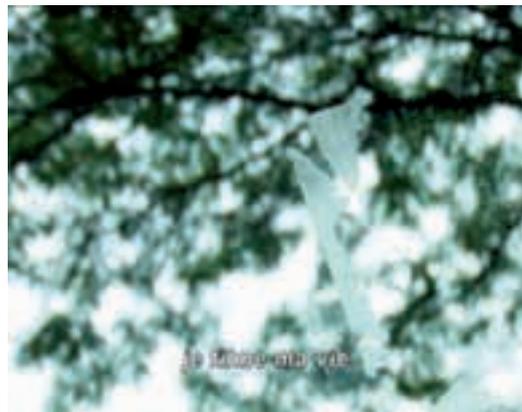


images de la culture

jeux de scènes
interstices de ville
histoires de cinéma

The logo for CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) is displayed in a white box. It consists of the letters 'CNC' in a bold, black, sans-serif font. The 'C's are stylized with a white arrow-like shape pointing to the right, and the 'N' is also stylized with a white arrow-like shape pointing to the right.



directrice de publication : **Frédérique Bredin**
rédactrice en chef : **Anne Cochard**
coordination éditoriale : **Marc Guiga**

ont collaboré à ce numéro :
Séverine Amidieu, Amélie Benassayag, Myriam Blœdé, Bénédicte Brac de la Perrière, Nicole Brenez, Eric Briat, Mathieu Capel, Pascale Cassagnau, Anna Caterina Dalmasso, Camille Dauvin, Pierre Eugène, Pierre Forni, Isabelle Gérard-Pigeaud, Gilles Grand, Michèle Lagny, Arnaud Lambert, Malika Maclouf, Sylvain Maestraggi, Nathanaël Mikles, Jérôme Momcilovic, Ariane Nouvet, Valentine Roulet, Alain Sartelet, Eva Ségal, Maria Spangaro, Annick Spay, Kamala Tacoun, Damien Truchot.

rédaction des notices de films :
Myriam Blœdé (M. B.), Mathieu Capel (M. C.), Martin Drouot (M. D.), Pierre Eugène (P. E.), Sylvain Maestraggi (S.M.), Eva Ségal (E.S.), Annick Spay (A. S.), Caroline Terrée (C. T.), Damien Travade (D. T.), Damien Truchot (D. Tru), Laurence Wavrin (L. W.).

remerciements à : **Bijan Anquetil, Lamine Ammar-khodja, Pilar Arcila, Françoise Arnold, Laurent Billard, Laurent Bismuth, Olivier Bohler, Alice Carmellino, Patrick Cazals, Sarah Doucet, Claire Doyon, Matthieu Eveillard, Julien Farenc, Amandine Faynot, Charlène Ferrand, Michel Ferry, Céline Gaillieur, Cécile Giraud, Isabelle Grimaud, Eric et Marc Hurtado, Sima Khatami, Antoine Leclercq, Eric Legay, Jean-Marc Lhommeau, Eric Le Roy, Martine Markovits, Marianne Palesse, Raphaël Millet, Mathieu Pernot, Nicolas Plateau, Christine Puig, Sébastien Ricciardi, Emmanuelle de Riedmatten, Susane Rodes, Laurent Roth, Ourida Timhadjelt.**

Images de la culture
est édité par le **Centre national du cinéma et de l'image animée**
présidente : **Frédérique Bredin**
directrice générale déléguée : **Audrey Azoulay**
directrice de la communication : **Milvia Pandiani Lacombe**
directrice de la création, des territoires et des publics : **Anne Cochard**
chef du service de la diffusion culturelle : **Hélène Raymondnaud**
responsable du département du développement des publics :
Isabelle Gérard-Pigeaud

maquette : **Stéphane Dupont** et **Etienne Robial**
impression : **IME-Imprimerie Moderne de l'Est**

La photographie de couverture est extraite du film **La nuit remue** de Bijan Anquetil (cf. p. 54) ; celles ci-contre sont extraites du film **Jonas Mekas, I am not a filmmaker** de Pierre-Paul Puljiz et Jérôme Sans (cf. p. 93)

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.

ISSN : 1262-3415
© CNC-2014

découvrir

Depuis ses origines en 1978, le catalogue **Images de la Culture**, géré par le CNC depuis 1996, est un outil essentiel de la diffusion culturelle du cinéma documentaire en France, fort de près de 3000 œuvres. Confortant son action en faveur de l'éducation à l'image, le CNC travaille en étroit partenariat avec une grande diversité d'organismes culturels, sociaux ou éducatifs pour mieux faire connaître ce patrimoine contemporain et en partager les réflexions et les regards. Ce numéro de la revue, qui présente les nouveaux titres entrés au catalogue, est une invitation à rencontrer les réalisateurs et réalisatrices, à comprendre leur démarche, à arpenter le réel à travers leurs yeux.

Cet esprit de découverte couvre un large spectre de thèmes, des films sur la ville à l'important corpus d'œuvres sur la danse et le spectacle, augmenté cette année des opus sur Merce Cunningham, Boris Charmatz, Myriam Gourfink ou la compositrice Eliane Radigue. C'est aussi l'occasion de suivre les documentaristes autour du monde, au prisme des regards contemporains de Wang Bing, Bijan Anquetil, Andrea Caccia, Amandine Faynot ou encore Claire Doyon, parmi d'autres. Voyageant de la Chine à l'Algérie, du Brésil au Sénégal, les réalisateurs démontrent dans leurs films et dans ces pages que le documentaire est à la fois un chemin vers l'autre et une manière d'aborder les enjeux décisifs de notre temps.

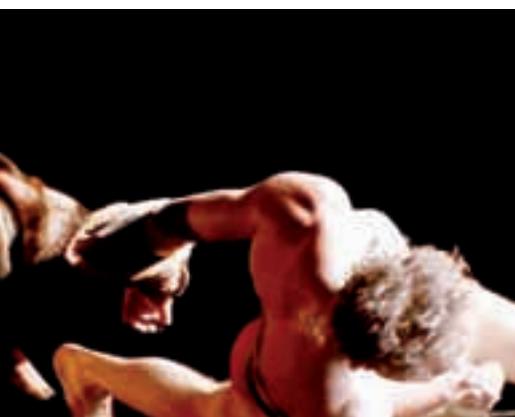
Enfin, le catalogue **Images de la culture** interroge sans cesse l'histoire du cinéma, avec cette fois-ci les portraits consacrés à Pierre Schoendoerffer, Henri Alekan, Carole Roussopoulos, Serge Daney ou Musidora – autant de visions diverses, engagées, intimes et toutes passionnantes du septième art. La revue **Images de la culture** nourrit le précieux travail d'éducation à l'image et de diffusion de la culture cinématographique que mènent avec détermination le CNC et toutes les organisations qui se consacrent quotidiennement à cette belle mission.

Frédérique Bredin

sommaire



26



13



34

jeux de scène

- 4 Un livre de mille ans aux pages creusées dans la terre, entretien avec Eric et Marc Hurtado par Nicole Brenez (Jajouka - *Quelque chose de bon vient vers toi*)
- 9 Le synthétiseur dans le rétroviseur, par Gilles Grand (Eliane Radigue *l'écoute virtuose* d'Anaïs Prosaïc)
- 10 Documentaire par effraction, par Myriam Blœdé (*Rain* d'Olivia Rochette et Gérard-Jan Claes)
- 13 La danseuse accidentée, entretien avec Sima Khatami par Sylvain Maestraggi (*Bonhomme de vent*)
- 15 Accompagner le mouvement, entretien avec Eric Legay par Damien Truchot (*Un temps autre* – Myriam Gourfink)
- 18 Le legs cunninghamien, par Myriam Blœdé (*Merce Cunningham* – *La Danse en héritage* de Marie-Hélène Rebois)

interstices de ville

- 20 Recycler la ville moderne, par Annick Spay
- 26 2 ou 3 choses pour parler d'elle, par Sylvain Maestraggi (*La Vie ailleurs* de David Teboul, *Ils ont filmés les grands ensembles* de Laurence Bazin et Marie-Catherine Delacroix, *Les Bosquets* de Florence Lazar)
- 29 Le Grand Ensemble, photographies de Mathieu Pernot
- 31 Histoire d'un film, par Françoise Arnold (*L'Hypothèse Aldo Rossi*) et *Fascinant spectre*, par Annick Spay

autour du monde

- 34 Au sud des nuages, par Sylvain Maestraggi (*Les Trois Sœurs du Yunnan* de Wang Bing)
- 38 Retour à Alger, entretien avec Lamine Ammar-Khodja par Eva Ségal (*Demande à ton ombre*)
- 40 Festin d'images, par Bénédicte Brac de La Perrière (*Natpawe* – *Le Festin des esprits* de Tiane Doan na Champassak et Jean Dubrel)
- 42 Filme-moi, entretien avec Claudia Nunes par Céline Guénot (*Just Shoot Me*) et *Accident figural*, par Mathieu Capel
- 44 Evasion, entretien avec Claire Doyon par Malika Maclouf (*Pénélope*)
- 46 Arrêt sur image, dessins de Nathanaël Mikles (*Ladies' Turn* d'Hélène Harder)
- 48 I'd rather be a cyborg than a spacewoman, par Séverine Amidieu (*No Gravity* de Silvia Casalino)
- 49 Offrande, entretien avec Amandine Faynot par Malika Maclouf (*Adak*)
- 51 Le Seuil, par Anna Caterina Dalmasso (*La Vita al tempo della morte* d'Andrea Caccia)
- 54 Une mise en scène qui ressemble à la vie, entretien avec Bijan Anquetil par Eva Ségal (*La nuit remue* et *Le Terrain*)
- 58 Echange d'image entre filmeur et filmés, entretien avec Pilar Arcila par Eva Ségal (*Le Pendule de Costel*)
- 61 Statut discriminant : la preuve par le carnet, par Eric Briat (*Histoires du carnet anthropométrique* de Raphaël Pilloso)



54



86



58

histoires de cinéma

- 64 Primitifs, par Arnaud Lambert (Un Eté + 50 de Florence Dauman)
- 69 Jean-Luc Godard, à l'essai, entretien avec Céline Gailleurd et Olivier Bohler par Pascale Cassagnau (Jean-Luc Godard, le désordre exposé)
- 72 Images de guerres : preuves ou interprétations ? par Michèle Lagny (De Hollywood à Nuremberg – John Ford, Samuel Fuller, George Stevens de Christian Delage)
- 75 Le poivre de Bornéo, par Raphaël Millet (Pierre Schoendoerffer, la sentinelle de la mémoire)
- 77 Des lumières, des hommes, des ombres, par Laurent Roth (Henri Alekan, des lumières et des hommes)
- 78 Scénario perdu de vue, par Michel Ferry (Don't say yes until I finish talking)
- 79 Elégie pour Musidora, par Patrick Cazals (Musidora, la dixième muse)
- 81 Cinéaste militante, entretien avec Emmanuelle de Riedmatten par Eva Ségal (Carole Roussopoulos, une femme à la caméra)
- 83 Devant la parole, par Pierre Eugène (Serge Daney, le cinéma et le monde de Serge Le Péron)

retour sur image

- 86 La longue marche de *Loin du Vietnam*, par Pierre Billard

le cahier

- 89 Les films
- 100 L'atelier coopérative, entretien avec Raphaël Pillosio par Jérôme Momcilovic
- 104 Centenaire de la Première Guerre mondiale
- 108 Lancement du *channel* ministère de la Culture et de la Communication – CNC – Images de la culture sur numeridanse.tv, par Damien Truchot et Kamala Tacoun
- 111 Images de la culture mode d'emploi – Index – bon de commande

un livre de mille ans aux pages creusées dans la terre

Présenté au FID-Marseille en 2012, **Jajouka - Quelque chose de bon vient vers toi** est un conte stylisé et solaire qui revient aux origines de la musique, celle des Maîtres musiciens de Jajouka au Maroc. Entretien avec les cinéastes, poètes et musiciens Eric et Marc Hurtado, par Nicole Brenez.

Les arts filmiques contemporains ne cessent de prodiguer des merveilles à l'intersection de l'histoire de l'art et de l'ethnographie, ce carrefour généreux et savant dont proviennent les initiatives plastiques et spéculatives les plus fertiles depuis la fin du XIX^e siècle. Que l'on pense, avant-hier, à Carl Einstein et à la revue **Documents**, hier, à Jean Rouch, Pier Paolo Pasolini, Raymonde Carasco et Régis Hébraud, aujourd'hui, à Tiane Doan na Champassak et Jean Dubrel (cf. p.40), Ben Russell ou John Skoog. Au sein de cette constellation, l'œuvre de Eric et Marc Hurtado, séparément ou ensemble sous le nom de Etant Donnés, frappe par son caractère enchanté, en perpétuelle quête d'extase, puisant aux sources millénaires de la poésie, d'Hésiode à Brion Gysin en passant par Raimbaut d'Orange. Écrivains, musiciens, performers, Eric et Marc Hurtado ont travaillé avec Alan Vega, Genesis P-Orridge, Lydia Lunch, Philippe Grandrieux. Pendant des décennies, ils laissèrent à penser que leurs splendides films en 8 millimètres, odes panthéistes aux intensités du monde, étaient les fruits d'une collaboration fusionnelle – ils révélèrent en 2008 que Marc en fut seul l'auteur, au moment sans doute où la production de **Jajouka** requérait une grande clarté créative.

