleure au moment où elle rejoint un homme qui lui demande de refaire sa coiffure. Cette citation directe de **Vertigo** sera plus ou moins inconsciemment rejouée par Bertrand – il suit Célia marchant dans la rue tel James Stewart au volant de son véhicule suivant Madeleine sur les collines de San Francisco. Mais **Le Dos rouge** propose en réalité un miroir inversé au **Vertigo** d'Hitchcock : le personnage James Stewart veut transformer Madeleine en Judy sans savoir qu'elles ne sont qu'une seule et même femme alors que Bertrand ne se rend pas compte que Célia change de corps. A la culpabilité aveugle du premier répond l'aveuglement coupable du second.

autoportrait au miroir, de léon spilliaert (1928)

La dernière œuvre que Célia présente à Bertrand est un autoportrait. Le jeu de miroir à

l'œuvre dans le récit est alors complet. Que montre le tableau de Spilliaert ? Un miroir dans lequel le peintre se regarde, déformé par la perspective autant que par un rictus étrange. Là où jusqu'à présent les tableaux étaient filmés ou bien de biais, ou bien de trop près ou de trop loin, ici le cadre frontal nous permet de nous plonger dans le regard de Bertrand. La voix de Célia disparaît – la guide s'éclipse. Il ne reste plus que le réalisateur face à l'œuvre, un champ-contrechamp à égalité, deux plans en miroir. Les deux regards, celui de Spilliaert et celui de Bertrand, s'engouffrent littéralement l'un dans l'autre. Si Bertrand ne savait pas voir – ni Barbe qui, grimaçant pour jouer sur scène, est un monstre parfait, ni Célia qui change de corps, ni surtout lui-même – après avoir vu, le réalisateur ne pourra que fuir. La toile se fait miroir, et le lien entre créature – le monstre recherché – et créateur – le réalisateur – se délite. Et si le monstre que recherchait Bertrand n'était autre que lui-même ? **Martin Drouot**



cinéma buissonnier

En complément du portrait consacré au cinéaste Jean Rollin, **Le Rêveur égaré**, de Damien Dupont et Yvan Pierre-Kaiser, des extraits des chapitres dédiés au cinéaste dans l'ouvrage **Cinéma libertaires**, sous la direction de Nicole Brenez et Isabelle Marinonne, viennent éclairer davantage une œuvre foisonnante.

Nul n'est prophète en son pays : proverbe que l'on peut pratiquer à Jean Rollin, réalisateur vilipendé depuis ses débuts par la critique cinématographique française. Les cinéphiles anglais et américains le considèrent au contraire comme un "Maître du cinéma fantastique". Comme le souligne Jean-Pierre Bouyxou, les raisons de l'incompréhension hexagonale sont sans doute à chercher du côté de la profusion de références littéraires, picturales et filmiques employées librement dans les œuvres de ce cinéaste majeur et singulier. Comme l'écrit Laurent Aknin, Jean Rollin "peut s'affirmer comme l'un des rares poètes du cinéma français".

"pratiquer la véritable liberté, qui est poésie folle"

Selon Jean Rollin, "l'essence même du fantastique est d'être improbable, irréaliste, nonsensique, illogique. En un mot de pratiquer la véritable liberté, qui est poésie folle". La poésie reste l'un des éléments prépondérants chez Rollin, que ce soit dans ses films ou dans ses livres. Ses images participent du rêve, rêve d'enfants et rêve d'adultes mêlés. En ce sens, le travail du cinéaste se rapproche de la peinture, et notamment de deux peintres surréalistes : Clovis Trouille pour son rapport à l'érotisme, à l'immoralité volontaire et à la politique, et Paul Delvaux pour son aspect énigmatique, ses corps féminins fantomatiques, ses paysages désertiques et nocturnes. Rollin filme comme Delvaux peint. Comment ne pas voir une correspondance entre les femmes élégamment vêtues de robes blanches dans **Fascination** (1979) et certaines des toiles de Delvaux telle **La Robe de mariée** (1976) ? Comment ne pas y sentir le goût des assemblées féminines à l'image des **Belles Sirènes** (1947) ? Ne pas percevoir dans la séquence fi-

nale de **La Nuit des traquées** (1980) ou encore dans l'une des scènes de **La Fiancée de Dracula** (2000), le même traitement du motif du train que dans la peinture de l'artiste belge ? [...]

Rollin, dont les références sont aussi bien picturales que cinématographiques, rend hommage à Georges Franju dans **Le Frisson des vampires**, où l'une de ses créatures tient dans sa main une colombe à la manière de Christiane Génessier dans **Les Yeux sans visage**. Dans **Le Viol du Vampire** (1967), qui traite de la drogue à travers le thème de l'addiction vampirique (film apparaissant aujourd'hui comme novateur, ancré dans un contexte contemporain bénéficiant d'un mélange d'influences gothiques et modernes), le cinéaste reprend certaines scènes du **Capitaine Fracasse** d'Abel Gance (1943) dans un style très personnel. Quant à **La Fiancée de Dracula**, son esprit pataphysique teinté d'un humour absurde rejoint celui de Buñuel auquel il emprunte des compositions d'images ou des motifs emblématiques, comme le couple sur la plage du **Chien andalou** ou les squelettes des évêques de **L'Age d'or**. [...]

Les films de Jean Rollin agencent une succession logique d'images synthétiques, au sens où elles élaborent une totalité surréaliste procédant du collage : dans **La Morte-Vivante** (1982), une créature trempée du sang de ses victimes s'attendrit sur la boîte à musique de son enfance, dans l'ouverture de **Fascination**, deux jeunes femmes bourgeoises boivent des verres de sang au milieu d'une salle remplie de pièces de viandes, dans **La Fiancée de Dracula**, une horloge gît sur une plage, ou encore dans **Le Viol du Vampire**, un aveugle joue

Jean Rollin, le rêveur égaré

2011, 78', couleur, documentaire

Réalisation : Damien Dupont, Yvan Pierre-Kaiser

Production : Burning Rooster Productions, Purple Milk Production

Yvan Pierre-Kaiser et Damien Dupont propose une traversée de l'œuvre étonnante de Jean Rollin (1938-2010), reconnu comme l'un des éminents auteurs de série B, voire Z, à la française. Filmé quelques temps avant sa disparition, le cinéaste revient sur le parcours personnel qui l'a conduit, au gré d'une filmographie foisonnante, à élaborer entre fantastique, érotisme et surréalisme un univers singulier souvent peuplé de vampires.

Le portrait de l'auteur du **Viol du vampire** (1968) s'ébauche également au fil des témoignages de spécialistes de son œuvre (Jean-Pierre Bouyxou, Pete Tombs), de ses proches collaborateurs (Philippe Druillet) ou encore de certaines de ses comédiennes (Brigitte Lahaie, Ovidie). Chaque intervention vient éclairer une méthode de travail hors norme qui pourrait caractériser certains projets amateurs : Rollin écrit et tourne vite, se satisfaisant pleinement de la première prise, au risque de laisser paraître une part importante de ratage dans l'ouvrage fini. Rejeté par une partie de la critique, le cinéaste n'a jamais connu de succès commerciaux et s'est enfermé un temps dans la production alimentaire en signant sous pseudonyme des films pornographiques. Jusqu'à la fin de sa vie, il est resté hanté par l'ambition à l'œuvre dans son premier long métrage resté inachevé (**L'Itinéraire marin**, 1963), écrit en collaboration avec Marguerite Duras et auquel il aurait souhaité pouvoir redonner vie. **D.Tru.**



aux quilles. Le rejet du public français s'explique sans doute en partie par ces insolites associations. Les productions de Rollin se construisent avant tout autour d'images centrales "tremplin" et "clef de voûte", selon l'analyse de Pascal Françaix, images qui constitueront des séquences autour desquelles s'articulera le reste du récit : "J'avais des images. Par exemple, Requiem pour un Vampire s'est bâti autour de l'image que j'avais eue du personnage de Louise, jouant du piano la nuit dans un cimetière. Il y a eu cette image, et puis par la suite j'ai bâti des choses autour." [...]

la logique de l'illogique

Jean Rollin différencie le fantastique de l'épouvante et de la peur. Il estime le genre bien plus élevé, s'attachant davantage à une "expérience psychique" relevant de l'abstraction. L'auteur selon lui doit créer son propre univers, guidé par ses pensées, en rupture totale avec les représentations réalistes et tangibles du monde.

Il définit ce fantastique par un concept qui lui est propre : "la logique de l'illogique", et rejoint ainsi les propositions des mouvements artistiques "Incohérent", "Surréaliste", et "Pataphysique". Le fantastique est pour Rollin l'aboutissement de l'onirisme pur, ces images et associations d'idées créatrices de poésie folle qui, comme le disait Ado Kyrou, permet de "voguer sur cette ligne magnétique où la vie ne se sépare plus du rêve". A l'instar de Kafka ou de Gogol, Rollin donne au spectateur des images de "l'illogique", qui frôlent parfois l'absurde. Le cinéaste interroge un surnaturel qui remet en question l'ordre du monde, l'existence d'un cosmos harmonieux réglé par des lois immuables.

[...]

les "parallèles"

Les nombreuses créatures fantastiques de Rollin, êtres marginaux comme les ogresses, les "ratteuses", les nécrophiles, les revenants, les nains magiciens, ou encore les vampires, toujours révoltés contre un ordre établi, sont exposées dans le roman **La Petite Ogresse**

(2007) et dans **La Fiancée de Dracula** avec l'ogresse dévoreuse de nourrissons ou encore le nain Triboulet en attente de la résurrection de sa bien-aimée. Personnages rongés par la mélancolie, ils occupent l'espace du rêve où l'instinct fait loi. Affranchis de toute autorité, les "parallèles" se démarquent des autres figures non par provocation, mais parce qu'ils sont ainsi faits. L'aspect romantique de ces créatures ne s'éloigne pas de la tradition fantastique classique. Dans tous les vampires féminins de Rollin se dévoile un érotisme fort, la créature se démarque par son pouvoir de séduction (**Fascination**) qui conduit à la violence sexuelle (**Le Viol du Vampire**). La contrepartie de cet engouement pour le vampire sera la perdition et le meurtre. Le goût pour de telles figures sexualisées éclate avec **Le Viol du Vampire** qui fait scandale en 1968 et place Rollin dans le camp des réalisateurs de série Z.

[...]

Le traitement du motif du vampire, décalé par rapport aux films fantastiques classiques, l'érotisme mis en exergue et l'humour dépassant les cadres référentiels bien précis du genre (satire ou parodie) déroutèrent les spectateurs. Au-delà du rapport iconoclaste, Jean Rollin en appelle au "non-sens", à l'illogisme, à l'humour noir surréaliste qui déconstruit la forme même du fantastique pour tendre vers la poésie émancipatrice et révoltée. Ces choix esthétiques scellent l'incompréhension française pour l'œuvre de Rollin, en raison du préjugé que, puisque nous sommes dans le registre du fantastique, codifié et sérieux, les éléments humoristiques présents dans les films ne peuvent résulter que d'une forme d'incompétence du réalisateur quant à la mise en scène et quant à l'identification du genre qui doit caractériser son film. Ce jugement se renforcera par la suite, à partir de la réalisation de *La Vampire nue*, dont les dialogues furent écrits par Serge Moati. Le poète et cinéaste expérimental Maurice Lemaître, figure de proue du lettrisme, joue dans ce film et y amène une touche encore un peu plus décalée. Cette "parodie faussement involon-

taire", comme le souligne Pascal Françaix dans son étude, constitue le style singulier du réalisateur et inscrit son œuvre dans le cinéma expérimental et d'avant-garde.

Isabelle Marinone, extraits de "*Poésie folle*" : Jean Rollin, cinéaste parallèle in **Cinémas libertaires**. Avec l'aimable autorisation de l'auteur. Les extraits ont été allégés de leurs notes.

à lire



Cinéma libertaires
Au service des forces de transgression et de révolte

Sous la direction de Nicole Brenez et Isabelle Marinone
Ed. Presses Universitaires du Septentrion
coll. Arts du spectacle-Images et sons
2015, 410 p.



la place du mort

Evocation de l'œuvre et de la vie de Luis Buñel, **En Ningún Lugar**, de Laurence Garret, procède par une succession de séquences sombres et oniriques, appuyées sur quelques entretiens clés.

Le film de Laurence Garret cherche moins à évoquer le travail du cinéaste Luis Buñuel sous les registres cartésiens de documents bien ordonnés qu'à invoquer sa figure en fantôme, en retracer la vie sous le spectre de son regard. Ce film est donc moins une anthologie qu'une *hantologie*, ce beau mot de Jacques Derrida (dans **Spectres de Marx**, éd. Galilée, 1993) où se tiennent conjoints l'*hanté* et la *hantise*, ce qui est rémanent autant que ce qui effraie. Car retracer l'itinéraire de Buñuel, c'est confronter son goût du scandale et son insoumission aux normes défrayant l'histoire politique de l'Espagne, de la France et du Mexique. Mais c'est aussi plonger dans un monde du préconscient peuplé de rapprochements à la six-quatre-deux, de rêves et de fantasmes (*fantasma*, un seul mot en espagnol pour fantôme et fantasma). Deux terrains bien investis par les surréalistes (et rejoints par Buñuel), dont le film récupère intelligemment les leçons. Premièrement en se construisant par touches successives, il évite la narration linéaire ou l'illustration au profit de rapprochements intuitifs. Deuxièmement, il alterne les évocations visuelles et sonores très concrètes avec d'autres totalement rêveuses ou fictionnelles. Troisièmement, il multiplie les incarnations sans les rendre vraiment identifiables.

la déraison nécessaire

Lorsque le scénariste Jean-Claude Carrière évoque son travail avec Buñuel tout en feuilletant un album d'images, il insiste particulièrement sur la technique des propositions d'idées : chacun avait trois secondes pour accepter ou refuser l'idée de l'autre, un temps inférieur à l'apparition de la "raison raisonnable", laissant place à l'assentiment spontané. Ce qui était en jeu : garder obscures les idées et vivante la capacité de surprise. Laurence Garret construit son film passant d'un lieu à un autre, qu'on comprend confusément toujours lié au cinéaste (Calanda, sa ville de naissance, le Mexique où il tourna des films et écrivit ses scénarios), mais chaque lieu filmé ne se raccorde jamais directement au suivant. On traverse ainsi sans prévenir une procession dans un village espagnol, le domicile de Jean-Claude Carrière, un studio où l'on enregistre la voix grave de Denis Lavant lisant des textes autobiographiques de Buñuel, des cimetières, une forêt qu'on comprendra mexicaine, un hôtel abandonné... Ces espaces sont moins signifiants en eux-mêmes, moins représentatifs que propres à être investis séparément par la présence spectrale de Buñuel. L'un après l'autre, ils renouvellent à chaque fois l'effet de surprise et interrogent sur ce qui reste de sa figure ici ou là. Et c'est en ce sens qu'il faut entendre le titre du film, **En Ningún Lugar** (*En aucun*

lieu) : le film s'apparente à la recherche d'un lieu idéal pour évoquer Buñuel, lieu utopique qui est aussi le lieu des morts, hors du temps humain et hors de l'espace terrestre.