Unique comme les vrais chefs-d'œuvre, synchrétique en ce qu'il conjoint les ressources stylistiques de la mythographie, de l'ethnologie et de l'invention pure, magique en tous points, **Jajouka - Quelque chose de bon vient vers toi** nous indique que désormais, aux côtés de sa traditionnelle flûte, Pan porte aussi en bandoulière une Aaton A-Minima.

Jajouka - Quelque chose de bon vient vers toi est d'abord le fruit de votre savoir très profond

et singulier en matière d'histoire de la poésie et de la musique. Pouvez-vous rappeler vos dilections et points de référence les plus essentiels ?

Eric Hurtado : Federico Garcia Lorca a été mon maître de vie, l'amour et la liberté ont déterminé l'orbe de son existence, et ce jusqu'à sa mort. Force d'un regard infiniment tendre sur les êtres et les choses, une parole qui venait de loin, qui passait de la nuit de Dieu aux yeux noirs de l'être aimé. C'est lui qui avait dit "l'heure est venue où l'on passe les menottes aux fleurs" ; il parlait de notre temps, temps de l'oubli de la beauté, de l'oubli de l'homme.

Seuls demeurent les poètes, Saint Jean de la Croix, Hölderlin, Rimbaud, Trakl, les troubadours bien sûr, les "inventeurs" de l'amour, et depuis quelques années une lecture quasiment initiatique de Rabelais, le Pantagruélisme comme *Chemin Vert*, où la transgression se fait accomplissement, aux confins des deux mers, du corps et de l'esprit.

Ce dépassement des confins du religieux, cette réconciliation solaire comme beauté, éclat, entre Islam et paganisme, est bien ce qui est à l'œuvre dans **Jajouka - Quelque chose de bon vient vers toi**. Une connaissance ancestrale, qui passe non seulement par les rites et la musique, mais surtout par les gestes de tous les jours, par une certaine manière d'être au monde, un effacement de l'ego, une sorte de "transcendance quotidienne", qui tout en se soumettant à un ordre supérieur laisse un espace immense à la Joie.

Marc Hurtado : La musique de Jajouka m'a immédiatement fait pleurer lors du premier concert auquel j'ai assisté à Grenoble en 1982. Je n'ai pu résister à l'embrasement de tout mon corps fondu dans le feu des cellules musicales explosives qui tournoyaient dans



Jajouka – Quelque chose de bon vient vers toi

2011, 59', couleur, fiction

réalisation : Eric et Marc Hurtado

production : Atopic

participation : CNC, L'Acisé

(Images de la diversité), CR Rhône-Alpes, CR Languedoc-Roussillon, Procirep, Angoa, Sacem

Jajouka – Quelque chose de bon vient vers toi, d'Eric et Marc Hurtado, ou les amours légendaires de Bou Jeloud, mi-homme mi-bouc, et Aïcha Kandisha la démonsse, aux sources de l'art des maîtres musiciens de Jajouka, formation marocaine de réputation mondiale, aux collaborations prestigieuses et anciennes, grâce à l'entremise de prestigieux passeurs tels que Brion Gysin, auquel le film rend expressément hommage.

D'un laboureur au lion à une danse de mille jours, en passant par Pan le père des peaux, figure tutélaire de Bou Jeloud et du village de Jajouka, le film des frères Hurtado épouse la forme du conte, se subdivise en chapitres pour pénétrer les arcanes de la musique des maîtres de Jajouka, lancinante et serpentine, rapportée à la transe soufie. S'il veut dire l'immatériel (l'infigurable) de la musique, **Jajouka** est pourtant un film à hauteur de sabots, un film fiché dans la terre, au ras du sol, des matières, des peaux. Ici les légendes et divinités pèsent d'un poids minéral, et l'on ne s'élève vers le soleil que pour mieux dire la pesanteur. Un film d'effort et de fatigue donc, de courses sans fin, de métempsychoses et de chamanisme, comme pour incarner la mélodie de la flûte de Bachir Attar, chef des maîtres musiciens de Jajouka, et la pulsation des tambours – comme pour transcrire en images et en voix ce son "semblable à la terre qui s'arrache l'épiderme". **M.C.**

à voir

etant-donnees.com

dda-ra.org/fr/oeuvres/HURTADO_Eric



la salle et dans mon cœur, semblables à de petites fourmis cannibales. J'avais l'impression de dévorer mon propre être en entendant l'écho de cette musique pulser dans mon cerveau, cette sensation de familiarité immédiate, d'amour au premier regard. J'avais découvert leur musique quelques années auparavant grâce au disque que Brian Jones des Rolling Stones avait enregistré au village en 1968.

Le mixage de cet album est totalement hallucinatoire et extatique, Brian Jones semble possédé par la musique, tentant de faire pénétrer l'auditeur dans les arcanes magiques de la transe hypnotique produite par le grondement des tambours et des sirènes affolées des gaitas. Cette démarche qui consiste à ramener un extérieur dans un intérieur pour le rejeter violemment comme une pierre dans l'espace infini, une fois digéré par son propre inconscient, se rapproche énormément de la façon dont je crée ma propre musique, poésie, cinéma ou peinture. Mettre une lumière sur une lumière pour tenter de rendre visible l'invisible, sans aucun effort d'interprétation ou de transformation de la matière première mais plutôt de sublimation de celle-ci, pour atteindre un au-delà de la conscience. Une sorte de boomerang qui me fit faire un pas de recul dans mon pays de naissance, le Maroc, puis m'élançer comme un fakir somnambule sur les notes aiguës comme des lames de boucher de cette musique magique.

La genèse de Jajouka fut très longue. Depuis quand réfléchissez-vous à ce projet ? Comment avez-vous approfondi sa dimension documentaire ?

E. H. : En 1989, nous avions commencé un premier projet autour de Jajouka, plutôt axé sur la découverte du village et de ses rites par des poètes ou des musiciens américains liés à la Beat Generation. Nous entrâmes en contact avec Brion Gysin en 1986, puis avec W.S Burroughs, Timothy Leary et Paul Bowles (que nous rencontrèrent à Tanger lors d'un premier voyage cette année-là). Nous comptons aussi sur la participation de Mick Jagger

qui était un ami de Bachir Attar, le chef des Maîtres musiciens, qui avait joué avec les Rolling Stones sur l'album **Steel Wheels**. Suite à la cessation d'activité de la société de coproduction, nous ne pûmes finalement pas produire le film et en restâmes là pendant plusieurs années...

Un nouveau projet de film émergea au début des années 2000, basé cette fois sur une approche à la fois documentaire et fictionnelle de l'histoire, des rites et de la musique de Jajouka. Nous repartîmes au Maroc pour approfondir nos connaissances de cette tradition, dans une véritable volonté d'exactitude ethnographique, guidés sur place par Bachir Attar, ce qui nous permit d'écrire un nouveau scénario sur lequel est fondé le film.

Peu de documents s'attachent à décrire cette mythologie marocaine. On peut trouver des pistes de recherche chez Westermarck dans son ouvrage sur les survivances païennes au Maroc, et dans l'étude ethnographique d'Abdellah Hammoudi, **La Victime et ses masques** (1988), qui traite de ces rites carnavalesques ; mais la meilleure description de ceux-ci fut celle de Brion Gysin dans **The Pipes of Pan** datant de 1964, un texte où s'interpénètrent poésie et réalité, ces cérémonies étant un fait poétique.

Brion Gysin reconnut dans la figure de Bou-Jeloud celle du dieu Pan et dans ces cérémonies les Lupercales romaines, auxquelles fait d'ailleurs allusion Shakespeare dans sa pièce **Jules César**. Il se rendit à Tanger à l'invitation de Paul Bowles. Il séjourna ensuite à Jajouka et ce fut pour lui un coup de foudre. Il fut l'un des seuls à capter, dans son essence, la véritable magie de cette musique. Il l'a assimilée à la **Dreamachine** [littéralement *Machine à Rêver*, œuvre de Bryon Gysin, 1958], sculpture cinématique induisant des états proches de l'hypnose, au rythme des ondes alpha produites par le cerveau. La musique de **Jajouka** lui semblait être la seule vraiment appropriée pour accompagner les images hypnagogiques induites par cette machine lumineuse et tournoyante.

Pour Bachir Attar, notre film "visualise pour la première fois les visions qui nous traversent

lorsque nous jouons ou écoutons notre musique". Nous avons tenu à ce que les deux temps, celui de la légende (la rencontre de Bou-Jeloud/Pan avec le berger Attar) et celui du réel (les rites de guérison et la fête) s'interpénètrent jusqu'à former une unité objective, le mythe fusionnant avec son image en miroir, la réalité.

M. H. : La genèse du film fut très longue mais en même temps très courte, car nous nous intéressions à des rites sans temps, à une musique sans âge. Le temps dans le film n'est pas délimité, on en perd toute notion avec le mélange du réel et de la légende. A mes yeux, le temps n'a aucune forme d'importance dans la genèse et la fabrication d'une œuvre, un jour, dix ans, qu'importe ? Toute œuvre doit porter une forme et une force d'éternité en son sein, cela doit être son moteur et son aboutissement, la réflexion est permanente et en même temps impossible car l'on touche à l'invisible, l'impalpable présence qui vit dans et autour de l'objet filmé.

Il n'est question que d'impression sur la chair, comme un vent qui vous traverse et vous rend plus lucide, moins humain, plus céleste. Je ne suis pas intéressé par l'idée d'un documentaire sous la forme que l'on connaît habituellement, il faut s'échapper de cette formule, essayer de danser sur un fil tiré entre réalité et rêve, fermer les yeux en se laissant minutieusement guider par la voie de l'esprit libéré de toute sorte de conscience préfabriquée.

Aviez-vous d'emblée en tête la forme à la fois mythique et documentaire qui caractérise le film abouti ?

E. H. : Oui je pense. Le film s'écarte finalement assez peu du scénario. Bien sûr, des scènes ont trouvé sur place une nouvelle orientation, comme un corps qui tourne sur lui-même pour chercher la lumière. Des images non prévues au départ ont aussi surgi lors d'une deuxième période de tournage, hors équipe, lorsque nous nous sommes retrouvés seuls tous les deux pour filmer des plans de raccord ou certaines images impossibles à tourner dans le climat de tension du travail en équipe.

M. H. : Le film détient des fondations solides pensées et écrites à l'avance, mais il se nourrit aussi de cette force lumineuse très libre qui s'adapte aux lieux, aux situations, aux gens que nous croisons par surprise, une forme d'adaptation/camouflage à la terre de Jajouka, à son cœur palpitant, afin de se fondre dans l'espace qui nous entourait, de ne faire qu'un avec le réel et les mythes qui serpentent tout autour. A Jajouka, on ressent très violemment cet antagonisme entre rêve et réalité, les deux se nourrissent conjointement de la même terre mais celle-ci n'a pas la même couleur ni la même pesanteur suivant l'angle de vue spirituel.



Pouvez-vous décrire le tournage de Jajouka, et en particulier les rapports avec les habitants et les musiciens ?

M. H. : Le tournage s'est déroulé en trois phases. Une première avec une équipe assez grande pour tourner toutes les scènes où nous travaillions avec beaucoup d'acteurs, telles que celles du tombeau et de la fête. Une deuxième avec une équipe réduite pour les scènes plus intimes avec Bou-Jeloud ou Aïcha Kandicha. Une dernière période de tournage, seulement Eric et moi, pour tourner toutes les scènes plus "oniriques" sans acteur.

Le village de Jajouka est très particulier : le haut est une zone dans laquelle est située la maison des musiciens et c'est le seul espace où l'on peut filmer les rites de Bou-Jeloud/Pan. Une ligne imaginaire sépare le village en deux, cette ligne s'étire entre la mosquée et le tombeau de Sidi Ahmed Sheikh ; en dessous de cette ligne nous n'avions plus le droit de tourner de scène avec Bou-Jeloud, car cet espace reste réservé aux rituels qui se rapportent à la religion musulmane comme ceux de guérison liés au saint Sidi Ahmed Sheikh.