La manière dont le film construit ses couches d'images et de sons, toujours hétérogènes, induit un flottement perpétuel, ravivé par le bouleversement de la chronologie. Ainsi, des cartes sur lesquelles est inscrit le titre du film, manipulées par un magicien et se mouvant par elles-mêmes, sont aperçues plus tard imprimées à la main dans une imprimerie artisanale mexicaine, la réalisatrice expliquant ensuite qu'elle y a écrit des messages pour ses morts à elle et qu'elle charge Buñuel de se faire le messager : il s'agit encore d'induire une *transition* permanente.

un matérialisme spectral

Et pourtant, si quelques images faisant échos aux obsessions *buñueliennes* sont directement fantasmatiques (une belle et jeune nonne enceinte, une mariée dans un cimetière), beaucoup de plans gardent une forte composante matérielle et documentaire. Certains se veulent presque haptiques (une main caresse un arbre, une jeune femme suivie dans un train en frôle les cloisons intérieures), d'autres montrent très concrètement un travail en train de se faire : un ouvrier à l'imprimerie, des entomologistes capturant des insectes, Denis Lavant à l'enregistrement de sa lecture, des enfants de chœur rangeant des cierges après la messe... Quelques longs plans, très beaux, suivent le preneur de son du film en train d'enregistrer les bruits alentours,



En Ningún Lugar Don Luis Buñuel

2013, 54', couleur, documentaire

Conception : Laurence Garret, Pierre Hanau

Réalisation : Laurence Garret

Production : Atopic, Stella Production, Ciné +, France Télévisions

Participation : CNC, Collectivité territoriale de Corse

se promenant dans un jardin ou un musée.

Cette manière de faire de chaque personne présente à l'image un sujet vivant et le moteur du plan permet de montrer le présent du tournage (en exhibant ses moyens de fabrication) autant que d'inscrire le film dans une réalité tangible. Chacun des corps, saisi de cette manière documentaire, montre son apport concret au film tout en étant aussi *visité* par l'évocation de Buñuel. Comme si l'esprit du cinéaste disparu pouvait aussi hanter des corps (acteurs aussi bien que techniciens de tout ordre) qui nous restent fondamentalement étrangers, qu'on ne peut identifier ou reconnaître par leur nom. D'ailleurs, Buñuel lui-même en entretien, dans la seule archive filmique où il apparaît, répondait : "Je ne me définis pas."

C'est peut-être dans cette appréhension documentaire des gens et des lieux que se retrouve la part la plus politique du film de Garret, également présente chez Buñuel et qu'évoque aussi le cinéaste mexicain Carlos Reygadas (dont le visage n'est jamais montré) : documenter en tant qu'*outsider* une réalité locale dont les habitants eux-mêmes n'ont pas conscience. Selon Reygadas, Buñuel dans ses films avait témoigné d'une culture populaire mexicaine, aujourd'hui disparue à cause de l'impérialisme culturel américain. Le film s'apparente finalement à une sorte de Tombeau pour Buñuel autant que pour les événements historiques qu'il traversa (l'Espagne franquiste abattant son ami García Lorca). Il révèle une quête à la fois magique et ancrée dans la terre, où le cinéma reste le seul liant

entre plusieurs réalités hétérogènes : un lieu sans lieu, une évocation à la fois intuitive et logique, expressive et inexprimable, frappante et immatérielle, réceptacle des pratiques autant que des souvenirs. **Pierre Eugène**

cnc.fr/idc

Sur Luis Buñuel : **Pierre Braunberger** producteur de films, de Pierre-André Boutang, 1992, 3x54' ; **Un Buñuel mexicain**, d'Emilio Maillé, 1997, 56' ; **Catherine Deneuve, belle et bien là**, d'Anne Andreu, 2009, 87' ; **Il était une fois... Le Charme discret de la bourgeoisie**, d'Anne Andreu, 2011, 52' ; **Pierre Clémenti, l'absolue vérité**, de Laurence Leduc Clémenti, 2012, 70'.

Le comédien Denis Lavant lit de longs passages de l'œuvre semi-autobiographique de Luis Buñuel, **Mon dernier soupir**. A partir de ce texte, sans extraits de films et avec très peu d'archives, Laurence Garret voyage sur les traces du cinéaste, de Calanda à Saragosse, de Madrid à Tolède, d'Espagne au Mexique. Les entretiens avec Jean-Claude Carrière et Carlos Reygadas complètent cette exploration de la personnalité, plus que de l'œuvre, de Buñuel.

Entre enquête et poème surréaliste, le film multiplie les images morbides. Des images d'insectes empaillés ouvrent le film tandis que la voix de Denis Lavant relate la mort du père de Luis Buñuel. Une cérémonie religieuse filmée s'achève en un ballet d'ombres dans la nuit. Même l'évocation des souvenirs érotiques de l'enfance se cristallise en une vision inquiétante : le strip-tease d'un corps sans tête. La mort s'invite donc ici à chaque plan, à chaque anecdote. Les provocations du réalisateur – vouloir montrer un film pornographique à des enfants, se déguiser en nonne – révèlent son goût du jeu, mais son surréalisme a surtout pour but de faire exploser la société. Marqué par l'assassinat de son ami Federico García Lorca par les franquistes en 1936, Buñuel fuit l'Espagne et la censure à la recherche d'une nouvelle terre de cinéma. Mais comme l'indique le titre, il n'y a peut-être aucun lieu pour accueillir ce réalisateur insurgé si ce n'est celui de sa propre imagination. **M.D.**



I don't belong anywhere Le Cinéma de Chantal Akerman

2015, 68', couleur, documentaire

Conception : Luc Jabon, Marianne Lambert

Réalisation : Marianne Lambert

Production : Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Artémis Productions, RTB, Proximus, CBA

Participation : Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Cocof, Ciné+

Filmée à New York, Bruxelles, Paris et en Israël, la cinéaste Chantal Akerman (1950-2015) retrace face caméra son itinéraire artistique et géographique, du court métrage **Saute ma ville** (1968) à son dernier film **No Home Movie**, alors en montage avec Claire Atherton. Au témoignage de celle-ci, le film adjoint ceux de sa fidèle actrice Aurore Clément et du réalisateur Gus Van Sant – grand admirateur d'Akerman – et d'abondants extraits de films.

Guidée uniquement par son désir intuitif de tourner, qu'on retrouve aussi bien dans la conception des films que dans le cadrage des plans (comme l'explique Claire Atherton), Akerman a inventé un cinéma singulier, identifiable par un rapport au temps qui rend les durées sensibles au spectateur et par la frontalité de ses plans, où l'attention, toute matérielle, porte sur les corps, les gestes et le son. Un regard "architectural sur ses personnages", selon Gus Van Sant, pour qui **Jeanne Dielman...** (1975) reste une référence essentielle de **Last Days** (2005). Akerman évoque ses lieux de tournages, liés à des souvenirs personnels ou des visions intimes (New York vu d'avion donnera naissance à **News From Home**, 1977) : des lieux où perce sous les images la présence d'un passé enfoui, que la cinéaste n'explicite jamais. Fille de déportée, elle considère que les camps d'extermination ont amené dans l'art une rupture qui empêche de montrer et de dire. Reste la sensation diffuse... **P.E.**

cnc.fr/idc

De Chantal Akerman : **Trois Dernières Sonates de Franz Schubert**, 1989, 49' ; **Trois Strophes sur le nom de Sacher**, 1989, 12' ; **D'Est**, 1993, 111'.

Tout le cinéma de Chantal Akerman est traversé par un sentiment profond de l'altérité, qui travaille aussi bien l'économie de la narration que le corps même des films, entre documentaire et fiction, entre fiction et comédie musicale, entre film et installation vidéo, entre littérature et photographie enfin. Avec **I don't belong anywhere**, Marianne Lambert signe un portrait de la cinéaste quelques mois avant sa disparition.

À la manière des cinémas de Jonas Mekas, Boris Lehman ou Chris Marker, le cinéma de Chantal Akerman inscrit la figure du décentrement comme l'une de ses figures cardinales, creusant l'espace de la narration, alors que l'écriture dessine les contours d'un pacte autobiographique, l'expression de l'intime. **La Chambre** (1972), **Hôtel Monterey** (1972), **News from Home** (1977) ou **Histoires d'Amérique** (1989) portaient déjà à sa perfection la définition d'un cinéma comme espace ouvert, comme regard sur un territoire, comme un territoire du regard et de l'image, à la narration aléatoire.

D'Est (1993), **Sud** (1999) et **De l'autre côté** (2002), films voyages et films élégies, mettent en exergue la question du cinéma, du voyage dans l'Histoire, du territoire des images. Dans l'une de ses installations, **Maniac Shadows** (2012), Chantal Akerman fait du film un espace distributif renouvelé et une caisse d'enregistrement de la réalité, en temps réel, dans la continuité de son précédent film, **Là-bas** (2006). L'œuvre est composée d'écrans démultipliés à l'agencement désynchronisé, déployé à la manière d'une régie de contrôle filmant systématiquement le quotidien de la cinéaste durant l'été.

La recherche du temps constitue l'objet essentiel du cinéma proustien de Chantal Akerman. **La Captive** (2000) d'(a)près Proust et **La Folie Almayer** (2012) d'(a)près Conrad, sont des films d'ombre qui mettent en scène des maisons, des architectures, la forêt et la jungle, en autant de plateformes qui installent un cadre pour l'interprétation. À la manière de la folie, la maison et la jungle sont des figures de l'intériorité qui ouvrent sur le monde. Les mondes de Proust et de Conrad sont des univers sans limites, portant le paradoxe de ces focales contradictoires : du très loin au très près.

Le film de Marianne Lambert, réalisé avec la complicité et la participation active de la

cinéaste, éclaire de part en part la trajectoire artistique de Chantal Akerman ainsi que le récit de sa vie. Réalisé en 2015, au moment de la gestation du film **No Home Movie** – les deux films sont présentés à Locarno en août 2015 – **I don't belong anywhere** est le récit au présent d'un parcours fort de quarante ans de travail et d'engagement en faveur d'un cinéma exigeant, de films, d'installations, de livres, de textes de théâtre. La cinéaste occupe la place du personnage principal, qui décrit, commente, expose le travail du cinéma, dans la perspective choisie par Marianne Lambert d'une autobiographie à distance et pudique, au tempo juste.

Le film procède par courts chapitres qui sont l'occasion de portraits de paysages, de villes, de maisons : les lieux de Chantal Akerman. L'essai, le journal, les lettres, sont des formes qu'adopte son cinéma depuis les origines en faisant de l'adresse à l'autre leur motif principal. **I don't belong anywhere** constitue à son tour une ultime lettre cinématographique où la cinéaste, en regard caméra ou présente par sa voix hors-champ, dialogue avec elle-même, avec Marianne Lambert, avec le spectateur. Le film est un journal-voyage construit selon une grande fluidité de la narration, à travers des histoires de lieux, des histoires d'œuvres. De nombreux extraits de films – **La Chambre**, **Saute ma ville**, **Je Tu Il Elle**, **Jeanne Dielman**, **News from Home**, **Histoires d'Amérique**, **Toute une nuit**, **Les Rendez-vous d'Anna**, **D'Est**, **La Folie Almayer**, jusqu'à **No Home Movie** – ponctuent le récit principal. Des témoignages d'acteurs et amis, comme Aurore Clément, viennent préciser le haut niveau d'exigence artistique et la précision de son travail. Alors qu'elle monte **No Home Movie** avec Claire Atherton, elle livre sa dernière leçon de cinéma, en s'exprimant sur le mystère toujours renouvelé à ses yeux de la question de la durée d'un plan dans l'économie du montage. **Pascale Cassagnau**



l'absence en héritage

Filmer obstinément Rencontre avec Patricio Guzmán

2014, 98', couleur, documentaire

Réalisation : Boris Nicot

Production : INA

Participation : CNC, Ciné +, CR PACA, Proci-rep, Angoa

Portrait d'un homme hanté par l'histoire de son pays, qui a choisi de lutter contre l'oubli avec les armes du documentaire.

Filmer obstinément nous replonge dans la filmographie de Patricio Guzmán, indissociable du coup d'Etat qui a vu le Chili basculer de l'utopie à la répression en 1973. Au fil des entretiens, à partir d'extraits de films et d'éléments préparatoires, s'ébauche une profonde leçon de cinéma.

Si la vocation cinématographique de Patricio Guzmán est antérieure à l'élection d'Allende, le coup d'Etat qui destitue le président socialiste pour instaurer la dictature militaire donne à son œuvre sa trajectoire particulière. De *La Bataille du Chili* (1975-1979) au *Bouton de nacre* (2015), en passant par *Le Cas Pinochet* (2001) et *Nostalgie de la lumière* (2010), tous les films évoqués ici tournent autour de ces événements. Mais transmettre la mémoire des années sombres, raviver l'espoir déçu d'une société plus juste, ne va pas sans une réflexion sur les moyens du cinéma. A travers cette insatiable entreprise historique et politique, Boris Nicot parvient à faire émerger avec une grande délicatesse la dimension poétique du cinéma de Guzmán. Au détour des entretiens, le cinéaste égraine de précieuses considérations sur le documentaire en tant qu'art du récit, de l'observation et du montage, qui semblent accorder une place inattendue à l'émotion et à la contemplation de la nature. **S.M.**

Dans **Filmer obstinément**, Boris Nicot saisit le cinéaste Patricio Guzmán en pleine élaboration de son nouveau film *Le Bouton de nacre*, une œuvre de sépulture et de réparation, à bien des égards testamentaire.

Patricio Guzmán a étalé sur son bureau une très grande carte de la Patagonie. Il la filme comme un paysage : travelling, zoom, panoramique... La scène dure longtemps et a de quoi surprendre. Au lieu de se confronter au réel comme on s'y attend de la part d'un documentariste, Guzmán filme la carte chez lui, bien au chaud, à l'abri des courants d'air polaires. Puis il filme, avec le même soin aux détails et la même concentration, un livre ouvert sur des reproductions de photographies anciennes montrant des indigènes de Patagonie nus (en dépit du froid glacial) au corps entièrement peints de motifs géométriques blancs sur fond noir.

Boris Nicot s'introduit dans son cabinet de travail dans ce moment fragile où s'élabore un nouveau film dont Guzmán ne sait pas encore grand-chose sauf qu'il va conduire d'un bouton de nacre à un autre bouton, séparé du premier par deux siècles d'histoire. Chaque bouton est relié à l'histoire d'une campagne d'extermination. Ces deux tragédies que la mémoire nationale chilienne a vouées à l'oubli, Guzmán, cinéaste de "la mémoire obstinée" veut les exhumer, non par goût morbide de la flagellation mais au nom rien moins que de la civilisation. "Le Chili, dit-il, peut se développer économiquement mais tant que durera cet oubli, il n'y aura pas de civilisation." Ce sont elles qui ont fait l'histoire du Chili, cette extrémité du continent américain qui s'effiloche dans une multitude de péninsules, d'îles, d'îlots, dont Guzmán est persuadé qu'elle aussi est vouée à disparaître, comme tout le reste, mais dans les temps géologiques. "La Cordillère sombrera dans la mer et le Chili tout entier sera englouti dans le Pacifique."

Ce à quoi on assiste dans ce cabinet de travail, c'est d'abord à un geste de transmission entre un vieux cinéaste que l'âge a libéré de tous les carcans d'écriture, de genre, de format et

un jeune cinéaste qui se propose de réaliser le portrait d'un artiste au travail. A l'arrivée, le film de Boris Nicot comme c'était prévisible, subit l'influence de Guzmán et se libère lui aussi de quelques figures attendues dans un portrait à prétention biographique pour se centrer sur le processus de création, autrement dit le travail.

Guzmán tente d'expliquer une méthode qui peut paraître surprenante, mais quel processus de création ne l'est pas ? A ce moment, il tient le début du film, un bouton de nacre qu'un explorateur anglais remit à un indigène de Patagonie qui reçut de ce fait le nom de Jemmy Button. Il tient aussi la fin, un autre bouton, un bouton de chemise fait d'une matière plus quelconque, retrouvé incrusté dans un rail rouillé au fond de l'océan. Celui-là a appartenu à un prisonnier politique assassiné par le régime de Pinochet et balancé – mort ou peut-être vif – du haut d'un hélicoptère pour que son corps disparaisse à jamais. L'indigène patagon lui-aussi a disparu, et pas seulement lui mais la quasi-totalité de son peuple, de sa langue et de sa culture.