La musique de Jajouka ne peut être jouée que par la seule famille Attar, les descendants du berger Attar qui reçut l'enseignement de la musique par Bou-Jeloud/Pan au moment de la formation du village. L'enseignement de cette musique se passe de père en fils depuis toujours ; le père, chef des musiciens, doit élire parmi ses fils celui qui lui succèdera pour continuer à enseigner aux autres musiciens les clés de cette musique et y dédier toute sa vie. Nous avons donc travaillé quasiment uni-

quement avec des membres de cette famille et seulement deux acteurs qui venaient de l'extérieur du village pour les rôles du fou et de celui de la jeune fille du début du film. Tous les autres acteurs étaient des musiciens et des membres plus ou moins lointains de la famille Attar qui vivent à Jajouka. La collaboration avec ces villageois s'est faite dans l'allégresse, le partage de l'énergie créative et la joie. Les gens du village extérieurs à cette famille ont été très discrets et sont toujours restés à l'écart du tournage, nous regardant travailler à distance, nous saluant dans les champs, restant curieux et silencieux sans réellement tenter d'entrer dans notre travail.

Pourquoi le choix du Super 16mm ?

E. H. : Ce support s'est naturellement imposé pour ce tournage. Nous ne pouvions penser la rencontre de Bou-Jeloud et d'Aïsha que comme la rencontre de l'or de la lumière sur le sel d'argent du film. Nous sommes des "adorateurs" du film, jamais l'image n'est parvenue à un tel niveau d'excellence et de justesse, que ce soit pour le 8, le 16 ou le 35 mm. *Jajouka* a été un des derniers films tourné en Super 16, format malheureusement remplacé depuis par la vidéo. Un second facteur déterminant a été l'impératif de légèreté et de mobilité pour certains plans en caméra portée, qui auraient été impossibles à réaliser en 35mm, et qui nous a amenés à tourner avec une Aaton A-Minima.

M. H. : Le cinéma est la lanterne magique d'Aladin, il en sort des choses que l'on désire

Marc et Eric Hurtado, tournage de *Jajouka*



mais que l'on ne peut pas réellement imaginer, c'est toujours une merveille de l'ordre du miracle que de voir des images développées et projetées. 24 images par seconde... et le reste est du rêve, une nuit qui transporte le film dans un scintillement magique, c'est cette force mystérieuse et poétique de l'image cinéma qui nous intéresse et qui transporte tout le film.

Comment décririez-vous le saut qui se produit entre vos films précédents, tels *Royaume* ou *Bleu*, et *Jajouka* ?

M. H. : Les films comme *Royaume* ou *Bleu* ont été tournés en 8mm cinéma, l'image possède une force magique, alchimique, issue de la fusion/surimpression des couleurs, des forces de la nature ; l'homme se désincarne dans la terre, dans l'espace, devient liquide, le microcosme devient le macrocosme et vice versa. Ces films que j'ai tournés seul sont réalisés en auto-filmage et possèdent tous cette vision obsessionnelle d'une métamorphose contemplative de l'être dans le soleil, dans le vent, dans l'œil de la caméra qui devient une sorte de deuxième sexe, qui me transporte dans cet état extatique de dissolution totale de mon esprit et de mon corps dans le film lui-même ; la caméra devient chair, l'image sang.

Dans *Jajouka*, le travail est totalement différent. Eric et moi nous nourrissons de nos expériences mutuelles dans l'image, nos deux visions sont métaphysiquement opposées. Eric a une vision qui passe par le ventre de la Terre et moi, qui se pulvérise dans l'espace et le feu du soleil. Ces deux forces s'entrechoquent, se conjuguent et donnent une vision "à quatre yeux" très particulière. *Jajouka* est le résultat de la réunion de deux mondes, deux êtres, deux éléments qui se fondent en un, par la fusion atomique de l'image et surtout de la pensée. Comme dans nos représentations théâtrales, c'est du combat que naît la création entre nous, la réunion se fait dans la danse envoûtante du filmage, de la mise en scène, une sensation de plénitude qui naît de l'éradication de tout questionnement, par la violence d'une vérité de l'œil qui s'impose à nous dans le tourbillon du choc des éléments qui nous entourent.

Sans du tout s'y inféoder, *Jajouka* renoue miraculeusement avec le souffle mythographique de certains films de Pier Paolo Pasolini, à la confluence des *Repérages en Palestine* et de *Medea*. On pense bien sûr aussi à Paradjanov, à José Val del Omar... Aviez-vous des repères dans l'histoire du cinéma ?

E.H. : Nous n'avons pas vu *Medea* de Pasolini avant le tournage du film. Je n'ai assisté à une projection que récemment et ça a été un choc, la proximité du thème, l'esthétique etc. Nous avons toujours adoré Pasolini (pour moi un frère de Garcia Lorca, par sa vie, sa poésie, son théâtre ou sa mort tragique) à l'égal du très grand Paradjanov. Les films de Paradjanov m'ont toujours beaucoup touché, notamment pour leur intemporalité. Il place la légende de nos jours, sans pourtant visuellement référencer ce déplacement. C'est maintenant et à tous les temps.

Que des esthétiques se rejoignent, cela tient plutôt il me semble du miracle, du miracle poétique, que de l'influence. Il ne pourrait en être autrement, les réponses étant souvent semblables aux mêmes questions... Le hiératisme des personnages vient de ce qu'ils sont des signes dans le monde. L'homme et la femme redeviennent signifiants, ils existent dans une chaîne cosmique, comme éléments d'une globalité, au-delà de toute psychologie.

M.H. : J'essaie de n'avoir aucun repère, aucune influence dans mon travail, d'être le plus nu et vierge possible, nous sommes tous traversés de milliers d'images qui restent dans notre mémoire, que ce soit du cinéma ou une image fugace sur notre chemin. Mon principal effort est d'être libre dans la création, d'essayer de toujours me renouveler, inventer d'autres mondes, donc de ne pas me laisser influencer par d'autres artistes. Je pense que les rites, les légendes, la musique, les vêtements, la lumière, les animaux, les décors naturels du village, donnent à ce film ce ton particulier qui se rapproche inévitablement d'une imagerie de conte des *Mille et une nuits*. Cela s'est imposé à nous sans que nous ayons essayé de le mettre en scène sous une forme prédéterminée. Ce film ressemble à un livre vieux de mille ans dont les pages sont creusées dans la terre de Jajouka.

Propos recueillis par **Nicole Brenez**,
décembre 2013

Eliane Radigue, l'écoute virtuose

2011, 65', couleur, documentaire

réalisation : Anaïs Prosaïc

production : La Huit, Vosges Télévision
Images Plus

participation : CNC, Sacem, Procirep, Angoa

Compagnon de route des Nouveaux Réalistes, collaboratrice de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry, la compositrice Eliane Radigue s'initie à la musique électroacoustique dans les années 1950 pour se tourner ensuite vers le synthétiseur. Après des années d'expérimentation solitaire, elle délaisse aujourd'hui les machines pour exercer son art de la modulation avec divers instrumentistes.

L'émergence du minimalisme et de la musique concrète peut sembler une nouvelle forme d'archaïsme. Ecriture, phrase, expression cèdent la place à l'improvisation, au continuum. Un univers s'ouvre à l'intérieur du son. Ses fréquences, ses aspérités, ses résonances promettent des voyages infinis. Proche des boucles de Terry Riley ou des nappes de la musique spectrale, la musique d'Eliane Radigue est une musique élémentaire. Archaïque parce qu'elle naît de l'exploration d'une nouvelle nature, le cosmos de la technique, faite d'ondes électriques, d'interférences, de sons qu'elle discipline, comme une magicienne ferait ronronner un fauve. Musique non savante, non écrite, transmise oralement à ses interprètes. C'est ce mystérieux face-à-face que donne à observer le film : comment l'écoute virtuose d'Eliane Radigue passe de la manipulation du synthétiseur à l'interaction avec des musiciens (Rhodri Davies, Kasper T. Toeplitz, Les Lappetites...), dans une quête quasi mystique de l'harmonie.

S. M.

le synthétiseur dans le rétroviseur



Notes de Gilles Grand à propos du film d'Anaïs Prosaïc sur la compositrice de musique électronique, **Eliane Radigue, l'écoute virtuose**.

La fée électricité a favorisé un fantôme sonore : l'entretien prolongé d'une sonorité dépouillée de toute interruption perceptible. Bien avant, maintenir un son se faisait sous la pression d'une panse d'animal gonflée par le souffle renouvelé du musicien. Plus tard, avec l'invention de la roue, celle-ci mise en rotation par une manivelle, le son ininterrompu ravivait ses accents nasillards. Peu satisfaite de l'apparition des premiers moteurs – préciser ici qu'ils étaient à explosion – la lutherie s'égara peu dans ces excès véloces. Enfin, l'agitation des molécules d'air résulta des impulsions du déplacement des particules et le rêve de nouveaux timbres put être expérimenté.

La maîtrise de l'électricité a été simultanée avec celles du magnétisme, du télégraphe, du téléphone, du phonographe, de la radio-phonie. Il ne manquait qu'un instrument de musique après l'innovant Thérémine et la précision des ondes Martenot : il portera le nom de synthétiseur. Eliane Radigue, proche des initiateurs de la musique concrète, ne s'adonnera que peu de temps à la découpe des objets sonores facilitée par les bandes magnétiques, préférant puiser dans une continuité électronique les variations infimes propices à ses compositions déployées.

Envisager un film sur cette passionnée des longues métamorphoses d'un continuum ne devait pas être simple pour Anaïs Prosaïc, chacune des musiques dépassant la durée du métrage envisagé et ceci essentiellement sans aucune césure franche ou soudain changement de ton propice à la coupe.

Les circonstances seront pourtant favorables avec trois périodes de tournages, 2007, 2008 et 2011, coïncidant avec des séries de concerts parmi lesquels seront extraites les représentations publiques de quatre compositions. Les entretiens, les répétitions, quelques archives et les fragments de deux autres musiques complètent l'ensemble.

Depuis longtemps, Eliane Radigue a délaissé le Buchla – une lutherie électronique américaine

de Donald Buchla, côte Ouest, comparable à celle de Robert Moog, côte Est (les concepteurs des premiers synthétiseurs au début des années 1960). Maintenant, elle s'éloigne de son instrument préféré, l'ARP 2500 conçu par Alan Robert Pearlman en 1970, ce large coffre percé de prises et potentiomètres colorés, et renoue avec la harpe, le violoncelle ou le cor de basset, un retour à l'instrumental instillé à la demande de Kasper T. Toeplitz, qui a obtenu – en insistant – **Elemental II** (2004) pour basse électrique.

Après une introduction caméra à l'épaule où tous les participants passent devant l'objectif sans qu'aucun ne soit encore identifié, la première composition filmée, **Occam I** (2011) pour harpe solo, est tout à la fois une création coïncidant avec la dernière période de tournage et un retour aux origines de la musicienne, son initiation à la musique ayant débuté sur cet instrument. Les œuvres données en concert s'achèveront avec **Naldjorlak III** (2008) pour violoncelle et deux cors de basset, par l'ensemble instrumental le plus déployé et complexe proposé dans ce tour d'horizon (Charles Curtis, Carol Robinson et Bruno Martinez), sans oublier un autre trio, plus électrique, les Lappetites (Kaffe Matthews, Antye Greie ou AGF, Ryoko Akama) et leurs *laptops*, leurs ordinateurs portables.

Les pionniers

L'évocation de l'emprise des pionniers de l'art et de la musique, durant les jeunes années de cette compositrice, rare femme dans un milieu très masculin, est succincte. Dans **La Fée électricité** (1937) de Raoul Dufy, Athéna, Iris ou Marie Curie – de dos alors que Pierre est de face – font exception parmi la centaine de personnages représentés sur les deux cent cinquante panneaux. L'omniprésence des initiateurs, parfois autoproclamés, peut expliquer le raccourci dans le film d'Anaïs Prosaïc. Le fait de privilégier la musique est aussi une intention nécessaire. Pourtant, résumer l'œuvre

de Pierre Schaeffer, par exemple, à un court extrait de télévision comparant bande magnétique et bobine de film, ou à un remerciement d'Eliane Radigue pour la découverte d'un imaginaire musical parmi les rumeurs bruitées des moyens de transport, est peut-être dû aux coûts des droits des archives confrontés au budget du film, mais passe à côté d'un potentiel ne se limitant pas au rôle respectif des femmes et des hommes en art. La sollicitation d'une écoute de l'infime, proche de celle suggérée par les phénomènes sonores les plus courants, pourrait mériter plus de variations.

Outre le drone détourné en musique, **L'Art des bruits** (1913) de Luigi Russolo, la musique concrète mise à l'étude dès 1948 et théorisée en 1952, la musique stochastique de Iannis Xenakis dès 1954, l'électronique selon Edgar Varèse, soumise et désirée à la fin de sa vie, les **Quattro pezzi su una nota sola** (1959) de Giacinto Scelsi, son influence sur la musique spectrale, les hypothèses de réduction des attributs de la composition à quelques variables discrètes et parfois essentielles se sont diversifiées durant l'ensemble du XX^e siècle.