D'une disparition à l'autre. D'une violence à une autre.

La première a commencé il y a deux siècles avec l'arrivée des Européens, la seconde date d'il y a quarante ans. Pendant que, pour les Chiliens, le temps filait à vive allure, engloutissant dans les mêmes limbes préhistoriques l'extermination des indigènes et celle des militants de l'Unité Populaire, pour Guzmán, le temps s'est quasi arrêté. "Pour moi, le coup d'Etat [du 11 septembre 1973], ça s'est passé il y a un mois ou deux." Quant au travail de sépulture, il est l'œuvre de toute sa vie, une œuvre qui ne cesse de buter sur l'absence, l'absence des corps, l'absence des images, l'amnésie instituée.

Ces premiers plans du film de Boris Nicot

sont précieux. Guzmán va tâcher, comme il l'a souvent fait par le passé, de faire parler la terre, le ciel et surtout la mer, car, à défaut de témoins (morts ou voués au silence par un pacte d'omerta), l'univers entier a été témoin de ces crimes refoulés.

On avait vu dans **Nostalgie de la lumière** (2010) des femmes remuer les pierres et les cendres du désert d'Atacama à la recherche des restes de leurs chers disparus dont la dictature avait voulu effacer toute trace. Des archéologues leur avaient appris quelques rudiments de leur science. Une science magnétique qui peut, d'une simple canine, faire surgir un mammifère disparu, d'un caillou noirci ressusciter une veillée d'il y a dix mille ans et, avec un peu de chance, la composition du plat et la recette de sa préparation. C'est à un travail analogue que s'est consacré Guzmán depuis ce fatal 11 septembre 1973 où le président Salvador Allende, après un magnifique discours en direct sur les ondes de Radio Chile, est mort les armes à la main dans le palais de la Moneda bombardé et assiégé par des généraux félons stipendiés par la CIA.

Ce qui a disparu, ce dont les traces ont été elles-mêmes délibérément effacées, pose au cinéma un défi considérable. Rien à constater que l'absence, rien à filmer que le manque.

On pense à **Sonderkommando**, le film d'Emil Weiss, tourné dans le paysage vert, paisible, désespérément muet d'Auschwitz. Guzmán n'a pas à sa disposition le journal personnel d'un indigène patagon témoin de l'extermination planifiée de son peuple. Il n'a pas de récit d'un survivant des hélicoptères fossoyeurs. Mais il a des cartes et des photos, des images qui n'ont pas été conçues dans le but de témoigner d'une disparition mais dont le cinéma va libérer la puissance. Au prix d'un travail combinant la précision scientifique et les ressources de l'imaginaire, le cinéma va les faire parler et faire réapparaître sinon les corps, du moins les fantômes des assassinés.

Epousant cette démarche, le film de Boris Nicot avance lui aussi entre les silences et les failles, les ellipses et les absences, les traces et les débris composant à petites touches un portrait impressionniste. On ne peut se retenir de penser que Guzmán travaille à une œuvre testamentaire et qu'il a accepté de livrer au jeune cinéaste français, qui a surgi à ce moment dans son espace de travail, quelques clés de ce legs. **Anne Brunswic**

cnc.fr/idc

Sonderkommando, d'Emil Weiss, 2007, 52'. **Chili, la mémoire obstinée**, de Patricio Guzmán, 1997, 56'. **Un Strange Equipage**, de Boris Nicot, 2010, 74'.



itinéraire d'une pensée sur les images en mouvement

Après Jean-Luc Godard, **le désordre exposé** (2012), Céline Gailleurd et Olivier Bohler ont réalisé **Edgar Morin, chronique d'un regard**, un portrait du penseur sous l'angle de son rapport au cinéma.

Nonagénaire au sourire éclatant, Edgar Morin déambule dans les rues de Paris ou parmi les vitrines du musée du Quai Branly, scrute les écrans de la Deutsch Kinemathek et longe ce qui reste du mur de Berlin, avant de se mêler aux danseurs d'un orchestre de rue à Kreuzberg.

Partout les images affluent et le mouvement de la pensée s'impose. Pour faire le portrait d'Edgar Morin en penseur du cinéma, les deux réalisateurs, Céline Gailleurd et Olivier Bohler, ont compris qu'il fallait d'abord le suivre ou le mettre en situation et que les lieux, les objets et les images feraient naître le récit de son itinéraire en cinéma, des films de son enfance au chercheur (l'un des premiers) sur le cinéma, en passant, bien sûr, par le cinéaste de **Chronique d'un été** (réalisé avec Jean Rouch en 1962).

Pari réussi : Morin ici semble aller lui-même à la rencontre de son passé et de sa pensée sur notre relation mythique aux images, pensée que chaque plan du film illustre, réactive, et finalement actualise dans un dispositif très convainquant de surimpressions, de projections, de circulation entre archives, textes et témoignage au présent.

L'objet de ce documentaire, qui adopte *apparemment* la forme de la chronique en recueillant des faits successifs, est bien de montrer la place centrale que le cinéma occupe dans le travail théorique d'Edgar Morin, lui qui commentait ainsi son premier livre sur le cinéma, **Le Cinéma ou l'Homme imaginaire** (1956) : "J'étais inspiré par l'idée, déjà complexe et récurrente, de comprendre la société à l'aide du cinéma tout en comprenant le cinéma à l'aide de la société". Mais le philosophe ajoutait avoir été "aussi poussé par quelque chose de plus intime, la fascination de [s]on adolescence, et [s]on sentiment adulte que le

cinéma est beaucoup plus beau, émouvant, extraordinaire que tout autre représentation". Et le film de Céline Gailleurd et d'Olivier Bohler, bien plus qu'une simple illustration pédagogique de la "pensée complexe" théorisée par Morin, donne à voir et à entendre cette expérience de cinéma, forcément *complexe*, médiatisée mais aussi intime, spéculative mais aussi pratique, racontée mais aussi immédiate, en un mot *vécue*. La chronique fait fi de l'espace et du temps – et même de la chronologie qui pourtant lui sert dans l'ensemble de guide – pour laisser la place à une plongée au cœur d'une vie traversée de part en part par le cinéma, vie racontée et filmée ici *au travers*, littéralement, des images de cinéma qui l'ont mû et ému.

Saluons le parti-pris esthétique de **Edgar Morin, chronique d'un regard** qui dresse le portrait du penseur par une mise en forme qui fait écho aux concepts qu'il a développés dans ses ouvrages sur le cinéma, où tout commence par les ombres et la lumière (**Le Cinéma ou l'homme imaginaire**), par la projection qui renvoie l'homme à un imaginaire peuplé de spectres, de doubles, et d'idoles dont il entretient le culte (**Les Stars**, 1957). Au fil des espaces traversés, Paris, Berlin et musées – ces derniers relevant, soulignent Céline Gailleurd et Olivier Bohler, d'une "mise en scène" qui place le visiteur "dans une situation proche de celle d'un spectateur de cinéma" – le film organise des remontées d'images du passé qui viennent se mêler à l'ici et maintenant du portrait, par la projection – réelle, c'est-à-dire sensible, palpable, l'image projetée venant se poser sur une autre mais ne la recouvrant pas totalement comme l'aurait fait l'incrustation – sur des murs d'immeubles de la ville, par la surimpression convoquant les images et les textes évoqués, par la prolifération des reflets

et des écrans au sein de l'image, par le montage enfin, qui fait par exemple dialoguer le jeune Morin des rushes non-montés de **Chronique d'un été** avec le Morin d'aujourd'hui. Dédoublage qui renvoie là encore à sa pensée sur le cinéma, à ce qu'il appelle l'"hyper-présence" des gens qu'on voit sur l'écran, à l'intensité de la relation sensible qui s'engage avec eux, Morin se prêtant ici volontiers, avec gourmandise même, au jeu organisé par les auteurs qui veut qu'il devienne lui-même une partie des images dont il parle et sur lesquelles il a écrit.

Il faut évoquer enfin la façon dont les textes du philosophe sont convoqués pour cet itinéraire à travers sa pensée sur le cinéma. Lus par Mathieu Amalric, la voix de l'acteur n'est pourtant pas seulement "voix off". Son apparition au début et à la fin du film, plongé dans la lecture – silencieuse, mais pourtant *entendue* – des textes de Morin en font un autre double de celui-ci : il est à la fois son porte-parole et sa voix intérieure, le passeur de ses écrits et l'incarnation de sa pensée, une image mentale et pourtant matérielle, s'inscrivant elle aussi par projection au cœur des images du film. Peut-on imaginer plus bel hommage, plus merveilleuse illustration – comme par projection-identification – de la pensée de Morin sur le cinéma, lui qui "nous offre le reflet, non seulement du monde, mais aussi de l'esprit humain" ? **Emmanuel Dreux**

1 Edgar Morin, **Le Cinéma ou l'Homme imaginaire**, Paris, Editions de Minuit, 1956 (1ère édition).

entretien avec céline gailleurd et olivier bohler



Qu'est-ce qui vous a séduit dans la pensée d'Edgar Morin ?

C.G. : Edgar Morin est surtout connu aujourd'hui du grand public comme un penseur attaché aux grandes problématiques sociétales et politiques de notre époque. On ignore bien souvent qu'il a été le premier chercheur au CNRS à faire du cinéma son objet d'étude, faisant ainsi entrer de plain-pied le cinéma dans le champ des disciplines universitaires, avant d'initier, avec Jean Rouch et grâce à **Chronique d'un été**, cette révolution que fut le Cinéma Vérité.

O.B. : Nous souhaitons en outre montrer que cet intérêt pour le cinéma, loin d'être anecdotique, a au contraire joué une place essentielle dans la formation de sa pensée, de sa culture, y compris politique et sociale, entretenant ainsi un lien profond avec le reste de son œuvre. Dans son adolescence, le cinéma a servi à l'éclosion de sa pensée politique, avec les grands films soviétiques, les films sociaux français, les films pacifistes allemands ou américains. Après-guerre, avec **L'Homme imaginaire** et **Les Stars**, l'étude du cinéma lui a permis d'initier une démarche nouvelle qui annonce la "pensée complexe", en croisant les disciplines et les savoirs – et plus particulièrement la sociologie, l'anthropologie et l'ethnologie. Le passage à la réalisation avec Jean Rouch en 1960 pour **Chronique d'un été** permet à cette pensée de s'incarner dans un objet, qui va d'une part bouleverser le cinéma et, d'autre part, conduire Edgar Morin vers un nouveau tournant de sa pensée, qui se recentrera sur l'humain et la question de la compréhension, qui sont entre autres les fondements de **La Méthode**.

Sur quels principes esthétiques avez-vous bâti Edgar Morin – **Chronique d'un regard** ?

C.G. : Nous avons eu la chance d'accompagner Edgar Morin durant deux ans, et nous avons pu constater qu'il est sollicité aux quatre coins du globe pour expliquer sa pensée sur l'état actuel du monde. Nous souhaitons donc mettre en scène ce mouvement, cette circulation, qui s'accordait avec son idée de traverser les



disciplines et de refuser les cloisonnements. Plus qu'un portrait, nous avons ainsi rêvé un itinéraire, jalonné par des décors particuliers : salle de projection, rues de Paris et de Berlin, moyens de transports, et surtout deux musées, la Deutsch Kinemathek et le musée du Quai Branly. Les musées sont des lieux très cinématographiques, porteurs d'art et de mémoire, mais aussi de beaucoup d'imaginaire. Ils sont donc particulièrement propices au surgissement de la pensée.

Votre film frappe parfois par son onirisme. A quoi cela est-il dû ?

C.G. : Malgré nos moyens souvent assez réduits, nous essayons toujours de parler de cinéma selon des principes eux-mêmes cinématographiques, en travaillant les décors, la lumière, les couleurs, le montage... Pour retranscrire avec une certaine justesse la pensée d'Edgar Morin, ainsi que sa personnalité, et surtout en rendre l'émotion, cela ne nous aidait pas de nous en tenir au réel. Il nous fallait aller plus loin, trouver des lieux forts, jouer des raccords, et faire que sa personnalité, ou ses thèmes, fassent corps avec le film.

O.B. : Nous nous sommes par exemple inspirés des grands concepts développés par Edgar Morin dans **Le Cinéma ou l'Homme imaginaire** et **Les Stars**, comme la projection, les doubles, les fantômes, les masques, les ombres, qui sont tous très visuels, pour appuyer sa parole et créer un univers autour de lui.

Les images d'archives, souvent projetées sur les murs, participent de ces partis pris formels ?

O.B. : Le film croise des archives filmiques, photographiques, documentaires ou fictionnelles très variées, à l'intérieur desquelles les rushes de **Chronique d'un été** possèdent un statut particulier. Le travail de montage, avec Aurélien Manya, a été essentiel, car nous souhaitons établir un contrepoint entre les mots d'Edgar Morin et ces images, comme deux lignes mélodiques s'enrichissant l'une l'autre. Nous avons donc essayé d'explorer plusieurs axes pour présenter ces images, en travaillant



soit le montage, soit la superposition, soit la projection sur des décors réels.

C.G. : Cela nous permettait de développer l'aspect critique, poétique, métaphysique de la pensée d'Edgar Morin. Les nombreuses surimpressions, qui confrontent plusieurs strates d'images, offrent de ressentir le temps, l'accumulation des souvenirs d'un homme qui, à 93 ans, a presque traversé un siècle entier. Les projections sur les immeubles de Paris ou Berlin, elles, font surgir le cinéma et l'imaginaire à l'intérieur du paysage urbain, pour le peupler de fantômes. Ces présences spectrales sont, pour Edgar Morin, l'origine même de sa fascination pour l'image cinématographique. Elles rappellent aussi qu'étudier le cinéma est un acte socio-logique, une façon de parler de notre société.

O.B. : On nous demande souvent si ces projections sur les façades sont des incrustations : ab-solument pas ! Nous les avons faites avec notre excellent et infatigable chef-opérateur, Denis Gaubert, depuis des balcons ou des terrasses. Il fallait que ce soit émouvant, étonnant, sen-sible. Comme l'écrivait James Joyce dans *Portrait de l'artiste en jeune homme* : "Un portrait n'est pas une pièce d'identité, c'est plutôt la courbe d'une émotion."

Pourquoi avoir choisi de tourner à Paris et à Berlin ?

C.G. : Ces deux villes servent de toile de fond car elles représentent les deux pôles essentiels de la culture européenne d'Edgar Morin, qui viennent compléter ses racines méditerranéennes. Dans la capitale allemande sont abordés les thèmes essentiels de la représentation des ouvriers, la fraternité des peuples, et le cinéma comme instrument de rédemption. A Paris, et en particulier au musée du Quai Branly, nous sommes revenus sur son goût pour les représentations, les ombres, les doubles, les esprits, les origines mythiques du cinéma.

Plutôt que des extraits de *Chronique d'un été*, vous montrez des rushes du tournage. Comment y avez-vous eu accès ?

O.B. : En 2011, Florence Dauman, qui dirige,

après son père, Argos Films, a fait numériser les 17 heures de rushes de *Chronique d'un été*. A partir de cette matière, elle a réalisé un documentaire, *Un Été + 50*, dans lequel elle a fait intervenir les protagonistes de l'époque. C'est grâce à elle que nous avons eu accès aux rushes de 1960, qui permettent de revisiter le travail d'Edgar Morin et Jean Rouch.

C.G. : Dans ces rushes, on voit aussi bien la France de l'époque, les risques pris par les protagonistes en s'exposant à la caméra, que l'excitation des deux réalisateurs face à la nouveauté du son synchrone, ainsi que toutes leurs tentatives de se livrer au jeu de l'autoanalyse, en questionnant eux-mêmes les résultats de leur travail en cours de tournage.

Après la tentative infructueuse de collaboration avec Henri Calef sur *L'Heure de la vérité*, en 1963, Edgar Morin ne participe plus à aucun film ?