Eliane Radigue impose sa patience et sa longévité sans ajouter ses préférences ou ses orientations. Elle détaille le temps passé à transmettre à des interprètes le contrôle d'une composition signée par elle-même, tout en admettant que les musiciens sont les véritables détenteurs de l'adaptation de ses intentions à leur instrument. Posture de la maturité ou tendance très personnelle, l'effacement des origines, l'absence d'une confrontation à l'actualité et le refus des théories

à lire / à voir

Guide des genres de la musique occidentale, d'Eugène de Montalembert, coécrit avec Claude Abreumont, Fayard, 2010 ; **La Musique électroacoustique**, de Michel Chion, PUF, coll. *Que sais-je ?*, 1982 ; **Entretiens avec Eliane Radigue**, de Bernard Girard, Ed. Aedam Musicae, coll. Musiques XX^e-XXI^e, 2013. cnc.fr/idc :

D'Anaïs Prosaïc : **Patti Smith – L'Océan des possibles**, 1997, 51'.

la distinguent de ses contemporains.

Anaïs Prosaïc saisit cette prévalence du présent en profitant d'une voiture en guise de travelling à travers la rue et ses piétons. Le défilement du temps se substitue à tout regard porté en avant, vers le futur, ou en arrière vers le passé. Passant de la route au miroir latéral, elle oppose deux réalités contradictoires, celle qui vient et celle qui s'éloigne. Le véhicule se déplaçant à la même vitesse que les autres, chacun bouge tout en paraissant immobile. En mouvement, le fond prend de l'importance. Les deux paysages suggèrent un contrepoint. Ainsi, s'éloigne dans le rétroviseur l'univers des synthétiseurs, et la matière concrète et vibrante des façades s'approche. Lorsque la caméra se désaxe et vise l'agitation contrastée du défilement, nous entrons dans cette écoute détaillée, entretenue depuis des années par la compositrice. **G. G.**

documentaire par effraction

Présenté en compétition internationale au festival Cinéma du réel au Centre Pompidou en 2013, **Rain** d'Olivia Rochette et Gérard-Jan Claes s'attache à l'entrée au répertoire de l'Opéra de Paris de la pièce éponyme de la chorégraphe belge Anne Teresa De Keersmaeker. **Rain** est le deuxième film des réalisateurs, après **Because We Are Visual** (2010), consacré à l'univers des blogs où les adolescents se livrent à la communauté virtuelle. Analyse de Myriam Blodé.

Rain. En ouverture du film, un carton avec ce simple mot, quatre lettres blanches sur fond noir. Un titre énigmatique par son caractère elliptique – et peut-être aussi parce que, dans les images qui vont suivre, évidemment, il ne pleut pas. Ce sont les images en plan fixe d'un ciel d'une couleur métallique, un ciel insaisissable où passent des nuages. En disjonction ou par contraste avec l'image, le son suggère l'intérieur d'un bâtiment : résonances, bruits de pas, mouvement d'une porte provoquant l'amplification soudaine d'une ambiance jusqu'alors saisie en arrière-plan. Des voix, dont l'une dit "bonjour", des notes de piano, une conversation téléphonique en flamand, et puis, parmi d'autres, les mots "Galeries Lafayette."

une longue exposition

Le ciel cède alors la place à un couloir sombre où un homme vu de dos, suivi par la caméra, avance vers une porte vitrée par où passe une vive lumière. *Cut.* Plan fixe, en plongée et en noir et blanc, possiblement filmé par une caméra de surveillance, d'un hall d'entrée long et étroit où des gens vont et viennent. Ensuite, nouvelle séquence : des images – dont le grain, l'axe et la déformation indiquent cette fois nettement qu'elles proviennent d'une caméra de surveillance – d'un autre hall, monumental celui-là, un hall d'apparat animé par quelques silhouettes floues.

Cut encore. Image frontale en plan large et en couleurs d'un plateau de théâtre (avec, en fond, quelques éléments de décor et une toile peinte assez naïve) sur lequel s'échauffe un danseur et que traversent plusieurs personnes, des techniciens peut-être. La salle et le cadre de scène sont plongés dans le noir. Essais techniques, balance sonore, jeux de machinerie. La musique (de variétés) diffusée simultanément dans un espace réduit (la régie de ce théâtre ?) n'a rien à voir avec les



pirouettes du danseur. *Cut.* On se trouve derrière la porte à hublot d'un studio de danse de l'Opéra de Paris – reconnaissable à divers indices, en particulier le reflet dans un miroir d'une fenêtre ronde avec sa grille en fer forgé en forme de lyre. Dans le champ délimité par le hublot, on voit répéter des danseurs. Un nouveau carton noir affiche alors le mot "octobre". Après cette longue exposition (plus de quatre minutes), dans laquelle sont disséminés divers indices sans corrélation évidente, capturés par des outils d'enregistrement dont la nature, la fonction, la situation restent vagues, on entre, pleinement cette fois, dans un nouvel espace : c'est un studio de danse dont la lumière et le décor diffèrent de ceux entraperçus auparavant. Adossée à un miroir, on peut, si on la connaît, reconnaître Anne Teresa de Keersmaeker. Voix off, en flamand : "Tu as déjà des remarques Anne Teresa ? – Non, je regarde encore un peu." Changement d'axe de la caméra selon la direction du regard : on peut, si on la connaît, reconnaître Cynthia Loemij de la compagnie Rosas, qui travaille avec de jeunes danseuses. Retour sur De Keersmaeker qui s'adresse à celles-ci en français. Puis retour sur Loemij de dos, coiffée différemment, regardant travailler des danseurs dans une autre lumière – un autre studio ? Un autre moment ? Puis survient, montée *cut*, l'image fortement pixelisée (captée sur l'écran d'un ordinateur, on le comprendra plus tard) d'un plateau avec des danseurs en mouvement, où l'on peut (si on le connaît) reconnaître le décor de **Rain**, une pièce d'Anne Teresa de Keersmaeker sur **Music for 18 Musicians** de Steve Reich. En contrebas de la scène, on distingue des musiciens dans la fosse d'orchestre.

tel serait donc le sujet...

De quoi s'agit-il ? A la faveur d'une conversation téléphonique en flamand, montée off sur ces



images, on l'apprend peut-être enfin par un texte en cours de rédaction, article ou communiqué de presse, que l'une des interlocutrices lit à l'autre : "Anne Teresa de Keersmaeker passe répertoire (*sic*) à l'Opéra de Paris (...). Dans les studios, sous les toits, les répétitions vont bon train. Le professeur et ex-danseur de Rosas, Jakub Truszkowski, ne se tait pas un instant. Avec ses collègues danseurs Cynthia Loemij, Marta Coronado, Ursula Robb et Clinton Stringer, il enseigne au ballet de l'Opéra de Paris la chorégraphie de **Rain**. De Keersmaeker a créé **Rain** en 2001. *Cela fait sept ans (sic) que le spectacle a vu le jour, mais le corps s'en souvient toujours*, dit Loemij. Mais tout apprendre de zéro n'est pas une mince affaire pour ces danseurs de formation classique (...)."

Tel serait donc le sujet, l'argument du film au moins : l'entrée, en 2011, au répertoire de l'Opéra de Paris de **Rain**, d'Anne Teresa de Keersmaeker – c'est-à-dire, sa transmission aux danseurs de l'Opéra par ceux qui ont créé la pièce au sein de la compagnie Rosas.

La lecture du texte, qui évoque le "lien fort avec la musique" et ce "réseau de lignes tracées au sol", se poursuit : "*Chaque mouvement est défini, mais je remarque que la danse se transmet difficilement sans les danseurs ou moi-même pour les guider. Une chorégraphie comporte tout ce que le corps véhicule, y compris l'émotion et l'histoire. Et cette partie est propre à celui qui était là à la création. Rain*, du 25 mai au 7 juin à l'Opéra national de Paris. Musique jouée en direct par l'ensemble Ictus, sous la direction de Georges-Elie Octors." S'engage alors une discussion sur ce texte, ses qualités et ses manques, puis la conversation téléphonique s'interrompt brutalement tandis qu'à l'image, un homme de dos, suivi par la caméra, marche dans un couloir étroit et sombre vers la double porte battante à hublot d'un studio de danse.

Dans un studio (celui-ci ? un autre ?), de jeunes danseurs, dont la majorité est vue (n'est vue que) reflétée dans les miroirs qui tapissent un mur, travaillent. Off et *mezzo voce*, un dialogue en anglais. Changement d'axe de la caméra : assis par terre et adossés à un miroir, De Keersmaeker et Jakub Truszkowski (l'homme

qu'on vient de voir entrer dans un studio) parlent et observent. Retour sur les danseurs qui répètent une section de **Rain** – on peut reconnaître la partition de **Music for 18 Musicians** de Reich...

mais s'agit-il vraiment de cela ?

La question, récurrente, de la transmission ou de la "passe" d'une œuvre chorégraphique est en soi passionnante. *A fortiori*, dans les conditions où elle s'effectue ici, c'est-à-dire directement de ses créateurs, chorégraphe et danseurs, aux interprètes qui vont la reprendre. Avec dans ce cas, difficulté supplémentaire, le fait que les "passeurs" soient des danseurs contemporains qui s'adressent à des danseurs classiques – ce qui suppose de part et d'autre un effort d'adaptation : pour les uns, "traduction" de leur vocabulaire, leur méthode, leur conception du corps, de l'espace et du temps ; pour les autres, apprentissage, réapprentissage voire "reconfiguration corporelle". C'est aussi, plus largement, le travail de la danse qui est ici révélé, dans un contexte particulier cependant, celui d'une maison d'opéra, avec tout le poids de son organisation, son règlement, ses principes.

Sans être tous réunis, ces divers aspects ont pour la plupart déjà été traités au cinéma, dans des perspectives et avec des visées différentes¹. Ce qui fait la singularité de **Rain** (le film) serait alors que l'artiste en question ici est la chorégraphe belge Anne Teresa de Keersmaeker. Et que celle-ci, pour avoir résidé longtemps dans un autre opéra, La Monnaie, à Bruxelles, "entre" pour la première fois au répertoire de l'Opéra de Paris. Ce serait, du même coup, les modalités d'un travail particulier, les caractères propres à une écriture et à une pièce donnée. Ce pourrait être aussi la mise en lumière d'un processus : processus de montage d'une pièce, ou, comme on le présente à plusieurs reprises, de réalisation d'un film. Mais ce n'est pas que cela.

L'enjeu de **Rain**, c'est peut-être et surtout l'incertitude qui, très tôt, s'empare de nous, spectateurs, et ne nous lâchera plus. Car si, dans la succession et l'atomisation des premières séquences, on avait cru à une "exposition",

Rain

2012, 82', couleur, documentaire

réalisation : Olivia Rochette, Gérard-Jan Claes
production : Savage Film, Sciapode, Opéra national de Paris

participation : CNC, Eyeworks, Rosas, Vlaams Audiovisueel Fonds, Flanders Image, Programme Média

En 2011, **Rain** est la première pièce d'Anne Teresa De Keersmaeker à entrer au répertoire du ballet de l'Opéra de Paris. Sous le regard attentif d'Olivia Rochette et Gérard-Jan Claes, les danseurs de Rosas transmettent la chorégraphie à ceux choisis parmi la troupe pour cette aventure. Progressivement, et non sans difficultés, ces derniers sont amenés à s'éloigner des acquis du classique pour s'approprier le langage de la chorégraphe flamande.

Créée en 2001 sur une composition de Steve Reich (**Music for 18 Musicians**, 1976), **Rain** présente une structure précise, basée sur des jeux de variations et de répétitions, ainsi qu'une gestuelle associant lignes de tensions et vagues de relâchement. La chorégraphie a été enseignée durant plusieurs mois par Jakub Truszkowski et ses partenaires de Rosas à vingt danseurs de l'Opéra de Paris, jusqu'à sa création en mai 2011. Pour décrire l'évolution de ce travail, les réalisateurs renouvèlent la forme documentaire en associant à des plans d'une très grande tenue plusieurs types d'images et de sons : captations des représentations précédentes, caméras de surveillance, conversations téléphoniques entre la chorégraphe et ses proches, etc. Sur un temps étiré mêlant rigueur et générosité, leur film révèle comment, chez les danseurs classiques comme chez ceux qui leur transmettent ces mouvements et enchaînements si particuliers, chacun parvient à modifier ses habitudes de travail. **D. Tru.**



le film va se poursuivre sur le même mode jusqu'à la fin, dans la même indétermination, la même indécidabilité quant à son statut, son "genre" et son sujet précisément. Discontinuité temporelle qui s'oppose à la durée (du processus, du film, de la pièce), mais respect de la chronologie : le temps passe et les mois se succèdent, octobre, février, avril, mai – jusqu'à la première du spectacle. L'action supposée, c'est-à-dire l'apprentissage et les répétitions de **Rain**, est unique et progresse sans véritable coup de théâtre, mais l'espace aussi est fragmenté, totalement éclaté : on passe d'un lieu à un autre, studio, palier ou escalier, régie, hall, scène, couloir, loge ou coulisses... zones ouvertes ou non, identifiables par leur aménagement, leur signalétique, sans jamais comprendre comment elles s'articulent, s'organisent entre elles.