C.G. : Il a collaboré à plusieurs reprises à des émissions du Service de la Recherche de l'ORTF pour des sujets autour du Cinéma Vérité, et il a eu, pour la télévision, des projets ambitieux comme celui basé sur de grands entretiens avec d'autres penseurs. Mais cela ne s'est pas concrétisé. Toute la démarche d'Edgar Morin s'oppose à la notion de spécialisation : il ne pouvait en rester au cinéma. Cela ne l'empêche pas, aujourd'hui encore, d'être un cinéophile attentif, surtout de films étrangers, latino-américains ou asiatiques. Mais ce qui nous intéresse, c'était de montrer en quoi l'étape intellectuelle et créative du passage par le cinéma faisait partie intégrante de sa réflexion. Son intérêt pour le cinéma comme objet d'étude répond à des préoccupations en lien avec le monde et la société de l'époque, et sa démarche intellectuelle se forme en grande partie au contact de cet objet.

O.B. : La pratique même du cinéma lui a permis d'aller vers des ailleurs très différents. Par exemple, c'est parce qu'il a pris l'habitude de conduire des entretiens enregistrés en son direct avec *Chronique d'un été* qu'il s'est servi ensuite du magnétophone pour sa grande enquête sociologique de *La Métamorphose de Plodémet*, en 1967. Donc, même quand le cinéma n'est plus là explicitement dans son travail, il continue de l'irriguer.

Entretien extrait du dossier de presse réalisé à l'occasion de la sortie du film en 2015

Edgar Morin, chronique d'un regard

2014, 80', couleur, documentaire

Réalisation : Olivier Bohler, Céline Gailleurd

Production : Nocturnes Productions

Participation : CNC, Ciné+, CR PACA, musée du Quai Branly, Institut français d'Allemagne, Scam, Sacem

Au détour de flâneries dans les rues de Paris et Berlin, dans des musées, confronté à des extraits de films projetés sur des façades d'immeubles, le philosophe et sociologue Edgar Morin relate à Céline Gailleurd et Olivier Bohler son itinéraire personnel et intellectuel, en constante résonnance avec le cinéma. Outre des lectures par Mathieu Amalric d'extraits de ses textes, le film accompagne ces évocations de nombreuses images d'archives.

De la "cinéphagie" d'enfance à la cinéphilie d'adolescence, de la fascination léthargique à la réflexion politique, Morin a toujours observé les films sous un double rapport où l'intime et l'émotion sont inséparables de mécanismes sociaux plus généraux : le cinéma donne donc prise à une possible étude de l'homme. En témoignent ses articles et livres sur le cinéma, ainsi que la réalisation avec Jean Rouch de *Chronique d'un été* (1960), film fondateur du cinéma-vérité qui interroge le rendu du réel, l'implication des intervenants, le rapport à la vie quotidienne, et constitue une vue en coupe d'une époque aussi bien que ses liens avec le passé (tel le matricule concentrationnaire de Marceline Loridan). Car le cinéma, pour le juif résistant, orphelin de mère, à qui Rossellini empruntera le titre - d'un livre sur Berlin libéré - *Allemagne année zéro*, est aussi constitué de ces ombres et de ces ruines : un "instrument de rédemption", permettant de saisir "la totalité humaine". P.E.

cnc.fr/idc

Jean-Luc Godard, le désordre exposé, de Céline Gailleurd et Olivier Bohler, 2012, 66'. Sous le nom de Melville, d'Olivier Bohler, 2008, 77'. *Un Été + 50*, de Florence Dauman, 2011, 72'.



les images en miroir de lieux fictifs

Conçu et coordonné sur quatre ans par Lieux Fictifs, **Images en mémoire, images en miroir**, travail colossal à partir des archives de l'INA, a abouti à l'édition d'un DVD de 36 films courts.

Le projet Images en mémoire, images en miroir a été développé de 2009 à 2013 par Lieux Fictifs, un laboratoire de recherche, de formation et d'expression cinématographique installé depuis 1994 au sein même du Centre pénitentiaire de Marseille¹.

Des ateliers conçus à l'échelle de six pays (Allemagne, Espagne, France, Italie, Liban et Norvège) ont réuni plus de deux cents participants, personnes placées sous main de justice en milieu ouvert ou fermé, et personnes libres regroupées dans des structures (étudiants, retraités). L'objectif était de réaliser des courts métrages personnels à partir d'un remontage d'images d'archives fournies par l'INA. Ces images étaient sélectionnées par un comité de réalisateurs selon un thème général rendant compte de l'emprise géographique et de l'engagement politique de la démarche : *Frontières, dedans/dehors*. Des sous-catégories permettaient, elles, d'identifier des événements ayant eu une portée mondiale et pouvant donc à ce titre faire sens commun au-delà des particularités nationales : le mur de Berlin, les murs dans le monde, la conquête de l'espace, la ségrégation et la décolonisation, les révolutions (des Œillets au Portugal, du Jasmin en Tunisie, Mai 68, etc.). Mais aussi : les images colorées de l'invisible (chimie, terre, vivant cellulaire) et les manifestations orageuses de la nature dont la plastique grandiose pouvait favoriser la réappropriation artistique et les déplacements esthétiques recherchés par les concepteurs des ateliers. Faire des images prises par d'autres un film à soi. Transformer des formats calibrés pour la télévision (JT, reportages, émissions scientifiques) en une œuvre personnelle. S'essayer à une écriture fictionnelle qui convoque une histoire commune. Telles étaient en effet les visées ambitieuses du projet. Avec une contrainte temporelle comme fédérateur formel que l'on retrouve dans le DVD : que chaque

nouveau film ne dépasse pas 6 minutes. Une expression courte pour encourager le poème.

une réflexion critique sur la télévision

Les archives fournies par l'INA sont dotées de leurs logiques propres en respect de la grille des programmes et des contraintes fixées par les producteurs et les diffuseurs. Plusieurs types de collections historiques (série d'émissions) ont ainsi servi de vivier : **Destination l'invisible, Les Inventiones de la vie, L'Événement, Les Brûlures de l'histoire, Le Siècle des hommes, Films documentaires, La Marche du siècle, Thalassa : le magazine de la mer, Envoyé spécial, Le Monde en quarante minutes, Les Actualités françaises**, etc. Le travail de Lieux Fictifs a consisté à demander aux participants de réinventer de bout en bout ces corpus.

La première étape de l'expérience cinématographique consistait ainsi à déconstruire ce qui avait été projeté : les images étaient montrées sans son pour dégager la vue de tout guidage du sens par le commentaire de télévision. Les ateliers incitaient à s'interroger : qu'est-ce que je vois ? Quel regard je porte sur ces documents d'archives, sur la mémoire du siècle qui s'y trouve concaténée ? A quoi (à quel objet, film, livre, souvenir personnel) cela me fait-il penser ? Comment ces images font-elles écho à ma propre histoire ? Quel miroir me tendent-elles ? Le dévoilement du son d'origine dans l'après-coup de la première vision participait également de ces questionnements : comment ajuster le savoir sur le voir ? Comment faire coïncider, ou non, le regard des réalisateurs de télévision avec le regard d'un spectateur, d'un amateur ? Quelle articulation entre la vie intime et l'histoire collective dont font partie ceux qui sont socialement relégués aux marges de l'écriture de cette histoire ?

La seconde étape nodale des ateliers était la réalisation proprement dite de films neufs.



Images en mémoire, images en miroir

2013, 180', couleur, documentaire

Réalisation collective

Production : Lieux Fictifs, INA, Marseille-Provence 2013, La Friche Belle de Mai

Les images des événements des dernières décennies (faits majeurs ou mineurs, culturels ou naturels) étaient articulées à un récit personnel, voire identitaire, à partir d'un savant montage visuel et sonore. Sur le plan visuel, seules les images de l'INA pouvaient être utilisées (aucun nouveau filmage) mais toute liberté était donnée en matière d'intervention sur celles-ci : les raccourcir, les tronquer, les ralentir, les accélérer, les inverser.

Sur le plan sonore, la règle était, à l'inverse, la création d'une bande originale : mixage de sons provenant des archives de l'INA, de sources préenregistrées et de matériaux inédits fabriqués en atelier (ambiance sonore, lecture de texte, récit vécu ou imaginé, musique). Les réalisateurs d'*Avant que j'oublie*, détenus à l'époque au Centre pénitentiaire des Baumettes, ont par exemple confié à des étudiants qui participaient au projet le soin de recueillir à Marseille des témoignages impromptus sur le thème de l'amour. "Ces participants du dehors, ont pris le zoom son qu'on leur avait donné et ont passé des heures à enregistrer. Ils sont revenus en nous disant *j'ai interviewé ma copine, j'ai demandé à une dame qui était dans ma rue et qui demandait à manger, moi j'ai parlé et pour nous c'était vraiment du bonheur*" se souvient Jean-Noël Pané². Des fragments de ces prises de son sont insérés dans le film, à la manière de micros-trottoirs intimes. Hommes, femmes et enfants du dehors élargissent à l'échelle de la ville les mots feutrés des deux coréalisateurs sur ce qui "manque vraiment à l'intérieur [de la prison]" : "l'amour", "l'amour avant que j'oublie".

Cette nouvelle bande son pourvoit une grande part de l'émotion des films d'*Images en mémoire, images en miroir*. La voix anonyme des participants se mêle avec les images du siècle que les médias ont rendues familières, comme s'il s'agissait de dire l'impossible d'un dialogue. Un parti pris qui est au cœur des *Cris sans voix*, par exemple, où une voix de femme confie : "L'image me fait peur" ; tandis qu'un montage relie émeutes à Berlin Est en 1953, manifestations musulmanes à Paris en octobre 1961, révolte des étudiants de Mai 1968, victoire démocratique au Portugal en 1974, printemps arabes de 2011 – un enchaînement de mouvements de Libération des peuples qui devrait rassurer cette voix apeurée ? Pas tout à fait puisque la voix poursuit : "C'était hier et rien n'a changé." Et cette voix féminine qui tâtonne, qui cherche l'espoir du côté de l'enfance, bute *in fine* sur cette archive terrible et drôle à la fois : de jolis enfants chinois allongés sur des pliants ; ils portent tous de seyantes lunettes noires et prennent vraisemblablement une prophylactique cure de soleil. Ces images pourtant effraient encore : ces petits si géométriques, si mécaniquement alignés, ne sont-ils pas les pièces d'une usine, l'usine révolutionnaire ?

le balisage d'événements historiques

Les 36 films du DVD sont organisés selon une dizaine d'entrées qui en font ressortir les traits communs : *L'enfance du regard*, *L'histoire et moi*, *Visions*, *Collisions*, *Paysages intérieurs*, etc. Et s'il serait vain de rechercher une typologie de ces œuvres autre que

Images en mémoire, images en miroir est un projet de réalisation de films courts, créés à partir d'images d'archives mises à disposition par l'INA. Dans le cadre d'ateliers de création partagée, des réalisateurs et des participants amateurs se sont appropriés ces images pour restituer, à travers l'écriture fictionnelle, une part de leur histoire et de leur regard. Sur plus de 250 films réalisés pendant 5 ans, 36 sont présentés sur ce DVD.

Le projet a été développé de 2009 à 2013, en prison avec des groupes de personnes détenues, et à l'extérieur avec des groupes d'étudiants, de personnes âgées, etc. Il s'est étendu non seulement à la région PACA mais en Europe et autour de la Méditerranée. Les réalisateurs associés (Clément Dorival, Joseph Césarini, Emmanuel Roy, Pascal César, Dominique Comtat, etc.) ont fait des sélections d'images autour de différentes thématiques, puis les ont proposées en ateliers à partir de deux questions : quel regard je porte sur ces images d'archives ? Comment ces images font écho à ma propre histoire ? Les 36 films présentés ici ont fait l'objet d'une exposition en 2013. Ils sont groupés en plusieurs chapitres : *l'enfance du regard* ; *l'histoire de moi* ; *visions* ; *l'intime universel* ; *dedans/dehors* ; *collision* ; *la distance* ; *l'une et l'autre et paysages intérieurs*.

Un livret de 46 pages inséré dans le DVD présente l'ensemble du projet, les règles du jeu et des témoignages.



celle qui découle de la règle du jeu fixée par Lieux Fictifs, on peut dire que certains films, à l'instar de **Avant que j'oublie** et des **Cris sans voix**, collectent des événements disparates au service d'un propos plus large sur le sens de l'histoire. Les bouleversements politiques sont alors souvent montés en alternance avec des catastrophes naturelles qui invitent à repenser la place des individus dans la course de l'histoire.

D'autres films privilégient au contraire le balisage d'événements historiques précis : dans **La Leçon**, la focale est placée sur la décision de Rosa Parks, le 1er décembre 1955, de ne pas céder sa place à un Blanc dans un bus, ce qui donne lieu à une truculente rétrospective des slogans liés aux luttes contre la ségrégation aux Etats-Unis. Drôle et percutant sur les ressorts de l'amnésie collective. Dans **Palin-génésie**, les images racontent l'histoire localisée de la construction et de la chute du mur de Berlin (1961-1989) mais la voix off contrecarre toute vision irénique de l'histoire : elle fait la liste des murs érigés par la société (croyance, famille, prison, etc.) et découpe l'écran en une multitude de petits cadres si bien que le film se retrouve lui-même enfermé dans des cloisons. C'est probablement là – entre le rire et les larmes – que se niche la ligne de partage la plus structurante entre les différents films du DVD : l'exercice critique ménage une approche humoristique et corrosive pour les uns (beaucoup de plaisir par exemple à mettre en écho la vie déréalisée des spationautes d'Apollo 11 avec le quotidien des hommes sur Terre : **Face à Face**, **Voyage dans les clans du destin**), alors que pour d'autres elle suscite un balancement entre la mélancolie (**La Mémoire et la Mer**) et la colère (**Indignación !**). Ces images du passé étaient porteuses d'une violence que l'INA n'avait pas soupçonnée et qu'il était très difficile d'affronter, explique par exemple Christophe Beckers, technicien vidéo au sein de Lieux Fictifs et participant de *L'atelier du dedans* (**City Wall** et **Avant que j'oublie**).

Au final, **Images en mémoire, images en miroir** aboutit à ce paradoxe, qui est la marque de sa réussite : des images diffusées à la télévision française et donc jugées conformes

au standard de ce média (des images devenues des archives mises à disposition par l'institution en charge de leur sauvegarde), sont réinventées au point de ne plus être des images télévisées. Le corpus d'**Images en mémoire, images en miroir** est dorénavant composé de films de cinéma. Ceux-ci s'inscrivent dans une tradition riche faite d'œuvres poétiques se réappropriant les événements historiques qu'ils embrassent : **La Rabbia** de Pier Paolo Pasolini et Giovannino Guareschi (1963), **Vidéogrammes d'une révolution** de Harun Farocki et Andrei Ujica (1992), **Oh ! Uomo**, d'Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian (2004), pour citer quelques titres discutés dans les ateliers au cours du projet ; une tradition faite également de formes tricotant le biographique, le quotidien et l'histoire du siècle, à l'instar des démarches d'Alain Cavalier, Vincent Dieutre, Chantal Akerman ou Jonas Mekas, parmi tant d'autres.

Plus de 250 films en quatre ans d'ateliers – soit autant de micro-histoires à l'échelle des mondes (du monde intérieur fini et invisible, à la conquête spatiale spectaculaire et sans fin) – ont été réalisés. Une sélection de 36 d'entre eux a été présentée dans le cadre d'une exposition à la Friche Belle de Mai à Marseille en 2013. Elle a ensuite circulé dans des espaces de cinéma jusqu'à se stabiliser dans le présent DVD, "trace finale de ce projet hybride et unique" selon Clément Dorival, coordinateur opiniâtre du projet. On rêverait d'une version DVD-Rom permettant de circuler de façon réversible des films aux archives et des archives indexées par événements aux films de montage qui les réinterprètent. En attendant, l'objet final aujourd'hui disponible (avec un livret inclus dans le DVD) restitue bien les enjeux sensibles d'une aventure artistique où l'histoire – focale des archives de l'INA – est devenue un pur indice, une trace parmi d'autres du matériel mnésique qui fait l'identité de chacun. **Frédérique Berthet**³

1 L'association Lieux Fictifs a été créée sur une initiative des cinéastes Caroline Caccavale et Joseph Césarini, cf. **Images de la culture** n° 26 (décembre 2011).