En revanche, le lieu unique de l'action est l'Opéra de Paris intra-muros, l'Opéra Garnier, précisons-le, où nous, spectateurs, sommes totalement immergés et dont les sources d'enregistrement du film ne sortent jamais. Enfermement souligné par l'absence de commentaire et par le fait qu'aucune information complémentaire, aucune donnée "extérieure" ne nous est apportée : tout ce que l'on saura (du film, de ses divers protagonistes, de la pièce qui lui donne son titre et à laquelle il semble consacré) *a lieu*, est vu, entendu ou dit à l'intérieur du bâtiment ; tout provient strictement de son enceinte.

Il y a, bien sûr, quelques échappées, surtout sonores d'ailleurs. Puisque, jusqu'à l'image finale – la façade de Garnier filmée de nuit

depuis la place de l'Opéra –, les échappées visuelles se limitent à quelques vues du ciel qu'on suppose après coup en surplomb, à une courte séquence télévisuelle qui surgit, incongrue, vers la fin du film, et à des extraits de captations de **Rain**, dansé par la compagnie Rosas dans diverses villes du monde. Mais, hormis la séquence finale, presque un cliché, les images extérieures sont toutes relayées par des dispositifs, des écrans, qui se trouvent à l'intérieur du bâtiment. De même, lorsque des voix, des sons, des musiques nous parviennent, de Bruxelles ou d'ailleurs, c'est encore par le biais de conversations téléphoniques ou de divers relais directs ou indirects : c'est donc toujours à l'intérieur des murs de l'Opéra qu'ils ont été captés ou réenregistrés à partir d'une source de diffusion.

Autre élément de trouble et de perplexité : la disjonction presque permanente entre image et son, corps et voix. Eclatement des corps, et de l'espace là encore, puisque nos sens sont sollicités simultanément, mais presque constamment sur différents plans, selon différents axes, dans différents lieux parfois séparés. Une fragmentation encore accrue par certains cadrages, la sécheresse des changements de plan, le montage.

indiscrétion

Intrigant, le film l'est jusqu'à la fiction. Pourtant, il n'en est pas une puisque, si on les connaît, on peut reconnaître le Palais Garnier, les différents protagonistes, la danse d'Anne Teresa de Keersmaecker, la musique de Steve Reich et le décor de **Rain**... Puisqu'aussi, on

pourra le vérifier, **Rain** a bien été créé en 2001 à Bruxelles et est entré en 2011 au répertoire de l'Opéra de Paris.

A contrario, malgré l'absence de commentaire et une approche résolument non didactique, il s'agit bien d'un documentaire : certes, le spectateur est totalement livré à lui-même, il lui revient de "faire le tableau", c'est-à-dire de comprendre et d'analyser les éléments mis à sa disposition, puis d'en tirer des conclusions. Cependant, le film informe et documente – sur l'Opéra de Paris et son fonctionnement, sur l'entrée à son répertoire de **Rain**, sur le travail d'Anne Teresa de Keersmaecker et des danseurs de la compagnie Rosas, sur la transmission d'une pièce chorégraphique contemporaine à des danseurs classiques, sur les splendeurs et misères du métier de danseur, sur le déroulement d'un processus de création (reprise d'une pièce ou réalisation d'un film)... Alors ?

Le trouble naît surtout – même si l'on tarde à s'en rendre compte – de la position qui nous est subrepticement imposée : celle du voyeur, de l'indiscret. De celui qui écoute aux portes et épie par le trou des serrures. Ainsi, parmi les séquences récurrentes, il y a celle d'un homme de dos qui marche dans un couloir, suivi, peut-être à son insu, par la caméra. Il y a en fait, plus largement, toute une série de gens de dos. Il y a aussi, à cinq reprises au moins, cette situation presque triviale, filmée en gros plan et arrachée à l'intimité des danseurs, des soins qu'ils apportent à leurs pieds. Reviennent également les inserts d'images empruntées à diverses caméras de surveillance, l'utilisation répétitive de reflets dans des miroirs, c'est-à-dire des images indirectes ou biaisées. Vues de manière indirecte aussi, ces actions perçues au travers de la vitre d'une porte à hublot. Et jusqu'à cette longue séquence conclusive où l'on peut voir en continu un extrait de **Rain** le soir de la première à l'Opéra : les danseurs y sont filmés latéralement, depuis la coulisse, au travers du rideau de cordes semi-circulaire qui constitue le décor. Il y a encore ces nombreuses séquences où la caméra saisit une ou plusieurs personnes qui en observent d'autres et où, le plus souvent, l'objet du regard est nettement dissocié du sujet qui regarde. Tout cela – comme, de manière générale, l'effort explicite des cinéastes pour

à voir / à lire

De Myriam Bloëdy : **Les Tombeaux de Josef Nadj**, Ed L'Œil d'or, 2006.

cnc.fr/idc :

Sur Anne Teresa De Keersmaecker : **Hoppla !** de Wolfgang Kolb, 1988, 53' ; **Corps accords**, de Michel Follin, 2002, 60' et **Images de la culture** No.22, p.47-49.

se faire oublier – suggère que le regard pourrait être l'un, sinon le sujet du film. Le sentiment d'indiscrétion est, par ailleurs, soutenu par ces multiples conversations, téléphoniques ou non, professionnelles ou privées, souvent dissociées elles aussi de l'image des locuteurs, et dont nous sommes rendus "témoins". De là cette impression que, si **Rain** est un documentaire, il l'est par effraction, par "infraction", en se fondant sur des sources d'information visuelle et sonore auxquelles nous ne devrions pas avoir accès.

Mais dans ce tissu dense et déconcertant d'interrogations, une hypothèse rétrospective surgit encore lorsqu'à l'image finale et conventionnelle des voitures circulant à la nuit tombée devant le bâtiment de l'Opéra succède le générique. Un long générique, très détaillé, qui contraste avec le titre seul qui ouvre le film. Car, au-delà de sa fonction d'auteur, de chorégraphe en l'occurrence, Anne Teresa de Keersmaeker y figure comme ayant apporté sa collaboration à Olivia Rochette et Gérard-Jan Claes : **Rain**, le film dont tous trois sont cosignataires, serait-il une nouvelle version, variation ou réécriture, de **Rain**, la pièce ? **M. B.**

1 Parmi les documentaires récents ayant pour cadre l'Opéra de Paris, on peut citer **La Danse. Le Ballet de l'Opéra de Paris** * (2009), de Frederick Wiseman ; **Robyn Orlin, de Johannesburg au Palais Garnier** * (2008), de Philippe Lainé et Stéphanie Magnant ; **Véronique Doisneau** (2004) de Jérôme Bel, ou encore **Histoire d'une transmission. So schnell à l'Opéra** * (1999) de Marie-Hélène Rebois.

*Diffusion catalogue **Images de la culture**.

la danseuse accidentée

Créé en 2008 par Boris Charmatz avec Jeanne Balibar, **La Danseuse malade** est un duo qui allie danse et théâtre, construit autour d'un choix de textes de Tatsumi Hijikata, chorégraphe japonais fondateur du butô. La réalisatrice Sima Khatami en a suivi la préparation et les répétitions, et nous immerge dans ce processus de création où les interprètes jouent avec les limites de la douleur dans un climat parfois tendu, inquiétant. Entretien autour de ce **Bonhomme de vent**.

Expression malade des souffrances de l'après-guerre, en rupture avec la tradition, le butô, qui fit scandale à ses débuts, a fini par s'intégrer à la culture japonaise. Comment retrouver la force originelle de cette danse ? Si, dans un petit texte manifeste, Boris Charmatz évoque la nécessité d'inventer un butô pour notre époque tourmentée, la fondation de ce "rebutô rebutant" n'est pas pour autant son objectif. Echapper aux clichés du butô, pour faire entendre la voix d'Hijikata, puiser à la source de ses écrits pour élaborer une forme autonome et préserver sa teneur subversive, telle est la règle que s'est fixée le chorégraphe. Camion furieux, tabliers de boucher, gaine de latex, tête qui explose, attaque de chien... à quoi renvoie l'imaginaire déployé par **La Danseuse malade** ? Comment cette violence s'adresse-t-elle à nous ? Dans cette dérive infernale, les interprètes traînent derrière eux le spectre d'Hijikata – ce "bonhomme de vent" porteur des souffrances du siècle et de la voix des morts. Par une attention particulière au monologue interprété par Jeanne Balibar, Sima Khatami fait revivre la figure étrange de cet artiste japonais.

Comment avez-vous rencontré Boris Charmatz ?

Quand j'ai commencé **Bonhomme de vent**, je travaillais déjà avec Boris depuis deux ou trois ans sur des petites choses, des captations, des vidéos. Boris a une idée que j'aime beaucoup : il projette de remonter toutes ses pièces tout au long de sa vie, de danser la même pièce avec un corps qui vieillit. J'avais envie de filmer certaines pièces à plusieurs années d'écart pour observer cette évolution. Un jour, il m'a demandé de filmer un essai avec un chien pour sa nouvelle création. Il ne savait pas comment ça allait se passer et voulait voir une vidéo. C'est cette performance incroyable



qui se trouve au début du film. Le maître-chien nous avait dit que lorsqu'on se fait mordre ainsi la première fois, il est impossible de tenir plus de 17 secondes. Boris a tenu 7 minutes ! Cette image m'a beaucoup frappée. Je tournais beaucoup à cette époque, mais cette image dominait le reste. J'avais très envie de filmer la suite des répétitions. Lorsque Boris a commencé à travailler avec Jeanne Balibar à Paris, il m'a proposé un rendez-vous. Il pensait que la caméra stimulerait Jeanne, qui est comédienne et donc soucieuse de son image. Puis j'ai passé deux ou trois semaines avec toute l'équipe au CNDC d'Angers, où **La Danseuse malade** était montée. J'ai suivi les répétitions jusqu'à la première. J'ai même filmé une rencontre très agitée avec le public.

Quelles étaient les réactions du public ?

Face au travail de Boris, le public est souvent divisé. Une partie des spectateurs est enchantée, l'autre déteste. Certaines personnes trouvaient le spectacle trop violent, trop bruyant. Ils étaient éblouis par les phares du camion qui tourne sur le plateau. Le caractère hybride de ses spectacles désoriente le public : est-ce de la danse ? du théâtre ? une pièce radio-phonique ? Les critiques ne manquaient pas.

Une des qualités du film est de nous faire ressentir la tension propre à ce type de création, tension qui vient en partie de l'improvisation, de l'élaboration constante de la pièce jusqu'à la veille de la première.

Cette tension a rendu le visionnage du film assez désagréable pour Boris. Il avait oublié à quel point les répétitions avaient été difficiles. Boris est quelqu'un de très calme. J'étais gênée d'utiliser des séquences où on le voit s'énerver. J'avais peur qu'il passe pour hystérique, ce qui n'est absolument pas le cas.



Bonhomme de vent

2012, 44', couleur, documentaire

réalisation : Sima Khatami

production : L'Atelier documentaire, Musée de la Danse

Le 24 septembre 2008, au CNDC d'Angers, le chorégraphe et danseur Boris Charmatz crée **La Danseuse malade**, en collaboration avec la comédienne Jeanne Balibar. De juin 2007 jusqu'à la veille de la générale, Sima Khatami a suivi le processus de travail dont est issue cette pièce basée sur les écrits de Tatsumi Hijikata (1928-1986), fondateur, avec Kazuo Ōno, du butô ou danse du "corps obscur".

Plus que la pièce elle-même, dont le film ne montre, dans le désordre, que quelques scènes en cours d'élaboration, plus que le processus en tant que tel – dans l'intimité duquel, entre échauffements, discussions, tentatives et répétitions, il nous introduit cependant –, c'est l'univers d'Hijikata, sa pensée, que découvre **Bonhomme de vent**. Pourtant, en donnant à lire et à entendre ses textes calligraphiés par Ayumi Morita ou portés par les voix de Charmatz et Balibar, en insérant, entre les images du travail, de larges extraits du **Nombril et la Bombe A** (1960), un court métrage d'Eikô Hosoe réalisé avec la participation d'Hijikata, le film de Sima Khatami s'en tient, fidèlement, à l'intention de Boris Charmatz pour ce projet : "[M]on idée est que nous ne ferons pas du butô à partir de ces textes hallucinants, car ils portent déjà le butô en eux. [...] Que la force de ses écrits, qui doivent être comme donnés à lire, nous laisse libres dans le geste même de les porter." **M. B.**

à voir

museedeladanse.org

cnc.fr/idc :

Sur Boris Charmatz : **AATTENTIONON**,

de Luc Riolon, 1997, 20' ; **Grand Ecart** –

A propos de la danse contemporaine française, de Charles Picq, 2000, 94'.



Mais montrer cette tension était très important. Il a pris beaucoup de risques dans cette pièce.

Il y a effectivement une certaine violence dans le film, une mise en danger permanente, ce qui est presque dérangeant pour le spectateur. Dans la séquence avec le chien, celle de l'explosion, les ruades du camion, le jeu avec la souffrance, on a du mal à mesurer la limite.

C'est en partie un effet du montage. Durant les répétitions la tension n'était pas constante, il y a avait des moments de respiration, de solitude. Mais je voulais rendre sensible la violence d'Hijikata. Son monde, le Japon de l'après-guerre, me rappelle ce que j'ai connu en Iran quand j'étais enfant. Jeanne et Boris ont une approche très intellectuelle de cette violence. Selon moi, il était important de rendre le film plus dur, de chercher comment toutes ces fragilités, ces accidents, ces tensions pouvaient nous rapprocher du texte, le rendre plus lisible. Dans la pièce, il y a un très beau monologue de 50 minutes. Choix radical puisque on s'attend à un spectacle de danse. Mais il m'était impossible de faire la même chose. Il y a dans l'art vivant une présence, un rapport à la durée, à l'espace, qui se seraient perdus dans le film.

Lorsqu'il parle du butô dans son texte, Hijikata ne fait pas référence à une technique corporelle mais à des souvenirs d'enfance, des situations quotidiennes. Boris Charmatz dit vouloir s'éloigner de cette danse, mais le butô revient dans le film à travers les extraits du Nombril et la Bombe A (de Eikô Hosoe, 1960) et la manière dont ils jouent avec le texte.

Boris n'avait pas envie de regarder d'images d'Hijikata durant la préparation du spectacle parce qu'il ne voulait pas subir son influence. C'est Patrick De Vos, le traducteur du texte, qui m'a fait découvrir ce petit film merveilleux. Patrick est un grand spécialiste du butô. C'est quelqu'un avec qui j'ai beaucoup discuté, qui a suivi l'évolution du film. Il m'a fallu un moment pour comprendre ce que ce texte racontait ! Il y a des jeux de mots, des jeux de

sens autour d'un mot d'une phrase à l'autre. Ne serait-ce que "bonhomme de vent" : "vent" en japonais, suivant comment on le prononce, signifie aussi la douleur, la maladie. Cette nuance est impossible à traduire en français.

Est-ce pour cela que vous faites intervenir la calligraphie japonaise dans les interludes ?

On raconte qu'Hijikata n'écrivait pas ses textes. Il les dictait à quelqu'un qui les calligraphiait. On perd forcément une partie du sens dans la traduction, mais je voulais rester fidèle à cette poésie par la calligraphie. J'avais envie de moments de silence qui mettent le texte en valeur. Cela permettait d'introduire les extraits de film et d'évoquer l'élaboration du monde plastique d'Hijikata, très différent de celui de Boris.

Comment avez-vous choisi les extraits ?

La relation triangulaire entre Boris, Jeanne et Hijikata est assez complexe. J'ai dû aller à l'essentiel. **Le Nombril et la Bombe A** est un film assez bref, environ 14 minutes. A la fin on passe du nombril d'un enfant à une explosion atomique. Lors d'une soirée "Rebutô" organisée au Musée de la danse [CCN de Rennes et de Bretagne dirigé par Boris Charmatz], Patrick De Vos a montré un deuxième film réalisé avec Hijikata : **Sacrifice** de Donald Richie (**Gisei**, 1959), qui est sublime. Ce film me fait penser à **Salò** de Pasolini : tordu, critique, sidérant. J'aurais aimé en mettre des extraits, mais j'ai eu peur que cela amène de la confusion.

Qu'évoque pour vous l'image du poulet sans tête qui court sur la plage ?

La manière dont le poulet s'agit fait vraiment penser au butô : il passe de la rapidité à la lenteur, dans une confrontation à la mort. C'est un corps athénique, comme disait Hijikata, un corps qui s'affaiblit. On retrouve la dimension meurtrière, sinistre de l'après-guerre. Hijikata est très expressif, il ne dissimule rien. Son texte lui-même est plus brut dans la langue originale, moins raffiné que la traduction. C'est une image très dérangeante. Aujourd'hui elle serait probablement interdite.

Le butô est un art très intériorisé, un travail sur le corps et la conscience du danseur, or la mise en scène de Charmatz joue sur tout un dispositif technique et une lutte avec des éléments extérieurs à soi.

Quel est le sens de ce renversement ?

Dans ce spectacle, c'est la machinerie qui fabrique la danse. Le mouvement du corps est contraint et provoqué par celui de la machine. Ensemble, ils fabriquent le corps du butô. Le camion que conduit Jeanne Balibar est lié

à un bras mécanique, à des capteurs. Il était impossible de s'approcher de ce dispositif, tout comme des explosions, ce qui m'a forcée à filmer à distance. Si Boris s'était contenté de présenter le texte comme de la poésie, une simple déclamation d'un auteur peu connu, le spectacle n'aurait pas eu le même retentissement, n'aurait pas touché le même public. Il lui fallait un grand théâtre, le camion, le dispositif technique...

On ressent une certaine tension entre Jeanne Balibar et Boris Charmatz, tension qui éclate vers la fin du film. Etait-il facile de trouver votre place entre ces deux personnalités ?

Je n'ai eu aucun problème. J'avais la liberté de filmer ce que je voulais. Jeanne et Boris travaillaient brièvement chaque jour. Après deux heures de répétition, tout le monde était épuisé. La scène de l'explosion a été un moment très éprouvant. Trois jours avant la première, Jeanne ne voulait plus la jouer, ce qui compromettait le déroulement de la pièce. Boris est entouré d'une famille de techniciens et de collaborateurs en qui il a confiance. Pour Jeanne, c'était plus difficile, et il aurait fallu qu'elle assume ce risque tous les soirs. Finalement, Boris a choisi d'interpréter lui-même la scène de l'explosion au début du spectacle.

Vous avez fait un film avec le chorégraphe Pierre Droulers (Flowers, 2008), en quoi est-il différent de Bonhomme de vent ?

J'ai rencontré Pierre Droulers en sortant des Beaux-Arts de Paris. *Flowers* est un film très conceptuel. J'ai tourné sans discontinuer pendant un an dans la maison du père de Pierre, à Saint-Rémy-de-Provence, et ensuite à Bruxelles. J'ai eu la liberté d'essayer beaucoup de choses. Il n'y a presque pas de paroles. Même s'il ne l'avoue pas, Boris sait ce qu'il veut dès le départ. Il creuse. Il est très clair. Pierre lui a besoin de chercher, d'expérimenter. Il génère beaucoup de matériaux. Le processus est presque un monde en soi. Il y a des moments merveilleux qui disparaissent entièrement du spectacle final. Dans ces deux films, on retrouve la tension propre à la temporalité de ce type de création.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, septembre 2013

accompagner le mouvement

Proche de la danse contemporaine, Eric Legay a réalisé les documentaires *Le Temps n'attend pas* (2007), sur Georges Appaix, et *De là-bas et d'ici* (2008), sur Kader Attou, ainsi que des captations de spectacles, pour les compagnies ou pour la télévision. Entretien autour de trois de ses films au catalogue **Images de la culture : Ta Katie t'a quitté** (1997, collection *Une Danse, le temps d'une chanson*), **Les Pieds sur scène** (2006), sur le travail de la compagnie Black Blanc Beur, et le dernier en date, *Un Temps autre* (2011), sur quatre pièces de Myriam Gourfink.

Dans quelles circonstances avez-vous réalisé votre premier film de danse, le court métrage Ta Katie t'a quitté ?

Le producteur Gildas Le Roux avait identifié plusieurs réalisateurs pour la série *Une Danse, le temps d'une chanson*. J'en faisais partie. Certains réalisateurs et certains chorégraphes se connaissaient, des binômes étaient déjà décidés. Pour d'autres chorégraphes, aucun réalisateur n'était encore associé. Gildas m'a présenté Valérie Rivière et nous a proposé *Ta Katie t'a quitté* de Boby Lapointe. L'énergie de la chanson correspondait bien à Valérie. Elle a créé sa chorégraphie d'abord seule, puis avec une autre danseuse [Caroline Bretons]. De mon côté, j'ai œuvré sur une scénographie que je voulais un peu éthérée, avec des esquisses de montagnes peintes qui flottaient sur un fond noir, à la manière d'une estampe japonaise. Pour le sol, j'ai récupéré de la sciure et j'ai composé des petits dômes de lumière avec le verre brisé d'une cabine téléphonique. La féerie du décor rejoint le caractère enfantin de l'interprétation de Valérie, qui centre sa chorégraphie sur le personnage de Katie qu'elle interprète. Le film a été tourné en 16mm, il garde cette douceur que l'on ne trouvait pas encore dans l'image vidéo.

Dans le film, il y a un bel équilibre entre les plans séquences et un découpage précis.

Valérie m'a présenté sa chorégraphie. J'ai ensuite préparé un découpage composé de faux raccords, où l'on fait des bonds dans l'espace entre les plans afin de rompre avec toute idée de réel et de temporalité. A l'ouverture du film, Valérie interprète sa chorégraphie à l'envers, que l'on a ensuite remise à l'endroit au montage. Cet effet discret crée une sorte d'apesanteur qui déconnecte le spectateur de



l'univers de Boby Lapointe. C'est pour moi une introduction "psychologique" au reste du film. On retrouve ce type de prémisse dans certains de mes autres films. Il s'agit d'un moment visuel, parfois hypnotique. Dans ce film, ce plan apporte une fragilité aux gestes et à la personnalité de Katie.

Comment avez-vous rencontré la danse hip-hop ?

Après *Ta Katie t'a quitté*, l'écriture d'un projet de documentaire sur un panorama de la danse contemporaine m'a permis de préciser une direction que j'ai gardée pour le moment : traiter en alternance de la "danse contemporaine" telle qu'on la nomme et de la danse hip-hop. Je suis quelqu'un qui vient de banlieue, et en découvrant la compagnie Black Blanc Beur, j'ai retrouvé une énergie qu'il y avait dans le rock que je pratiquais à l'époque. J'ai été touché par la démarche des jeunes avec qui Christine Coudun et Jean Djemad travaillent. Je voyais dans le hip-hop cette même "rébellion" ou volonté de s'inscrire différemment qu'il y avait dans la "non-danse", une sorte d'anti-démarche. *Les Pieds sur scène* est un film sur la construction humaine. Christine accompagne assez maternellement ces danseurs qui sont de jeunes professionnels. Elle les fait grandir en les amenant à découvrir de nouvelles figures au cœur même du vocabulaire de la *break dance*. Pendant ce projet, elle a créé une danse de couple uniquement avec du *break*, ce qui était une réelle gageure. Elle s'est battue pour imposer un *break* au féminin à l'égalité du *break* masculin, ce qui n'était pas gagné dans la communauté des danseurs hommes.

Est-ce que filmer le hip-hop implique des choix de réalisation particuliers ?



J'ai quelques règles de tournage qui valent autant pour le hip-hop que la danse contemporaine, mais le hip-hop est vraiment très complexe à accompagner avec une caméra. Les danseurs sont tellement fulgurants parfois dans la traversée d'un plateau ! Je filme toujours avec une caméra placée à peu près au niveau du centre de gravité des danseurs. Dans le film documentaire, je ne veux pas d'une caméra dominante ou dominée qui induirait un quelconque message. Une position médiane préserve à mon sens une lecture telle que la chorégraphie a souhaité nous la présenter. Je complète cette approche avec différents cadres, toujours dans l'objectif de rapporter ce que j'ai ressenti en tant que spectateur. Je peux ressentir le besoin de cadrer plus intimement les danseurs : capter des regards, des relations, des échanges corporels. J'aime ne pas rompre le plan, et par un lent zoom arrière, sortir de l'intimité pour retrouver la danse dans un plan plus large. L'autre règle importante que j'ai adoptée pour **Les Pieds sur scène** : ne jamais faire de mouvement de caméra qui anticiperait une action. J'accompagne la danse, je la suis avec le naturel d'un regard ; si elle m'échappe je reviens sur elle doucement, je n'hésite pas à plonger sur un détail où elle se concentre. J'essaie de sentir son rythme, sa respiration.

Un Temps autre est construit autour de plusieurs chorégraphies de Myriam Gourfink : Les Temps tirillés, Corbeau, Choisir le moment de la morsure et Marine. Comment le film rend-t-il compte de la spécificité de ce travail ?