2 Jean-Noël Pané, réalisateur de deux films de l'édition DVD.

3 Dans le cadre du séminaire annuel (2015-2016), *Ecrire et penser avec l'histoire à l'échelle du monde*, dirigé par Frédérique Berthet, Catherine Coquio et Inès Cazalas à l'Université Paris Diderot, la séance *Filmer dedans/dehors. Une expérience des frontières* a porté sur le projet **Images en mémoire, images en miroir**. Elle a réuni Clément Dorival, porteur du projet, Jean-Noël Pané, participant des ateliers, et la section des étudiants empêchés de Paris Diderot.

cnc.fr/idc

Produits par Lieux Fictifs : **9 m² pour deux**, de Jimmy Glasberg et Joseph Césarini, 2005, 94' ; **Eh la famille !** d'Anne Alix et Philippe Tabarly, 2007, 121' ; **Trous de mémoire**, de Jean-Michel Perez, 2007, 58'.



architecture

Architectures L'Ecole d'art de Glasgow

2013, 26', couleur, documentaire

Conception : Richard Copans,
Stan Neumann

Réalisation : Juliette Garcias

Production : Les Films d'Ici, musée d'Orsay,
Arte France

Participation : CNC

L'Ecole d'art de Glasgow, chef d'œuvre de Charles Rennie Mackintosh, est construite de 1897 à 1909. Juliette Garcias met en évidence les choix de l'architecte, parfois paradoxaux, à l'appui de maquettes animées qui décortiquent de façon pédagogique la construction de cet édifice, destiné à donner une image respectable à une ville industrielle, prospère, mais où abondent alors les taudis.

A l'épreuve du temps, puisqu'elle est encore utilisée aujourd'hui en l'état, cette école d'art est un condensé de l'évolution du travail de Mackintosh, avec parfois le choix simultané de solutions architecturales radicalement opposées. Elle est soumise à des contraintes rigides : une parcelle en hauteur tournant le dos à la rue et un cahier des charges extrêmement précis pour des locaux destinés aux étudiants. Mackintosh résout la question en optant pour des ateliers sobres, grands cubes vides ouverts à la lumière du nord, lisibles en façade grâce à leurs vastes verrières orthogonales, selon un parti rationaliste. L'architecte s'y efface pour donner libre cours à la créativité des étudiants. Il ne renonce pas pour autant à sa culture Art Nouveau ni à son goût pour l'ornementation gratuite, qu'on retrouve dans l'escalier japonisant et dans les détails décoratifs. La tendance au paradoxe s'exprime aussi dans certaines parties stylistiquement éclectiques et dans la célèbre bibliothèque. **L.W.**

Architectures La Maison du parti communiste français

2013, 26', couleur, documentaire

Conception : Richard Copans,
Stan Neumann

Réalisation : Richard Copans

Production : Les Films d'Ici,
Centre Pompidou, Arte France

Participation : CNC, ministère de la Culture
et de la Communication (DGP)

En 1965, le PCF, fort de ses 20% de votes nationaux, décide la construction d'un nouveau siège parisien qui incarne son ambition politique d'ouverture. Oscar Niemeyer, l'architecte admiré de Brasília, relève le défi. Communiste lui-même, il travaillera gratuitement à ce joyau architectural tout en transparences et en courbes, achevé en 1980. Sa parole humaniste ponctue le commentaire didactique du film remarquablement servi par la caméra.

Au bas des Buttes-Chaumont, rompant le tissu urbain des immeubles sur rue, ce nouveau lieu ouvre son jardin sur la ville. L'architecture moderne s'y impose avec fantaisie. La typologie est celle de la barre mais elle est sinuose pour éviter toute monotonie. Les pilotis libèrent le sol mais le béton qui le constitue remonte comme une vague sur laquelle surfe l'édifice. Les façades sont de type rideau mais avec la possibilité d'écarter les vitres grâce à une astuce prévue par Jean Prouvé pour esquiver l'effet bocal trop américain. Le plan peut y être flexible mais avec des trouvailles comme les armoires des bureaux dont le revers sert de paroi colorée au long couloir serpentant à chaque niveau. Quatre étages en sous-sol font gagner l'espace généreux nécessaire aux équipements collectifs : cafeteria ovoïde, "foyer de la classe ouvrière", salle de réunion dont le dôme blanc crève le parterre devant la barre, dialogue avec les courbes de la façade et devient l'emblème du bâtiment. **L.W.**

Architectures L'Usine Van Nelle à Rotterdam

2013, 26', couleur, documentaire

Conception : Richard Copans,
Stan Neumann

Réalisation : Stan Neumann

Production : Les Films d'Ici, Arte France,
Cité de l'architecture et du patrimoine

Participation : CNC

Dans la banlieue de Rotterdam, l'usine Van Nelle, construite entre 1926 et 1931, est le fruit de la foi moderniste et optimiste du capitaine d'industrie formé aux méthodes américaines, Kees Van der Leuw, et de deux architectes, Johannes Brinkman et Leendert Van der Vlugt. De nombreuses archives sur la construction et le fonctionnement de l'usine redonnent vie à ce projet économique, social et architectural fondé sur un "utilitarisme esthétique".

L'expansion de l'entreprise alors centenaire, transformant tabac, café et thé, permet de construire un complexe novateur hors de la ville. Le taylorisme et le Bauhaus influencent le commanditaire qui veut une usine dont la forme serve les impératifs de production mais où les ouvriers travaillent dans des conditions optimales et de bien-être. La mécanisation à l'américaine avec chaînes de montage et simplification des trajets plaide pour une organisation linéaire des bâtiments d'ateliers. L'éclairage de toute la surface intérieure par la lumière du jour en détermine la largeur. Les façades sont des verrières montées sur châssis métalliques préfabriqués, permettant une mise en œuvre rapide. La structure des édifices est une première en Europe : planchers et piliers sont coulés en béton d'un seul tenant. Mobilier ergonomique, sanitaires modernes, chromes élégants et couleurs signalétiques parachèvent l'élégance des bâtiments. **L.W.**

Félix Vallotton, la vie à distance



art

Edouard Manet, une inquiétante étrangeté

2011, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Hopi Lebel

Production : Les Films d'Ici, musée d'Orsay

Participation : CNC, France Télévisions

Par l'intervention croisée de trois spécialistes, un commentaire off et des voix prêtées à Edouard Manet et à quelques amis décisifs, Hopi Lebel propose de lire l'œuvre du peintre – surtout certains tableaux phares – à la lumière de sa vie intime, de son rapport avec l'époque et de ses convictions politiques. L'exposition de 1880 à la Galerie de la Vie moderne à Paris offre un angle de vue documenté sur sa carrière.

A un moment de crise dans sa vie – malade, proche de la mort, ses ambitions déçues – l'exposition de 1880 est pour Manet emblématique, à la fois bilan et affirmation de sa modernité. Ses débuts ont été marqués par les grands maîtres, le Romantisme mais aussi le Réalisme à la Courbet. Très vite influencé par son ami Baudelaire et les changements radicaux qui transforment Paris, il veut peindre le présent de façon plus spontanée, prenant en compte les apports de la photographie. Il montre la vie sociale de son temps, y mêle sa vie privée. Des thématiques traditionnelles comme le nu féminin prennent un sens nouveau grâce à une contextualisation qui dérouta les critiques ; de même, les portraits – notamment les femmes qu'il peint déterminées, autonomes, dans des sujets modernes – la gare, la rue, les bars. Sa palette l'apparente aux Impressionnistes. Républicain, il dénonce la violence politique. Défendu par Zola, mais trop novateur, il ne sera jamais le peintre de la III^e République. L.W.

Félix Vallotton, la vie à distance

2013, 52', couleur, documentaire

Conception : Juliette Cazanave, Jean Nayrolles

Réalisation : Juliette Cazanave

Production : CinéTévé, Arte France, musée d'Orsay, RMN-Grand Palais

Participation : CNC, RTS

Juliette Cazanave nous donne à voir l'œuvre abondante de Félix Vallotton (1865-1925) sous l'angle de sa personnalité : observateur du monde, toujours en retrait. Une voix prête vie aux extraits de lettres et d'un roman d'inspiration autobiographique qui éclairent de l'intérieur la neurasthénie distanciée du peintre. Le contexte historique et artistique est pris en charge par le commentaire et les séquences d'archives.

Né à Lausanne, Vallotton tente sa chance dans le Paris des Impressionnistes et des Symbolistes. Formé aux maîtres du passé comme Holbein, il en retient l'exigence de vérité sans concession, qui convient à son éducation protestante dont les scories résistent à son athéisme. S'y mêle une certaine morbidité perceptible dans son attrait pour les corps objectivés, voire putréfiés, qu'on retrouve dans son roman **La Vie meurtrière** ou dans le thème des noyés. Quoique vite admis au Salon des peintres, c'est d'abord de la gravure sur bois que lui vient le succès. Ses portraits d'écrivains, au dessin élastique très contrasté, sont connus jusqu'aux États-Unis. D'autres séries servent ses idéaux anarchistes, dénonçant le pouvoir violent, en politique ou dans les rapports de couple. En peinture, il se montre audacieux avec les Nabis, puis plus classique : ses nus gagnent en plastique. Mais un trouble se glisse entre ses modèles déshabillés et leur mise à distance, froide. C'est là sa modernité. L.W.

Pol Bury, la poésie de la lenteur

2013, 56', couleur, documentaire

Réalisation : Arthur Ghenne

Production : Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Construit autour de l'intervention de proches qui mêlent leur voix à celle de Pol Bury lui-même que des séquences d'archives donnent à entendre, le film d'Arthur Ghenne retrace le parcours de cet artiste belge qui, dès les années 1950, fit du mouvement le fondement de ses recherches. Artistes, écrivains, journalistes, conservateurs, galeristes (dont les Maeght) et son épouse Velma Bury insistent aussi sur sa chaleur humaine et son humour.

Peintre surréaliste à ses débuts, Pol Bury (1922-2005) s'ouvre à l'abstraction avec Cobra (revue et expositions de groupe). Bientôt fasciné par les mobiles de Calder, il délaisse le tableau pour la tridimensionnalité et crée des œuvres cinétiques. Il se nourrit des réflexions et des actions artistiques et décalées de l'Académie de Montbliart, qu'il fonde en 1953 avec des amis. Leur revue **Daily Bûl** vante "la culture du ténu" dont la bulle – et par dérivation la boule, forme emblématique chez Bury – est un modèle. Installé à Paris puis à New York, Bury traque le mouvement : illusionniste, comme dans ses bijoux ou encore ses images "cinétisées", dont certaines parties subissent de légers déplacements en série ; ou bien réel, comme dans sa **Forêt** de colonnes animées, créée chez Renault. Toujours lent, pour surprendre de façon poétique, le mouvement a parfois une dimension sonore comme dans ses **Sculptures à cordes** ou dans ses fontaines aux sphères d'acier, mues par l'eau chantante. L.W.



Film sélectionné
par Images en bibliothèques



cinéma

Un Caméraman dans la Résistance

2015, 51', couleur, documentaire

Réalisation : Franck Mazuet

Production : INA, LCP Assemblée nationale, Lyon Capitale TV

Participation : CNC, ministère de la Défense

Les images tournées par le caméraman Félix Forestier pendant l'été 1944, du maquis du Vercors à la libération de Lyon, apportent un témoignage exceptionnel sur cette période décisive. Réalisées à l'initiative du Comité de libération du cinéma français (procommuniste) qui entend exalter le rôle des Résistants de l'intérieur, elles sont aussitôt manipulées dans la lutte pour l'écriture de l'Histoire, qui oppose gaullistes et communistes.

Avec ses deux assistants, Félix Forestier documente dans des conditions périlleuses des réalités complexes. En s'appuyant sur l'expertise de trois historiens, Franck Mazuet restitue le contexte politique et cinématographique de ces prises de vues exceptionnelles. En caméraman expérimenté, Forestier procède souvent à des reconstitutions, notamment de scènes de combats où les jeunes maquisards (dont beaucoup vont bientôt mourir) jouent leur propre rôle. Rescapé de la débâcle du maquis, il filme lors des premières heures de la Libération des mouvements de foule spontanés, d'autres mis en scène par les autorités comme la tonsure des femmes à Voiron. Expurgées de toute référence à la Résistance communiste, ces images sont immédiatement exploitées dans les actualités cinématographiques sous contrôle gaulliste. Mais Forestier va bientôt collaborer avec Jean-Paul Le Chanois à la réalisation d'un film d'inspiration communiste sur la tragédie du Vercors, **Au cœur de l'orage** (1948). **E.S.**

Ça tourne à Villapaz

2014, 53', couleur, documentaire

Réalisation : Maria Isabel Ospina

Production : Le-Lokal Productions, Fosfenos Media, TLT Télé Toulouse

Participation : CNC, CR Midi-Pyrénées, Procirep, Angoa, ministère de la Culture de Colombie, ANTV

A Villapaz, en Colombie, Victor González a décidé coûte que coûte de faire du cinéma. Loin, très loin de Cannes et de Hollywood, sans argent et armé de sa seule détermination, il réalise avec les moyens du bord des films de divertissement qui chroniquent le village et sa population. En l'accompagnant dans son quotidien de réalisateur désargenté, le film rend hommage à son travail, et célèbre un amour du cinéma plus fort que tout.

Difficile d'imaginer cinéma plus pauvre que celui de Victor González. Son studio, ce sont les rues de Villapaz, les forêts ou le rio avoisinants. Ses acteurs, les habitants du village, et parfois sa propre famille, qu'il est incapable de payer, mais qui, tous, sont fiers de participer à l'aventure. Son matériel, un appareil photo emprunté à son frère, véritable révolution comparé au petit téléphone portable utilisé à ses débuts. Malgré cela, Victor a déjà tourné une dizaine de films. Des films souvent violents, n'hésitant pas à faire appel à l'épouvante (**La Main velue**, 2010) ou au mélodrame (**Malchance**, 2011), mais toujours empreints d'une ambition sociale et politique sincère. S'il rêve d'envoyer un jour un de ses films à Cannes ou à Carthagène, Victor est déjà quoi qu'il en soit une vraie figure de son village. Comme le disent fièrement les habitants, grâce à Victor, Villapaz existe autrement qu'à travers ses plantations de cannes à sucre ou de bananes. **D.T.**



Film sélectionné
par Images en bibliothèques

Cinéma, de notre temps Double Play : James Benning and Richard Linklater

2013, 55', couleur, documentaire

Réalisation : Gabe Klinger

Production : Gladys Glover, Bando a Parte, The Bear Media

Participation : CNC, Ciné+

Dans son studio de production d'Austin aux Etats-Unis, Richard Linklater, cinéaste indépendant, auteur du magnifique **Boyhood** (2014) alors en montage, reçoit James Benning, cinéaste expérimental aussi fascinant que modeste. Ces deux camarades, qui appartiennent à des générations différentes, explorent des voies parallèles du cinéma qui, sans se rejoindre, entretiennent chacune un dialogue singulier avec le temps.

Celui qui connaît la filmographie respective de ces deux cinéastes a priori fort différents – James Benning, 70 ans, et Richard Linklater, 53 ans – sera sans doute surpris de les voir jouer au baseball ensemble comme deux adolescents. Si leur amitié remonte à plusieurs années, leur jeunesse d'esprit ne semble pas étrangère à leur indépendance d'artiste. Rejeter les contraintes du cinéma commercial, c'est en quelque sorte refuser de devenir adulte. Pourtant, tous les deux disent avoir découvert le cinéma sur le tard. James Benning, "converti" à l'art par une rencontre avec John Cage, choisit la voie expérimentale. Il réalise des films sériels, basés sur la contemplation du paysage, empreints d'activisme. Richard Linklater s'engage dans la voie du cinéma amateur, caméra Super 8 au poing, pour se construire peu à peu une place d'auteur indépendant. Mais son matériau ressemble à celui de Benning : le passage inexorable du temps, à la fois furtif et majestueux. **S.M.**

Nolot en verve (Cinéma, de notre temps)



Cinéma, de notre temps Nolot en verve Ecrire, jouer, filmer

2014, 76', couleur, documentaire

Réalisation : Estelle Fredet

Production : INA, Ciné+

Participation : CNC

Lyrique et intime, le cinéma de Jacques Nolot lui ressemble. Au comptoir d'un café ou bien chez lui, il raconte ici, face à Bernard Benoliel, autant sa méthode, très pragmatique, que sa vie, matière même de ses films. Ses confessions se mêlent aux extraits de ses films pour ne faire qu'un. La parole de ses comédiens, Lionel Goldstein, Vittoria Scognamiglio et Olivier Torres, complète ce portrait d'un cinéaste, écrivain et acteur singulier.

Si le cinéma de Jacques Nolot (né en 1943) est autobiographique, le réel y est sans cesse réinventé. Dès son texte né d'une improvisation, **La Matiouette** qu'André Téchiné adapte en 1983, Nolot imagine ce que sa famille pense de lui en une suite de tirades parfois violentes. Il rejoue la mort de sa mère au détail près dans **L'Arrière Pays** (1998). Puis il se dédouble en deux personnages, un homme et une femme, pour évoquer dans **La Chatte à deux têtes** (2002) la faune des cinémas pornographiques qu'il connaît bien. Quant à **Avant que j'oublie** (2007), le film naît de son expérience de la psychanalyse ainsi que de sa difficulté à écrire. Si le texte est essentiel – les acteurs doivent apprendre le dialogue à la virgule près – le cinéaste cherche à capter la maladresse propre des comédiens et des non-professionnels qui s'offrent à sa caméra avec générosité. Ses films, entre amateurisme affiché et audace formelle, sont portés par une nécessité intime, une peur de la mort contagieuse. **M.D.**



Le Cinéma italien, témoignages et personnages Paolo et Vittorio Taviani

2009, 84', couleur, documentaire

Réalisation : Carlo Lizzani

Production : Felix Film

Participation : Museo nazionale del Cinema, Fondazione Maria Adriana Prolo

Carlo Lizzani profite de son amitié avec les frères Taviani (nés en 1929 et 1931 à San Miniato) pour les filmer longuement, côte à côte, en entretien. Les cinéastes parlent en particulier de leur enfance toscane marquée par la littérature, de leur soif de culture et de leurs débuts cinématographiques. Nul extrait ne vient interrompre une parole qui passe de Paolo à Vittorio dans une symbiose parfaite, à l'image de leur relation dans le travail.

Les personnages des films des Taviani puisent leur source autant dans les héros des récits d'aventures de Salgari que dans les pièces de Pirandello, où le monde n'est pas tel qu'il paraît. La guerre et le néoréalisme finissent de faire éclater leur univers protégé : c'est après avoir vu **Païsa** de Rossellini (1946) qu'ils décident de faire du cinéma. A Rome, Valentino Orsini les initie au marxisme : à trois, ils coréalisent des documentaires engagés, ainsi qu'une première fiction, **Un Homme à brûler** (1962). A travers Salvatore Carnevale, syndicaliste sicilien assassiné, comme à travers l'allégorie des hommes qui fuient l'île dévastée par l'irruption volcanique de **Sous le signe du scorpion** (1969), le réel est réinterprété pour témoigner de la fin d'une utopie humaniste. Les Taviani connaissent enfin le succès avec **Padre Padrone** (1977), Palme d'or à Cannes décernée par Rossellini lui-même. De film en film, ils ne se départissent jamais d'une conscience sociale fortement critique. **M.D.**



Giuseppe De Santis

2', couleur, documentaire

Réalisation : Carlo Lizzani

Production : Felix Film

Participation : Cinecittà Holding, Film Commission Torino Piemonte

Scénariste de **Riz amer** (1949), Carlo Lizzani rend ici hommage au réalisateur autant qu'à l'homme Giuseppe De Santis (1917-1997). Souvent considéré comme "l'âme hollywoodienne" du cinéma italien, le cinéaste a été durant sa vie un homme engagé et généreux. Les extraits de ses films, les interviews de sa famille et de ses collaborateurs ainsi qu'un entretien avec lui enregistré en 1990 complètent ce portrait.

Si De Santis est scénariste et assistant de Visconti sur **Ossessione** (1943), il marque le néoréalisme par son goût de la technique et du star-system. Il utilise avec bonheeur la Dolly, fait des panoramiques à 360° ou chorégraphie des mouvements de caméra complexes, dès son premier film **Chasse tragique** (1947). Dans **Riz amer**, film manifeste qui le rend célèbre, il invente Silvana Mangano, rôle secondaire qu'il érige en personnage principal durant le tournage. De Santis filme ses actrices avec une grande sensualité, mais donne la place d'honneur au peuple : ce sont des non-professionnels qui entourent le couple vedette Marcello Mastroianni et Marina Vlady dans **Jours d'amour** (1954). Pour lui, le cinéma doit aider à rendre le pays démocratique et moderne. Son engagement dans ses sujets, comme au Parti Communiste, le met au ban du cinéma italien : il ne parvient plus à financer ses scénarios et finit sa vie en transmettant son expérience à une jeunesse qu'il ne cessa jamais d'aimer. **M.D.**

Il était une fois... Les Trois Jours du Condor



Il était une fois... Le Ruban blanc

2013, 53', couleur, documentaire
Conception : Serge July, Marie Genin,
Vassili Silovic
Réalisation : Vassili Silovic
Production : Folamour, Arte France
Participation : CNC, Procirep, Angoa

Dans un village allemand à la veille de la Première Guerre mondiale, un groupe d'enfants commet des actes criminels, à l'image de la violence de l'éducation qu'ils reçoivent. Michael Haneke, son équipe technique et ses acteurs racontent la fabrication du **Ruban blanc** (2009), tandis que l'historien Jacques Le Rider et la pédopsychiatre Caroline Eliacheff, à l'appui d'images d'archives d'Alice Miller, explorent le thème du film.

A l'instar des écrivains Peter Handke, Thomas Bernhard et Elfriede Jelinek, le cinéaste fustige une société autrichienne qui se pose en victime. Pas de place pour le divertissement donc, ses films posent la question d'une violence qui jaillit toujours hors champ, comme ici lorsque le père bat son fils bord cadre. La précision de sa mise en scène se retrouve dans sa méthode : le story-board, qu'il dessine lui-même de manière presque enfantine, contient toutes les indications destinées à l'équipe. Une année de repérage, 7000 enfants auditionnés : le cinéma d'Haneke ne laisse pas de place à l'improvisation. Du chef-opérateur Christian Berger au directeur de casting Markus Schleinzler, qui a accompagné les jeunes acteurs du film, ses collaborateurs racontent avec un mélange d'admiration et de terreur l'exigence du maître autrichien. Pour autant, Michael Haneke refuse de donner des réponses et voit au contraire ses films comme une réflexion ouverte à laquelle le spectateur est invité. **M.D.**



Il était une fois... Les Trois Jours du Condor

2012, 52', couleur, documentaire
Conception : Serge July, Marie Genin,
Guillaume Moscovitz
Réalisation : Guillaume Moscovitz
Production : Folamour, TCM
Participation : CNC, France Télévisions, RTS

En 1974, le tournage des **Trois Jours du Condor** s'achève alors qu'éclate le scandale du Watergate : le président Nixon se voit contraint de démissionner. Les archives historiques et les différentes interviews de Sydney Pollack (1934-2008) complètent la parole des collaborateurs du réalisateur, comme Robert Redford, et de journalistes, comme Carl Bernstein et Jeff Stein, montrant comment le film saisit cette ère du soupçon.

Joe Turner, le héros des **Trois Jours du Condor**, trouve à son retour de déjeuner tous ses collègues de la CIA assassinés. Le scénariste, David Rayfiel, détourne la banale histoire de drogue du roman adapté pour en faire un enjeu moderne autour du pétrole. Après les assassinats de Martin Luther King et de Bob Kennedy en 1968, les méthodes peu légales du fondateur du FBI et les soupçons de crimes d'Etat du président lui-même brisent avec violence le rêve américain : J. Edgar Hoover et Richard Nixon ont agi aux dépens de la loi et du peuple. Le film ouvre une brèche pour le genre "thriller politique". En 1976, Robert Redford, toujours plus politisé, va produire **Les Hommes du Président** d'Alan J. Pakula où il incarne l'un des deux journalistes ayant révélé le scandale du Watergate. La presse, garante d'une transparence nouvelle, devient le "4^e pouvoir". Malgré sa mélancolie, le film de Pollack s'achève ainsi sur une note d'espoir, devant les bureaux du **New York Times**. **M.D.**



Jacques Tourneur le médium Filmer l'invisible

2015, 60', noir et blanc, documentaire
Réalisation : Alain Mazars
Production : Movie Da
Participation : CNC, Ciné+, Lyon Capitale TV

Alain Mazars retrace la carrière de Jacques Tourneur (1904-1977) en remontant le temps, de **Night Call** (épisode de **La Quatrième Dimension**, 1965) jusqu'à son enfance et **L'Oiseau bleu**, film de son père, Maurice Tourneur (1918). Filmés en noir et en blanc, réalisateurs, en particulier Bertrand Tavernier, et critiques, tel N. T. Binh, commentent avec une admiration communicative la filmographie du maître de l'horreur intimiste.

Jacques Tourneur filme l'invisible en lui donnant pourtant une certaine matérialité : le sang qui coule sous la porte dans **L'Homme Léopard** (1943) ou les ombres qui tournent autour de la piscine dans **La Féline** (1942). Surnaturel et réalité cohabitent, à l'image de l'héroïne qui guide une malade zombie dans les champs de **Vaudou** (1943). Ses films prennent dès lors l'allure d'un rêve, ou plutôt d'un cauchemar éveillé : scène de meurtre vue dans le reflet de la vitre d'un train dans **Berlin Express** (1948), paysages de neige infinis de **Nightfall** (1956), récit vu à travers les yeux d'un enfant apeuré dans **Stars in my Crown** (1950). Ce n'est pas l'obscurité qui est effrayante, mais plutôt la lumière dans laquelle viennent se mouvoir les ombres, par exemple celles des feuilles sur le visage de l'ambigüe Gene Tierney dans **Le Gaucho** (1951). Influencé par la psychanalyse, le cinéaste nous invite à un voyage intérieur au pays de la peur, comme pour mieux apprendre à vivre avec elle. **M.D.**

René Clément, témoin et poète



Jean Zay, ministre du cinéma

2015, 78', couleur, documentaire

Réalisation : Alain Tyr, Francis Gendron
Production : Label Vidéo, Evasion Vidéo, TVM Est Parisien

Participation : CNC, Ciné+, Bip TV, Procirep, Angoa

Disparu trop jeune, Jean Zay (1904-1944) a pourtant laissé une empreinte durable dans l'histoire politique française. Grand réformateur, il a en particulier contribué à structurer l'industrie cinématographique française pour assurer sa pérennité et son rayonnement. Images d'archives et témoins à l'appui, Alain Tyr et Francis Gendron mettent en lumière cet aspect de l'œuvre d'un homme dont les cendres ont été transférées au Panthéon en 2015.

Devenu en 1936 le plus jeune ministre de la III^e République, en charge des Beaux-Arts et de l'Éducation nationale, Jean Zay est aussi (comme en témoignent ses filles) un cinéophile convaincu. Le film montre comment, aux côtés d'autres grandes réformes, il engagea dans les trois années précédant la Guerre une rénovation de l'industrie cinématographique française, fondée sur un soutien actif des pouvoirs publics : organisation d'un Congrès international du film en 1937 ; vote en 1939 d'une loi instituant des mesures visionnaires comme les visas d'exploitation ou les premières aides à l'industrie cinématographique ; création, en 1939 toujours, d'un Festival international du film à Cannes, dans le but de concurrencer la très *mussolinienne* Mostra de Venise. Cruellement, la Guerre empêchera la tenue du Festival, dont la 1^{re} édition aura finalement lieu en 1946, avec le succès que l'on sait. Assassiné par la Milice en 1944, Jean Zay ne sera, lui, jamais témoin de la postérité de son œuvre. **D.Tra.**

Ousmane Sembène, tout à la fois

2010, 52', couleur, documentaire

Réalisation et production : Christine Delorme

En 1992, Ousmane Sembène (1923-2007) vient de réaliser *Guelwaar*. Christine Delorme s'entretient alors longuement avec lui à propos de ce film, mais aussi d'un projet sur lequel il travaille depuis trente ans et qu'il ne réalisera jamais, *Samori*. Face caméra, le réalisateur et romancier sénégalais parle surtout de la culture africaine, de la langue et de la communauté, remettant en question, non sans humour, le point de vue occidental.

Plus qu'une dynastie africaine, les *Guelwaars* représentent pour Sembène une certaine façon d'appartenir à une communauté. En se penchant sur leur histoire, il analyse comment un acte individuel peut souiller tout un groupe. Le cinéaste aime partir de faits divers, de problématiques liées aux sociétés qu'il connaît bien. Il cherche à exprimer à "haute voix les pulsations secrètes de son peuple" et se veut "le griot témoin de son époque". Le scénario de Samori se nourrit de longues recherches autour de légendes de tradition orale. La question de la langue est centrale : le titre de son court métrage *Borom Saret* (1963, *Le Charretier*) est du "petit-nègre", tandis que sur les murs de sa maison sont dessinés – par ses soins – des idéogrammes africains... Pour lui, le syncrétisme des langues témoigne d'une richesse que les Français devraient prendre en exemple. Provocateur, Sembène finit par sortir du champ de la caméra en disant que l'apprentissage est un travail à faire vers l'autre. **M.D.**

René Clément, témoin et poète

2013, 53', couleur, documentaire

Réalisation : Alain Ferrari

Production : Caïmans Productions, INA
Participation : CNC, Ciné+, Cinémathèque française, Procirep, Angoa-Agicoa

Alain Ferrari raconte René Clément (1913-1996) à la manière d'un conte mélancolique. Des entretiens avec le cinéaste sont complétés par ses archives, scénarios annotés et dessins, et par les interviews de son épouse, Johanna Clément, de l'historienne Sylvie Lindeperg, du philosophe Edgar Morin, de l'écrivain Olivier Barrot, et des cinéastes anciens assistants de Clément, Yves Boisset et Jean-Jacques Beineix.