Ici, les enjeux sont différents. Myriam est une chorégraphe de l'intériorité ; elle s'appuie sur les techniques que l'on apprend dans le yoga. Elle utilise le filtre de la lenteur maîtrisée par le souffle, pour créer "une danse suspendue dans un temps suspendu". Ce qui différencie ses œuvres tient à ses recherches dans l'utilisation des sens et à l'angle nouveau qu'elle adopte à chaque fois. Le montage du film donne à ces différentes pièces une place bien précise. **Corbeau** est une pièce qui hypnotise par sa lenteur aérienne. L'extrait de **Corbeau**

est venu naturellement prendre la place du temps "psychologique" qui ouvrait **Ta Katie t'a quitté** pour nous plonger dans un temps autre. La danseuse opère un mouvement à une vitesse extrêmement lente, à la limite du possible : combien de temps pourra-t-elle encore garder son pied dans cette élévation surréaliste ? Elle se trouve face à une grande souffrance corporelle mais un effet ralenti vient en effacer la sensation. On voit la tension musculaire, mais on ne lit pas la souffrance car elle est maîtrisée par le souffle. Dans une sorte d'apnée, je présente l'énergie de la chorégraphe qui s'inscrit psychologiquement dans le corps de son interprète, et je bascule sur la chorégraphe qui, en poursuivant le geste de sa danseuse, va nous ouvrir à son monde. Le cœur du film s'articule autour des **Temps tirillés**. A travers cette pièce dont j'ai suivi la création, on dissèque les thématiques de la chorégraphe par petits chapitres. J'ai eu envie de filmer son travail comme si j'opérais une *pixilation*, comme si je filmais image par image la croissance d'une plante. Pour rendre une semaine de travail en quelques minutes, j'ai adopté cette idée de tournage par courts plans espacés. J'ai essayé de montrer dans le même temps l'évolution de la danse, ses étapes, tout en restant en harmonie avec le rythme des respirations sur lesquelles sont construites les chorégraphies.

Un extrait de **Choisir le moment de la morsure** ferme le documentaire. Myriam y poursuit sa recherche sur le sens du goût. C'est dans **Les Temps tirillés**, lorsque les danseuses entrent en contact par leurs trajectoires, que Myriam a fait ses premières tentatives de l'usage du goût. Le plus difficile à voir pour un spectateur, ce sont ces petites rencontres des corps, surtout quand il est un peu loin comme c'était le cas lors de la représentation au Centre Pompidou. D'ailleurs, quand l'espace scénique s'y prête, Myriam fait installer le public autour des danseurs.

Marine est une pièce qui précède **Les Temps tirillés** ; c'est un solo où Myriam expérimente des torsions. J'utilise ce passage comme un retour sur elle dans le temps de création des **Temps tirillés**. J'ai également filmé Myriam

Un Temps autre Myriam Gourfink

2011, 57', couleur, documentaire

réalisation : Eric Legay

production : Red Star Cinéma, Des pas des figures, Télésonne, Cinaps Télévision

participation : CNC, Centre Pompidou

Un Temps autre s'articule autour de 4 pièces de Myriam Gourfink : **Corbeau, Les Temps tirillés, Choisir le moment de la morsure et Marine**. En captant les séances de travail ou les moments de représentations, Eric Legay éclaire la complexité de la démarche de la chorégraphe. Infiniment ralentie, guidée par le souffle, la danse se transforme pour être perçue comme elle ne l'a jamais été, dans un rapport renouvelé au temps et à l'espace.

Myriam Gourfink s'appuie sur les techniques du yoga pour élaborer des mouvements d'une extrême lenteur. Pour elle, seul le souffle, en lien avec le sol et l'air, peut les motiver. Cette attention portée à la respiration mène les danseurs vers une autre perception de soi, autant que de l'espace qui les environne. Le cœur du film est consacré à la création des **Temps tirillés**, créé en 2009 sur une composition de Georg Friedrich Haas à partir d'une commande de l'Ircam. Dans cette pièce, Gourfink soumet sa partition chorégraphique à ses six danseuses par l'intermédiaire d'écrans LCD suspendus. Invités à la faire évoluer, les danseuses prennent le temps de se concentrer sur les sensations qu'elles éprouvent dans l'étirement infini du geste, mais également sur la manière dont les corps se frôlent et se rencontrent. Dans l'expérimentation des multiples possibles de cette partition, ce sont pour la chorégraphe autant d'espaces imaginaires qui se trouvent créés. **D. Tru.**



dans son studio pour illustrer la façon dont sa démarche évolue à partir des trois éléments fondamentaux que sont pour elle le souffle, le sol et l'air.

Comment avez-vous appréhendé les micro-mouvements qui naissent de l'association justement de ces trois éléments ?

J'ai approché ces trois éléments en mêlant des plans d'ensemble pour montrer les situations, des plans moyens qui s'attardent sur le déroulé d'un mouvement, et des gros plans qui permettent de capter les micromouvements et ce que Myriam nomme la "créature". Dans le yoga, on exploite une double respiration : la respiration abdominale – partie basse des poumons – et la respiration usuelle – partie haute. Le passage de haut en bas permet de maîtriser son énergie, sa force, sa douleur et, dans le cas de Myriam, la lenteur. En ralentissant le geste du danseur, Myriam s'intéresse à la maîtrise du transport de poids et la façon dont il transforme le mouvement. Sans élan, la musculature ne travaille pas de la même manière ; là, elle doit maintenir le geste en suspension. Par ce biais, Myriam recherche un mouvement qu'elle considère comme plus ornemental, de l'ordre de la "créature", que je cherche à illustrer en morcelant les corps. De la multitude de ces corps qui se frôlent naissent des images de créatures improbables : cinq jambes, plusieurs pieds... Personnellement, cela me fait penser aux montages photographiques de Pierre Molinier. Pour moi, la "créature" se trouve dans l'assemblage composite de plusieurs corps ; pour Myriam,

c'est ce que devient la personne à travers tout ce processus, lorsqu'elle chemine intellectuellement en se concentrant à la fois sur son transfert de poids, sur son mouvement ralenti et sur la lecture de la partition. Avec tout ce procédé combinatoire, une danseuse ne peut pas aller plus vite que ce qu'elle nous montre. Myriam donne au danseur à la fois une liberté de mouvement et une liste de contraintes. Elle contraint l'action, la direction, parfois l'usage d'un membre. Elle peut décider que la danseuse passera d'une position au sol à une position debout, sans jamais se tenir en position verticale. C'est cette maîtrise qui est tout l'enjeu des **Temps tirillés**.

Vous avez réalisé vous-même le montage. Est-ce difficile de couper cette continuité sur laquelle travaille la chorégraphe ?

Pour Myriam, la notion de rythme est très fugitive ; chaque danseuse incarne son propre rythme par le souffle. Dans la respiration, il y a le moment où l'on inspire, celui où l'on est gorgé d'air, celui où l'on développe, celui où l'on expire. J'ai principalement monté sur le coup d'archet de l'inspiration et du développé. Le choix des plans a été déterminé par la construction du sens en rapport avec ce que je voulais montrer, non par l'envie de préserver de jolis plans. Une séquence a été très importante pour le montage du film, une séquence du début qui s'articule autour des mains d'une danseuse qui respire dans un mouvement de yoga au sol. On décompose le mouvement à droite, puis à gauche, et les deux mains s'assemblent avant de repartir. Ce n'est

que lorsque je suis parvenu à monter cette séquence que j'ai trouvé la solution pour le montage du film. La création de ce corps est un assemblage de plusieurs moments. C'est la reconstitution du corps par ces mouvements qui nous donne la réalité du personnage en train de faire un mouvement de yoga. Dans ce film en définitive, j'ai confronté la temporalité de la danse à la temporalité du montage, en essayant de trouver un juste équilibre pour traduire la démarche chorégraphique de Myriam Gourfink.

Propos recueillis par **Damien Truchot**, octobre 2013

à voir

despasdesfigures.fr
cnc.fr/idc :
 D'Eric Legay : **Ta Katie t'a quitté** (collection **Une Danse le temps d'une chanson**, 1997, 7 x 5') ; **Les Pieds sur scène**, 2006, 52' et **Images de la culture** No.22, p.61.

le legs cunninghamien

Notes sur Merce Cunningham, la danse en héritage de Marie-Hélène Rebois, par Myriam Blœdé.

Comme l'a écrit la journaliste Julie Bloom, "tout au long de sa vie" et "jusque dans la mort", "Merce Cunningham a inventé de nouveaux moyens de mélanger art et technologie. Il a changé la manière de penser l'espace et le temps sur scène, il a avant quiconque exploré les possibilités de la danse filmée et, bien avant James Cameron et Hollywood (...), il a utilisé l'animation 3D dans ses compositions chorégraphiques¹.

Il est vrai que, de la vidéo à l'image numérique, de *Blue Studio*, la "vidéodanse" pionnière qu'il a réalisée avec le cinéaste Charles Atlas au milieu des années 1970, à des pièces comme *CRWDSPCR* (1993) ou *Biped* (1999) par exemple, qui, à divers titres et de manière différente, recourent toutes deux à l'informatique², Merce Cunningham (1919-2009) s'est passionné pour ces technologies qu'il considérait davantage dans ce qu'elles pouvaient apporter à sa création – en repousser les limites, multiplier ses possibilités d'écriture en élargissant son regard sur le corps en mouvement –, que pour les moyens nouveaux qu'elles offraient en termes d'archivage, de conservation ou de "reproduction" de ses œuvres.

Lorsque Cunningham déclare "la danse ne vous donne rien en retour, ni manuscrit à vendre, ni peinture à mettre sur le mur, ni poème à imprimer, rien – que cette sensation unique de se sentir vivant"³ – un rien qui, en l'espèce, signifie tout –, c'est évidemment le point de vue du danseur qu'il exprime ainsi. Mais si, autrement dit, l'art ou l'œuvre chorégraphiques ne s'effectuent que dans l'acte de danser, s'ils ne se réalisent que par et dans le corps du danseur, s'ils sont du moins conditionnés, soumis, au corps du danseur, Merce Cunningham, chorégraphe et directeur de compagnie, savait bien que la durée de vie d'une œuvre chorégraphique excède l'instant de sa création et qu'on peut aussi documenter la danse, au-delà du corps du danseur. Au point de s'assurer, dès 1959, les services permanents de l'archiviste David Vaughan.



De fait, la Merce Cunningham Dance Company était une compagnie de répertoire : le plus souvent, les programmes présentés associaient créations récentes et pièces anciennes. Plus encore, le principe des *Events*⁴, inauguré en 1964 en réponse à l'invitation faite à la compagnie de se produire dans un lieu non théâtral (le musée d'Art du XX^e siècle, à Vienne en Autriche), consistait précisément à remettre en jeu une ou des pièces existantes, en la (ou les) réintégrant dans une composition plus vaste.

plus de 200 chorégraphies

Durant sa longue carrière de créateur, qui couvre 65 années, Cunningham a composé près de 200 pièces et quelque 800 *events*. En collectant – indépendamment des décors et costumes, des partitions lumineuses et sonores – des affiches, photos, films et vidéos, programmes, diagrammes représentant des déplacements dans l'espace entre autres croquis, aide-mémoire ou notes chorégraphiques, auxquels s'ajoutent la transcription de ses conversations avec le chorégraphe, mais aussi des documents de presse écrite ou audiovisuelle, des entretiens ou études diverses, David Vaughan a pour sa part constitué un fonds d'archives considérable – dont une grande part est désormais déposée à la New York Public Library for the Performing Arts. Cependant, il en convient lui-même, si les "archives ont une valeur historique", "la danse elle-même, le mouvement lui-même ne peuvent être archivés (...) : la seule façon que le travail perdure, c'est que les chorégraphies soient représentées sur scène".

Ce paradoxe de l'archive en danse, que Cunningham connaissait bien, il s'y était également confronté en établissant, avec la rigueur qui le caractérisait, son *Legacy Plan*, un "projet de succession" qui détaillait dans tous ses aspects le devenir et la gestion de son œuvre et de sa compagnie après sa mort. Ce projet, sans précédent dans le monde de la danse,



Merce Cunningham 1919-2009

La Danse en héritage

2012, 56', couleur, documentaire
réalisation : Marie-Hélène Rebois
production : Daphnie Production, Arte France, AVRO, Centre Pompidou
participation : CNC, Mezzo, Procirep, Angoa, Scam

Après la disparition de Merce Cunningham en 2009, sa compagnie s'appête à se dissoudre pour laisser le Merce Cunningham Trust gérer l'héritage du chorégraphe. Marie-Hélène Rebois suit l'ultime tournée rendant hommage à celui qui fut incontestablement l'un des artistes majeurs du XX^e siècle. Alternant moments de répétition, images d'archives et entretiens, son film pose la question de la transmission d'un patrimoine proprement immatériel.