Témoin, René Clément l'est dès son premier film, *La Bataille du rail* (1946), qu'il commence à tourner alors que la guerre n'est pas terminée. Il rend compte de ce qu'il a vu et entendu, et se pose la question du vrai et de l'artifice, utilisant les bruits des machines comme autant de pleurs couvrant la fusillade des Résistants. Poète, le cinéaste le devient la même année en assistant Cocteau sur *La Belle et la Bête*. Cette rencontre influence les décors féeriques du *Château de verre* (1950) et son regard sur l'enfance – *Jeux interdits* (1952). Alternant succès et échecs, le cinéaste est affecté par les attaques de la Nouvelle Vague (François Truffaut : "Clément n'est pas un artiste"). Il y répond avec *Plein Soleil* (1960), où Tom Ripley rêve de prendre la place d'un autre et finit par le tuer. Perfectionniste, à la recherche d'une justesse psychologique, Clément dirige ses acteurs avec la plus grande précision et demande à ses scénaristes le moindre détail sur les personnages. **M.D.**



Le Voyage cinématographique de Gaston Méliès à Tahiti

2014, 51', couleur, documentaire

Réalisation : Raphaël Millet

Production : Nocturnes Productions, France Télévisions

Participation : CNC, Thales Angénieux

Si l'Histoire a retenu le nom de Georges Méliès, elle a quelque peu oublié celui de son frère, Gaston, également producteur et réalisateur dans les jeunes années du cinéma. Il fut pourtant l'un des tout premiers à filmer la Polynésie française, à l'occasion d'un long voyage entrepris pour le compte de la firme de Georges, la Star Film. En puisant dans la correspondance et les films de Gaston, Raphaël Millet nous fait revivre cette aventure.

A l'opposé de Georges, qui tourna ses films "enfermé dans son studio" (Jacques Malthête, descendant des Méliès), Gaston eut très vite l'envie d'aérer son cinéma. Représentant la Star Film aux Etats-Unis, il tourne volontiers ses films en extérieurs, et a l'idée, en 1912, d'embarquer toute une équipe de tournage dans un périple d'un an aux antipodes, avec l'idée de ramener fictions exotiques et films éducatifs. "The Great South Sea Films Will Be There Soon !" annonce-t-il fièrement dans ses publicités, surfant sur l'engouement pour les mers du Sud d'une époque qui s'enthousiasme pour Gauguin ou Jack London. Des neuf films tournés lors de sa première escale, Tahiti, la plupart ont disparu. Restent des images rares, mais précieuses en ce qu'elles documentent, parfois malgré elles, un lieu et un moment de l'histoire coloniale française : paysage, architecture, mode vestimentaire, postures, rapports humains. Ce qui n'avait jamais été filmé à l'époque est déjà sur le point de disparaître. **D.Tra.**

société

Les Balles du 14 juillet 1953

2014, 85', couleur, documentaire

Réalisation : Daniel Kupferstein

Production : Les Ateliers du Réel

Le 14 juillet 1953, au moment où la manifestation parisienne se disperse, la police tire sur un cortège de nationalistes algériens causant 7 morts et plus de 60 blessés. Face au parti communiste, organisateur de la manifestation, qui dénonce cette tuerie, les autorités invoquent la légitime défense. Les victimes, six Algériens et un Français, seront vite oubliées et les familles n'obtiendront jamais réparation, ni en Algérie, ni en France.

En articulant les explications d'historiens avec celles de nombreux protagonistes, le film s'attache à rétablir la vérité et rendre justice aux victimes. Interrogés sur les lieux du drame, place de la Nation, des témoins français et algériens, dont plusieurs ont été blessés par balles, rappellent leur panique devant le déchaînement de la violence policière. De leur côté, deux anciens policiers reconnaissent qu'ils ont fait feu sur une foule désarmée puis, sur ordre, fait disparaître les preuves (plus de 200 douilles). En Algérie où les morts furent vite rapatriés, les obsèques se déroulèrent sous haute surveillance. Assemblés devant leurs tombes, les proches rendent honneur à ces martyrs auxquels l'Algérie indépendante a dénié le titre glorieux de *moujahid* (combattant). L'amertume est encore plus grande à Paris dans la famille du militant communiste abattu par la police : elle n'a rien obtenu de la justice et s'est sentie peu à peu oubliée, même des camarades. **E.S.**



Film sélectionné
par Images en bibliothèques

Au chevet du vieux monde

2014, 75', couleur, documentaire

Réalisation : Yohan Laffort

Production : Le-Lokal Production, France Télévisions, CRRV Nord-Pas-de-Calais

Participation : CNC, L'Acsé (Images de la diversité), CR Midi-Pyrénées, Procirep, Angoa

Joana Razafindrabe, Omar Drici-Tani et Noémi Badiceanu sont médecins en Auvergne. Jour après jour, ils sillonnent la campagne pour visiter leurs patients, souvent âgés. Arrivés respectivement de Madagascar, d'Algérie et de Roumanie, ils occupent des postes dont les médecins français ne veulent plus. Yohan Laffort les accompagne dans ce travail éprouvant et pourtant essentiel, dernier rempart contre la désertification des zones rurales françaises.

Chronophage, peu glorieuse et mal rémunérée, la carrière de médecin de campagne n'attire plus les jeunes diplômés des universités françaises. Remplacer les médecins prenant leur retraite dans les zones rurales isolées tient aujourd'hui du casse-tête pour les municipalités, qui choisissent bien souvent de faire appel à des étrangers, comme Joana, Omar ou Noémi. Eux seuls sont prêts à accepter des emplois où "il n'y a pas de concurrence" (Joana) mais qui impliquent de se dévouer corps et âme, jour et nuit, à ses patients. Et une fois en poste, comme le dit Noémi, "la vie n'est pas toujours rose" pour ces praticiens qui ont tout quitté pour exercer en France, qui peinent à se construire une clientèle au sein d'une population parfois méfiante et qui ne sont pas forcément bien perçus par le reste de la profession. S'ils ont envie de rester "pour ne pas laisser les gens en rade", Joana, Omar et Noémi s'interrogent quand même sérieusement sur l'accès aux soins dans les campagnes françaises. **D.Tra.**



Bla Cinema (Sans cinéma)

2014, 82', couleur, documentaire

Réalisation : Lamine Ammar-Khodja

Production : The Kingdom

Participation : CNC, Scam

Dans un quartier populaire d'Alger, après une période d'abandon, le cinéma Sierra Maestra vient de rouvrir ses portes avec une nouvelle façade en verre. Mais le public se fait rare. Accompagné d'une opératrice française (Sylvie Petit), Lamine Ammar-Khodja s'installe sur la place devant le cinéma et engage la conversation avec des passants. D'abord à propos de cinéma puis assez vite de la vie quotidienne dont les difficultés accaparent les esprits.

Bla Cinema (*Sans cinéma*), car le vrai cinéma est sans conteste dans la rue. Il y a le vendeur de poussins et celui de pop-corn, les retraités qui évoquent avec nostalgie les westerns d'antan, la grand-mère pressée de retrouver son feuilleton turc sur le petit écran, les jeunes qui regardent tout sur DVD, les pieux qui jettent l'anathème sur cette salle obscure où se retrouvent des couples en mal d'intimité, la jeune fille qui attend son prince charmant, et bien d'autres. Tous ceux qui acceptent d'être filmés – des femmes avec une réticence marquée – deviennent aussitôt des personnages dont le film s'attache à capter les paroles, les silences mais aussi les rêves. Car le présent, pour tous, c'est la vie chère, la précarité, l'horizon bouché. Le film se conclut sur la scène du Sierra Maestra qui invite un spectacle scolaire où des enfants costumés s'époumonent en récitant le bréviaire suranné du régime. Soit l'exact opposé de la vie qui bouillonne au dehors. **E.S.**

 Film sélectionné
par Images en bibliothèques

Les Collégiens et l'ancien combattant

2015, 53', couleur, documentaire

Réalisation : Aurylia Rotolo

Production : PIWI!, TVM Est Parisien

Participation : CNC, Images de la diversité, ministère de la Défense

Emmenés par leur professeur d'histoire, des élèves de 3^e d'un collège de Noisy-le-Grand s'engagent dans le Concours national de la Résistance et de la Déportation. Pour ces adolescents, c'est l'occasion de s'immerger dans l'histoire de la Seconde Guerre mondiale et les fondements de la République. L'exercice serait austère s'ils ne faisaient la rencontre d'Isaac, ancien combattant, qui saisit cette occasion pour prendre un bain de jouvence.

Le film accompagne un travail collectif qui se déroule pendant une année entière. Grâce à la présence radieuse d'Isaac qui, tout au long du film, fait passer l'émotion et le rire, l'exercice scolaire devient une aventure humaine. Les voyages en autocar, d'abord en Normandie puis en Allemagne, les rencontres, la préparation du concours soudent peu à peu le groupe d'élèves. Pour la plupart issus de vagues d'immigrations récentes, ils n'ont pas baigné dans l'histoire de France et ses emblèmes. **La Marseillaise** requiert pour le moins une explication de texte. Mais à mesure qu'ils visitent des lieux de mémoire et surtout qu'ils rencontrent des protagonistes qui avaient à peu de chose près leur âge quand ils se sont battus pour la France, ils mûrissent. Leur avenir, ils le voient désormais en France. Ingénieur, avocate, pourquoi pas ? Certains se disent même prêts, s'il le faut, à lever à leur tour l'étendard de la lutte contre la tyrannie. **E.S.**

 Film sélectionné
par Images en bibliothèques

Je ne suis pas féministe, mais...

2015, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Florence Tissot, Sylvie Tissot

Production : Les mots sont importants

Participation : L'Acsé (Images de la diversité), CR Ile-de-France, ministère en charge des Droits des femmes, CNRS, ministère de l'Education nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche

La sociologue Christine Delphy a pris une part décisive à toutes les luttes féministes depuis les années 1960 : fondation du MLF, dénonciation de l'exploitation économique des femmes au sein de la famille, revendication du droit au plaisir y compris homosexuel, droit à l'avortement... Bilan d'une vie militante, le film parcourt un demi-siècle d'engagement au fil d'entretiens menés par les deux réalisatrices.

La conscience féministe de Christine Delphy naît aux États-Unis où elle se rend compte que, dans le mouvement pour les droits civiques des Noirs, les femmes ne trouvent aucune place. Devenue une chercheuse pionnière dans les études sur le genre, elle se heurte au long de sa carrière au CNRS à la résistance insidieuse des hommes en place. Sur les questions qui clivent le mouvement féministe – prostitution, foulard islamique – Christine Delphy s'engage auprès des femmes les plus ostracisées. Sa constance dans la rébellion, elle la tire sans doute de ses premières expériences personnelles, de sa difficile quête du bonheur. Aux côtés de sa sœur Françoise, elle évoque une enfance provinciale où la répartition des tâches genrées semblait immuable. Sa chance, dit-elle, est de n'avoir pas eu de frère. Les interviews sont entrecoupées d'archives télévisuelles, notamment de chansons, qui témoignent de la manière dont les thèmes féministes ont peu à peu conquis une visibilité. **E.S.**

 Film sélectionné
par Images en bibliothèques

Si tu vas à Paris



Le Nom des 86

2014, 63', couleur, documentaire

Réalisation : Emmanuel Heyd,
Raphaël Toledano

Production : Dora Films, Alsace 20,
Télébocal, Cinaps TV

Participation : CNC, CR Alsace, CG Bas-Rhin,
Communauté urbaine de Strasbourg,
Fondation pour la mémoire de la Shoah,
Fondation Matanel

Noche Herida

2015, 87', couleur, documentaire

Réalisation : Nicolás Rincón Gille

Production : Voa Films, CBA/Bruxelles, RTBF

Participation : Centre du cinéma
et de l'audiovisuel de la Fédération
Wallonie-Bruxelles, COCOF, Scam

En Colombie, à flanc d'une colline, un bidonville peuplé de paysans qui, pris en tenaille entre guérilla et paramilitaires, ont fui leur village. Dans un cabanon de planches disjointes couvert de tôle ondulée, une grand-mère élève seule deux de ses petits-fils. Avec douceur et fermeté, elle tente d'en faire des hommes. L'aîné, 14 ans, commence à lui échapper. Le cadet, 11 ans, se contente encore, en guise d'évasion, de grimper à la cime des pins.

L'essentiel du film est tourné à l'intérieur du cabanon, un espace si exigu qu'on y mange avec l'assiette sur les genoux, et si fragile qu'on y est assourdi par la pluie claquant sur le toit. La caméra ne quitte guère cette valeureuse grand-mère, incarnation de l'héroïsme ordinaire des humbles. Avec une énergie inlassable, cette *abuela* qui a déjà élevé cinq filles, se consacre à l'éducation des deux petits-fils que le destin lui a confiés. Illettrée, elle place tous ses espoirs dans la réussite scolaire de la jeune génération, des espoirs dont on pressent, malgré l'obtention du bac par sa fille cadette, qu'ils seront déçus. Quand elle n'est pas affairée au service des siens, elle tue le temps avec sa voisine en commérages savoureux. Ses rares sorties hors de ce bidonville menacé en permanence par le "nettoyage social" – une visite au cimetière pour invoquer les esprits, la cérémonie de fin d'année au lycée de sa fille – sont ses seuls moments de fête. **E.S.**

Les 86, ce sont ces 29 femmes et 57 hommes dont les cadavres ont été retrouvés fin 1944 dans des cuves de l'Institut d'Anatomie de la Faculté de Strasbourg. Le film relate les circonstances tragiques qui firent d'eux les sujets d'expérience du professeur de médecine SS August Hirt et la quête obstinée du journaliste-historien Hans-Joachim Lang pour les identifier et leur rendre ainsi leur humanité.

C'est dans le contexte de l'*Ahnenerbe* (Héritage des ancêtres), cet institut pseudo-savant fondé par Himmler en 1935 dans le but d'asseoir la supposée supériorité de la race aryenne, qu'en février 1942, le Pr. Hirt lance le projet de constituer une "collection de squelettes". Dans ce but, au printemps 1943, cent déportés juifs sont *sélectionnés* à Auschwitz, puis gazés au camp du Struthof (Vosges). Dans les années 1960, grâce à une photographie d'autopsie montrant le matricule tatoué sur son avant-bras, on put établir l'identité de l'un d'entre eux, Menachem Taffel. Mais il fallut attendre 2003 pour que le travail mené par Hans-Joachim Lang permette enfin de révéler les noms et les biographies des 86. Le récit par celui-ci de sa longue enquête alterne avec des documents d'archives et les interventions de nombreux témoins et experts pour reconstituer le parcours du Pr. Hirt, son projet dément, et le déni, l'oubli dans lesquels, pendant 60 ans, furent maintenues ses victimes. **M.B.**

Si tu vas à Paris

2013, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Jacquie Chavance,
Guillaume Mazeline

Production : Les Films de l'Aqueduc,
Antoine Martin Production, Mosaïk
Télévision Sans Frontière

Participation : CNC, Procirep, Scam,
Images de la diversité

Comme beaucoup de jeunes filles de leur âge, Rede, Amparin, Inès ou Paquita ont quitté l'Espagne franquiste à la fin des années 1950 pour devenir bonnes à tout faire à Paris. Là où, disait-on, "il suffisait de se baisser pour ramasser l'argent au sol". Aujourd'hui revenues dans leur village de Polinyà de Xúquer, près de Valence, elles se souviennent avec une certaine nostalgie de ces années à la fois difficiles et heureuses.

A Polinyà de Xúquer, au tournant des années 1960, l'avenir paraît sombre. Le franquisme a fait des ravages dans les familles : de nombreux pères, Républicains ou simplement soupçonnés de l'être, croupissent en prison. Le travail est rare, l'économie tourne au ralenti. Pour les jeunes filles du village, Paris incarne alors un rêve de richesse et de liberté. Bien entendu, une fois sur place, elles découvriront une réalité bien différente. Le travail ne manque certes pas, à une époque où les "bonnes espagnoles" sont très "à la mode" en France. Mais leur condition est loin d'être idyllique : travail difficile, journées interminables, patrons parfois méprisants voire violents. Malgré cela, toutes évoquent leurs années parisiennes comme des années de bonheur et de liberté. Elles gagnent jusqu'à vingt fois ce qu'elles auraient touché en Espagne, troquent leurs robes noires traditionnelles contre des mini-jupes et profitent de leurs moments de repos pour courir les bals. **D.Tra.**

 Film sélectionné
par Images en bibliothèques



Film sélectionné
par Images en bibliothèques

Violette Leduc, la chasse à l'amour



littérature

Violette Leduc, la chasse à l'amour

2013, 57', couleur, documentaire

Réalisation : Esther Hoffenberg

Production : Les Films du Poisson, Lapsus, Arte France, Vosges Télévision

Participation : CNC, CR PACA, Procirep, Angoa

Ultime roman, posthume, de Violette Leduc (1907-1972), **La Chasse à l'amour** est le dernier volet de la trilogie autobiographique initiée avec **La Bâtarde** – livre qui, en 1964, la révéla enfin au public. En intitulant ainsi le portrait qu'elle lui consacre, Esther Hoffenberg désigne d'emblée la passion amoureuse comme l'objet central de la quête que celle-ci mena en tant que femme et en tant qu'écrivain.

Bâtardise, homosexualité, avortement, folie, affres de la passion... Chez Violette Leduc, la vie fut le matériau même de l'écriture. Un matériau socialement hors normes, scandaleux pour son temps, qu'elle s'employa à restituer sans la moindre hypocrisie, "avec audace, mais avec tact", dans une langue totalement inédite, directe et lyrique, riche en métaphores. C'est sur l'impulsion de Maurice Sachs qu'elle se mit à écrire et, avec son premier manuscrit, **L'Asphyxie** (1946), elle trouva auprès de Simone de Beauvoir un soutien et une amitié qui ne se démentiront jamais. Mais pendant près de 20 ans, Violette Leduc resta un auteur confidentiel, en butte à la censure. Sur des images des lieux où elle vécut, sur des photos d'elle et de ses proches (Beauvoir, Jean Genet, Jacques Guérin...), de larges extraits de ses écrits lus en voix off sont le vecteur de sa biographie, tandis que des hommes qui la connurent et des femmes spécialistes de son œuvre commentent la singularité de son parcours. **M.B.**



François Maspero, les chemins de la liberté

2014, 92', couleur, documentaire

Conception : Jean-François Raynaud,

Yves Campagna, Bruno Guichard

Réalisation : Jean-François Raynaud, Yves Campagna

Production : Les Films du Zèbre

Participation : CNC, La Maison des Passages, Peuple et Culture (Corrèze), Bip TV, Télé Paese, CR Rhône-Alpes, CR Limousin

"Résister ?" Cette phrase interrogative, un unique verbe d'action, ouvre **Les Abeilles et la Guêpe** (2002), le récit – dont on retrouve le fil dans ce portrait – que fit François Maspero (1932-2015) de son parcours dans la vie : le parcours d'un homme libre, "irréductible", qui fut libraire, éditeur, traducteur, écrivain, et pour qui résister fut un destin, une vocation, un impératif catégorique.

"Les Maspero ont toujours été des rebelles", explique-t-il, pourtant "j'ai appris que, héritage ou pas, (...) on avait toujours le choix." Dans ce film – le premier dont il ait accepté d'être le sujet depuis **Les mots ont un sens** de Chris Marker (1970) – on retrouve François Maspero entouré d'amis qui dialoguent avec lui ou témoignent de ce qu'il a représenté pour eux. Pour Régis Debray, "beaucoup plus qu'un témoin, Maspero a été un acteur, un inspirateur". Sa librairie, la Joie de lire, "était un camp de base, une pépinière, un carrefour pour tous les résistants de la planète des années 1960 et 1970". Edwy Plenel souligne son ouverture au monde, aux autres, comme à tous les modes de littérature. Et le directeur de la Maison des Passages à Lyon, qui présenta en 2009 l'exposition **François Maspero et les paysages humains**, voit en lui un "allié substantiel", fidèle en amitié comme dans ses engagements et mu par la volonté que chacun trouve "le chemin de la liberté et de l'émancipation". **M.B.**



Film sélectionné
par Images en bibliothèques



théâtre

Sans image

2012, 76', couleur, documentaire

Conception : Fanny Douarche, Franck Rosier, Laurine Estrade

Réalisation : Fanny Douarche, Franck Rosier

Production : Wendigo Films, TV Tours

Participation : CNC, Atelier documentaire de La Fémis, Scam, Procirep, Angoa

A Paris, au cœur d'une grève de travailleurs sans papiers, Matenin, Abdoulaye et Gaye s'engagent dans l'atelier théâtre créé par l'association d'alphabétisation qui les accompagne au quotidien. Aidé par Mayleh, leur metteuse en scène, ils travaillent à l'écriture d'une pièce qui s'inspire autant de leurs itinéraires personnels que de la manière dont la mobilisation collective les conduit à devenir plus visibles au sein de la société française.

Sans image s'articule en trois actes. Le premier s'ouvre sur des images de chantier et se concentre sur la question du travail. Les jeunes ouvriers découvrent en parallèle la pratique du théâtre et explorent les possibles de la voix et de l'imagination. L'improvisation théâtrale fait écho aux cours d'alphabétisation où ils sont invités à décrire librement ce qu'ils ressentent depuis leur arrivée en France. Le deuxième acte décrit la tension entre individu et collectif. Epaulée par la CGT, la grève s'éternise durant plusieurs semaines devant l'Opéra Bastille puis au musée de l'Histoire de l'immigration. Pour chacun des manifestants se pose la question de quitter le mouvement dès le fameux récépissé en poche ou de continuer la lutte jusqu'à la régularisation de tous. Le dernier acte suit les jeunes hommes vers la représentation théâtrale : deux corps se soutiennent, bras tendus, et viennent malgré tout exprimer la force du lien et de l'espoir que véhicule toute forme de résistance. **D.Tru.**

images de la culture mode d'emploi

Une Ferme entre chien et loup, de Chantale Anciaux (cf p. 85)



Le fonds **Images de la culture** est un catalogue de films documentaires géré par le CNC. Il s'adresse aux organismes culturels, sociaux ou éducatifs, structures très variées comme des lieux de spectacle, des établissements scolaires, des bibliothèques publiques, des musées, des lieux de formation, des écoles d'art, des festivals... tous ceux qui mènent une action culturelle en contact direct avec le public.

Les films sont destinés à des diffusions publiques et gratuites sur le territoire français (DOM-TOM inclus) et à leur consultation sur place (prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques). Le fonds **Images de la culture** représente une grande partie du patrimoine audiovisuel de ces vingt dernières années en rassemblant les oeuvres aidées ou acquises par les différentes Directions du ministère de la Culture et de la Communication et du CGET (**Commissariat général à l'égalité des territoires, via la commission CNC Images de la diversité**).

Le CNC complète ce catalogue par ses propres acquisitions en particulier par le biais du dispositif **Regards sur le cinéma** (réunion d'experts qui contribue aux choix de documentaires sur l'histoire du cinéma), et par les films sélectionnés en commissions de l'association **Images en bibliothèques**.

Le prix unitaire du DVD est de 15€ T.T.C., port inclus.

Les DVD restent la propriété de l'acquéreur dans le cadre d'une utilisation non commerciale (projection publique gratuite, consultation sur place, prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques).

Tous les titres sont aussi disponibles sur les nouveaux formats et supports (clé USB, disques durs, envoi FTP, MPEG 4, avi, BluRay, etc.) : devis sur demande.

le catalogue images de la culture devient progressivement accessible aux personnes souffrant d'un handicap sensoriel

200 titres du catalogue sont sous-titrés SME et 10 titres de danse sont audio-décrits. Ces DVD peuvent être regardés au choix, avec ou sans le sous-titrage destiné aux personnes sourdes et malentendantes.

numeridanse.tv

La quasi-totalité de la thématique danse du catalogue est disponible pour tous (extraits ou films en intégralité) sur le site numeridanse.tv (collection ministère de la Culture et de la communication-CNC Images de la culture).

commandes

toutes les commandes sont à adresser par mail à : ido@cnc.fr

Un nouveau site **CNC-Images de la culture** sera en ligne courant 2017 avec de nouvelles modalités pour commander et visionner les films.

index des films et bon de commande

Vos coordonnées :

Bon de commande à adresser par mail à : cdc@cnc.fr

ou par courrier à :

CNC

Images de la culture

Service de la diffusion culturelle

11 rue Galilée

75116 Paris

Les titres de collections sont indiqués en gras. Les nouveaux titres et ceux plus anciens cités sur cette page disposent tous du droit de prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques.

nouveaux titres

Adolfo Arrietta [Cadré-Décadré] (**Cinéma, de notre temps**)

A qui appartiennent les pigeons ?

Architectures (L'Ecole d'art de Glasgow/La Maison du parti communiste/L'Usine Van Nelle à Amsterdam) (sur 1 DVD)

Au chevet du vieux monde

Balles du 14 juillet 1953 (Les)

Bla Cinema

Benoit Jacquot, le dernier sphinx (**Cinéma, de notre temps**)

Borobudur

Bx46

Caméraman dans la Résistance (Un)

Capture (La)

Ça tourne à Villapaz

Ce qu'il reste de la folie

Cendres

Collégiens et l'ancien combattant (Les)

Construire ensemble la rue Auguste Delacroix

Dis-moi pourquoi tu dances

Donauspital

Dos rouge (Le)

Double Play : James Benning and Richard Linklater

(**Cinéma, de notre temps**)

Duras et le cinéma

Edgar Morin, chronique d'un regard

Edouard Manet, une inquiétante étrangeté

El Grill de Cesar

En Ningún Lugar

Et maintenant ?

Exotica, Erotica, etc.

Félix Vallotton, la vie à distance

Femme à la caméra (La)

Ferme entre chien et loup (Une)

Filmer obstinément – Rencontre avec Patricio Guzmán

François Maspero, les chemins de la liberté

! G.A.R.I !

Giuseppe De Santis

Graine de poilu

Hillbrow

Home Sweet Home

I don't belong anywhere

Il était une fois... Le Ruban blanc

Il était une fois... Les Trois Jours du Condor

Images en mémoire, images en miroir

Immobiles

page

94 □

54 □

109 □

115 □

115 □

116 □

94 □

28 □

14 □

111 □

70 □

111 □

56 □

81 □

116 □

29 □

32 □

17 □

96 □

111 □

92 □

105 □

110 □

83 □

100 □

6 □

67 □

110 □

84 □

85 □

102 □

118 □

64 □

112 □

87 □

12 □

79 □

101 □

113 □

113 □

107 □

72 □

Jacques Tourneur le medium

Je ne suis pas féministe, mais...

Jean Rollin, le rêveur égaré

Jean Zay, ministre du cinéma

Je me suis mis en marche

Jolie Vallée (Une)

Letters to Max

My name is Gary

Noche Herida

Nolot en verve (**Cinéma, de notre temps**)

Nom des 86 (Le)

Nuclear Nation II

Onside

Our terrible country

Ousmane Sembene, tout à la fois

Paolo et Vittorio Taviani (**Le Cinéma italien, témoignages**)

et personnages)

Patria obscura

Petite Roquette (La)

Petites Mains

Pol Bury, la poésie de la lenteur

Que ta joie demeure

Rabo de Peixe

René Clément, témoin et poète

Révolution Zendj

Sans image

Sirène de Faso Fani (La)

Si tu vas à Paris

Souvenirs de la Géhenne

Sud Eau Nord Déplacer

Toit sur la tête (Un)

Two Years at Sea

Violette Leduc, la chasse à l'amour

Voyage cinématographique de Gaston Méliès à Tahiti (Le)

Yatzkan (Les)

Zone of Initial Dilution

films cités au catalogue général

9 m² pour deux

Anabase de May et Fusako Shinegobu, Masao Adachi,

et 27 années sans images (L')

Archers (Les)

Barcelone ou la Mort

Biette Intermezzo

Chili la mémoire obstinée

Construire autrement

Dia de Festa (Jour de fête)

Été + 50 (Un)

Strange Equipage (Un)

Firminy, le maire et l'architecte

Forêt des songes (La)

Homme sans nom (L')

Hommes de la baleine (Les)

Jean-Luc Godard le désordre exposé

Joli Mai (Le)

Marguerite Duras – Ecrire

Notre amour

Sous le nom de Melville

Tout seul avec mon cheval dans la neige

Trois dernières sonates de Franz Schubert (Les)

Trois sœurs du Yunnan (Les)

Trois strophes sur le nom de Sacher

113 □

116 □

97 □

114 □

50 □

68 □

36 □

19 □

117 □

112 □

117 □

15 □

66 □

46 □

114 □

112 □

88 □

24 □

62 □

110 □

62 □

7 □

114 □

42 □

118 □

60 □

117 □

21 □

40 □

22 □

48 □

118 □

115 □

76 □

41 □

108 □

38 □

50 □

81 □

94 □

103 □

32 □

23 □

105 □

94 □

23 □

96 □

41 □

9 □

105 □

25 □

94 □

28 □

105 □

94 □

101 □

41 □

101 □



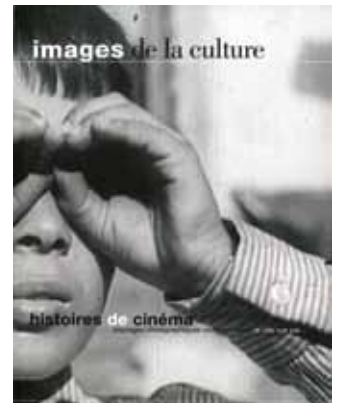
Images de la culture No.19
éd. CNC, janvier 2005, 96 p.
[dominique bagouet,](#)
[l'oeuvre oblique](#)
[vivre ensemble](#)
[autour du monde](#)



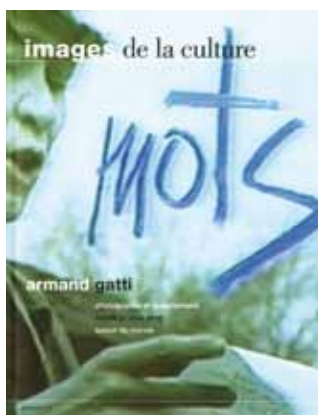
Images de la culture No.20
éd. CNC, août 2005, 88 p.
[femmes en mouvements](#)
[urbanisme : non-lieux](#)
[contre l'oubli](#)



Images de la culture No.21
éd. CNC, mai 2006, 108 p.
[une visite au musée](#)
[image/mouvement](#)
[histoires de cinéma](#)



Images de la culture No.22
éd. CNC, juillet 2007, 116 p.
[paysages chorégraphiques](#)
[contemporains](#)
[la ville vue par...](#)
[histoires de cinéma](#)



Images de la culture No.23
éd. CNC, août 2008, 128 p.
[armand gatti,](#)
[l'homme en gloire](#)
[famille, je vous aime](#)
[photographie et documentaire](#)



Images de la culture No.24
éd. CNC, décembre 2009, 92 p.
[autour du monde](#)
[image / mouvement](#)
[histoires de cinéma](#)



Images de la culture No.25
éd. CNC, décembre 2010, 100 p.
[une saison russe](#)
[image / mouvement](#)
[histoires de cinéma](#)



Images de la culture No.26
éd. CNC, décembre 2011, 120 p.
[jeux de scène](#)
[histoires de cinéma](#)
[contrechamp des barreaux](#)



Images de la culture No.27
éd. CNC, décembre 2012, 104 p.
[histoires de cinéma](#)
[photographie & documentaire](#)
[interstices de ville](#)



Images de la culture No.28
éd. CNC, mars 2014, 112 p.
[jeux de scènes](#)
[interstices de ville](#)
[histoires de cinéma](#)



Images de la culture n°29
éd. CNC, février 2015, 116 p.
[9 evenings](#)
[interstices de villes](#)
[autour du monde](#)



Centre national du cinéma
et de l'image animée

Images de la culture
Service de la diffusion culturelle
11 rue Galilée 75116 Paris
idc@cnc.fr
www.cnc.fr/idc



CNC
Direction de la création,
des territoires et des publics
Service de la diffusion culturelle
11 rue de Galilée
75116 Paris

12€

cdc@cnc.fr
www.cnc.fr/cdc