C'est Merce Cunningham lui-même qui a souhaité qu'une fondation prenne le relais de la compagnie. Créée en 1954, la compagnie a vu se succéder plusieurs générations de danseurs. Pour cette tournée-hommage à travers plusieurs villes du monde, les derniers à avoir travaillé ses chorégraphies remontent les pièces emblématiques qui, de *Suite for Five* (1956) à *CRWDSPCR* (1993), illustrent l'évolution de son travail, au gré de ses rencontres avec les plus grands musiciens et plasticiens de son temps – Cage, Warhol, Johns, Rauschenberg – et des avancées technologiques – le logiciel Life Forms. Devant la caméra de Marie-Hélène Rebois, ses proches collaborateurs s'interrogent sur la façon de perpétuer une technique entièrement tournée vers l'expérimentation. Car si, après cette dernière tournée, de nombreuses sources – notes, photographies, films, vidéos – continueront à révéler le goût continu de Cunningham pour la nouveauté, rien ne remplacera la présence des danseurs sur scène. **D. Tru.**



partait de l'idée selon laquelle la compagnie que Cunningham avait créée en 1954, et dirigée jusqu'à sa mort, était son "outil de création", qu'elle "faisait corps avec lui". Le *Legacy Plan* prévoyait donc en premier lieu la dissolution de la compagnie, au terme d'une tournée d'adieu, le *Legacy Tour*, et d'une période de reconversion accordée à tous ses membres, danseurs, musiciens, techniciens et administratifs.

dance capsules

L'autre volet du projet traitait quant à lui, partiellement, mais d'une manière totalement inédite, les problèmes de "conservation" du "legs" cunninghamien, en vue de sa transmission aux générations futures : il a consisté à créer quelque 80 *dance capsules*, comportant chacune, sur supports numériques, tous les documents possibles relatifs à une pièce donnée, afin de faciliter sa reprise, c'est-à-dire sa re-présentation sur scène par d'autres danseurs.

Enfin, après dissolution de la compagnie et de la Fondation qui lui était associée, le Merce Cunningham Trust⁴ se voyait confier la responsabilité de l'héritage dans sa dimension, pour ainsi dire, immatérielle – à savoir sa pérennisation et sa diffusion par l'enseignement de la technique Cunningham, l'aide à la reprise des pièces, notamment par l'intermédiaire des fameuses "capsules", et, plus généralement, l'encouragement et le soutien à tout projet, pédagogique, culturel ou artistique, destiné à mettre en valeur le parcours et les réalisations du maître.

En suivant les dernières étapes du *Legacy Tour* jusqu'à son point d'orgue, l'*Armory Show* qui eut lieu le 31 décembre 2011 à New York, en interrogeant des artistes, techniciens, administrateurs de la compagnie ou du Trust, mais aussi David Vaughan ou Jeff Donaldson-Forbes, le coordinateur des *dance capsules*, le film de Marie-Hélène Rebois permet d'appréhender l'importance et la complexité d'un tel héritage, ainsi que la difficulté, pour les jeunes danseurs de la compagnie en particulier, de se projeter dans une nouvelle aventure artistique. D'autre part, par le regard rétrospectif qu'il porte sur le parcours de Cunningham, ses liens avec d'autres artistes comme Cage, Jones ou Rauschenberg, mais aussi l'inscription de ce parcours dans les Etats-Unis des années 1940 à 2000, c'est-à-dire dans une histoire artistique, mais aussi politique, sociale, culturelle et technique, il semble suggérer que toute œuvre, à des degrés divers, et celle-ci en particulier, en raison de sa richesse et de son ouverture, véhicule et transmet avec elle des lambeaux du temps qui l'a vue naître. **M. B.**

1 Julie Bloom, *Even in Death a Choreographer Is Mixing Art and Technology*, *NY Times*, 9 août 2012, article paru à l'occasion du lancement de l'application interactive *Merce Cunningham : 65 Years*.

2 Via des logiciels de capture ou de modélisation du mouvement.

3 Une déclaration que Marie-Hélène Rebois rappelle en une sorte d'épilogue à son film. "Présentés sans entracte, les *Events* se composent de pièces complètes, d'extraits de pièces du répertoire et souvent de nouvelles séquences conçues spécialement pour l'occasion et le lieu, avec la possibilité que plusieurs actions distinctes se déroulent simultanément" (Merce Cunningham).

4 Créé en 2000 et basé, comme la Merce Cunningham Dance Company et la Merce Cunningham Dance Foundation, à New York.

à lire / à voir

Merce Cunningham, Chorégrapheur pour la caméra. Conversation avec Annie Suquet et Jean Pomarès, sous la direction de Myriam Bløedé, Paris, L'Œil d'or, 2013. cnc.fr/idc :

De Marie-Hélène Rebois : **Alegria – L'Univers flamenco de Karine Saporta**, 1996, 51' ; **Histoire d'une transmission : So Schnell à l'Opéra**, 1999, 54' ; **Ribatz, Ribatz ! ou le grain du temps**, 2003, 83'.

recycler la ville moderne

La reconstruction de la ville sur elle-même n'est pas un phénomène nouveau. Dans un temps de mutations urbaines où tous les experts s'accordent à dire qu'il est temps d'imaginer une ville recyclable, c'est-à-dire dense, limitée, mixte, ralentie, bref durable, le sujet revient au goût du jour. Si quelques nouveaux titres abordent ce thème (**La Ville autrement, Le Centre national de la danse, Habitations Légèrement Modifiées**), Annick Spay analyse à la faveur de documentaires plus anciens du catalogue les expériences menées par les architectes et les pouvoirs publics pour concevoir la ville autrement.

Dans le film *L'Invention du Grand Paris* de Frédéric Biamonti, la critique de l'architecture Françoise Fromonot confronte les projets des dix équipes qui ont réfléchi en 2009 à la création d'une métropole de l'après-Kyoto : le Grand Paris. Transports collectifs en surface, espaces naturels et agricoles de proximité, énergies renouvelables afin de concilier la ville monde des flux avec la ville locale qui valorise le quotidien de ses habitants. L'architecte hollandais Winy Maas préconise l'assouplissement des règles d'urbanisme obsolètes dans la capitale et l'intensification en douceur du tissu urbain, selon plusieurs typologies, de la maison individuelle sur le toit des immeubles à la tour gratte-ciel. Beaucoup estiment que l'avenir de Paris, c'est sa banlieue, pourtant abandonnée depuis plusieurs décennies. L'architecte anglais Richard Rogers déclare : "On n'a jamais vu une ville où le corps est à ce point séparé de ses membres." Et pour pouvoir mieux répartir les richesses entre l'est et l'ouest de la capitale, il faut inventer une nouvelle gouvernance, celle d'une nouvelle collectivité qui intègre Paris et ses trois départements limitrophes (92, 93 et 94). Alors surgira le Grand Paris.

Après des années d'expansion urbaine, tous militent aujourd'hui pour une valorisation des territoires urbanisés. Mais de quelle manière ? Faut-il démolir la production antérieure et reconstruire *da capo* ou bien transformer l'existant en lui greffant nos savoirs actuels ? Le problème se pose surtout pour le bâti des Trente Glorieuses en périphérie de nos villes, et en particulier pour les grands ensembles ; mais les centres anciens, en voie de patrimonialisation aiguë, courent eux aussi un risque, celui de la muséification.

démolition/reconstruction

Alors que la crise, le chômage, la dégradation du cadre bâti, le racisme et la ségrégation ont conduit à la stigmatisation négative des grands ensembles, de nouvelles stratégies sont mises en œuvre dans le domaine de l'habitat dans les années 1990. La sociologue Monique Eleb, dans la série de dix films consacrés aux **Architectures de l'habitat** en 2000, présente des expériences novatrices réalisées sur un habitat collectif diversifié et de qualité : cabanes-terrasses placées sur des passerelles en prolongation des façades – dispositif inventé par Edouard François à Montpellier – ou jardins privatifs et venelles collectives imaginées par Edith Girard pour créer de *l'entre-deux* dans un ensemble d'habitations du XIII^e arrondissement à Paris. À côté de ces opérations manifestes d'innovations spatiales mais aussi de renouveau du confort moderne, on assiste aussi aux premières opérations de destruction de logements collectifs. Ainsi, dans le film **Notes pour Debussy** de Jean-Patrick Lebel, l'actrice Marina Vlady revient sur les lieux du tournage du film de Jean-Luc Godard (**Deux ou trois choses que je sais d'elle**, 1966), dans la Cité des 4000 à La Courneuve où la barre Debussy a été démolie en 1986. Ce quartier avait été construit au début des années 1960 pour reloger les mal lotis des quartiers insalubres de la capitale, ainsi que les rapatriés d'Algérie. Les films **Dernier coup de pinceau** de Sabine Prenczina, sur la Cité des Francs-Moisins à Saint-Denis ou **Bourtzwiller 420 – Détruire disent-ils** de Zouhair Chebbale, sur cette banlieue de Mulhouse, illustrent cette politique de destruction et le désarroi de la population qui a habité ces quartiers amenés à disparaître.

Le Centre national de la danse





à voir / à lire

Benoît Pouvreau, *Faut-il patrimonialiser les grands ensembles ? Métropolitiques*, 2011 (www.metropolitiques.eu).
 Et entretien avec Benoît Pouvreau dans *Images de la culture* No.25, p. 78-81.
cnc.fr/idc :
Paris hors les murs - L'Invention du Grand Paris, de Frédéric Biamonti, 2009, 52' ;
Architectures de l'habitat, de Marie Frapin, Alain Moreau, Michel Le Bayon et Michel Quinejure, 2000, 10 x 26' ;
Notes pour Debussy - Lettre ouverte à Jean-Luc Godard, de Jean-Patrick Lebel, 1987, 80' ;
Dernier coup de pinceau, de Sabine Prenczina, 1996, 31' ;
Bourtwiller 420 - Détruire disent-ils, de Zouhair Chebbale, 2007, 53' et *Images de la culture* No.25, p. 77 ;
Pas lieu d'être, de Philippe Lignières, 2003, 52' ;
Chronique d'une banlieue ordinaire, de Dominique Cabrera, 1992, 58' ;
De l'autre côté du périph' de Nils et Bertrand Tavernier, 1997, 150' ;
Retour au Val-Nord, de Mehdi Lallaoui, 2000, 25' ;
Propriété privée, de Thomas Lallier, 2004, 54' ;
Vaulx-en-Velin, la cité retrouvée, d'Olivier Bertrand, 2011, 52' ;
Emile Aillaud, un rêve et des hommes, de Sonia Cantalapedra, 2010, 58' ;
Renée Gailhoustet, architecte urbaniste (L'Art de faire la ville), de Christian Merlhiot, 1996, 23' ;
Iwona Buczkowska, architecte urbaniste (L'Art de faire la ville), d'Olivier Guéneau, 1997, 26' ;
Construire autrement, de Jacques Kébadian, 2010, 73' ;
Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal (Les Mots de l'architecte) de Leonardo di Costanzo, 1999, 51'.

Le renouvellement urbain né dans les années 1990 serait-il le dernier avatar de la politique haussmannienne d'éradication de la ville paupérisée ? La loi Borloo en 2003¹ puis les violences urbaines de 2005 ont accéléré le phénomène de démolition/reconstruction dans les quartiers des grands ensembles. Le programme de rénovation urbaine mené aujourd'hui par l'ANRU (Agence nationale de rénovation urbaine) consacre plus d'argent à la démolition qu'à la réhabilitation : il favorise donc la promotion privée tout en permettant aux bailleurs de renouveler leur parc HLM après des décennies d'abandon. Cet urbanisme de démolition nie l'idée d'architecture recyclable et de sédimentation des formes urbaines. Les différents projets de rénovation ne sont qu'exceptionnellement inscrits dans un projet global de territoire : en général, ils coïncident avec l'emprise territoriale des ZUS (Zones urbaines sensibles) définies par l'Etat et ne permettent pas de prendre en compte la question cruciale des transports.

paroles d'habitants

Partout les mêmes recettes sont appliquées sans lecture appropriée de l'histoire du sol, de sa topographie, ni même du contexte humain. La technocratie idéalise les grands tracés urbains aux géométries simples et faciles à construire. Le tracé de la voirie détermine donc la forme urbaine, l'îlot. Une nouvelle division foncière sépare plus clairement le domaine public et le domaine privé composé de parcelles individuelles. L'ANRU privilégie aussi mixité programmatique (habitat/com-

merces/services) et mixité sociale selon les prescriptions de la Loi SRU (Solidarité et renouvellement urbain) votée en 2000 qui fixe un seuil minimal de 20% de logements sociaux à réaliser dans chaque commune. Mais au lieu de la mixité promise, on arrive parfois à une énième microségrégation due à un fractionnement systématique des échelles de la ville. De nombreux documentaristes vont mettre en relief les représentations négatives des grands ensembles et la vision sécuritaire des décideurs qui prônent la démolition afin de mieux contrôler et de réduire la délinquance dans des quartiers devenus des ghettos pour des raisons économiques et sociales, mais dont il est facile d'accuser l'architecture "criminogène" ou "pathogène".

Ainsi, dans **Pas lieu d'être** de Philippe Lignières, les sociologues et habitants du quartier du Mirail à Toulouse dénoncent le redécoupage du quartier des barres HLM dans de grands espaces verts, sous forme de petits îlots aux limites bien définies, "plus faciles à surveiller sur une voirie claire et lisible". Le directeur du cabinet du préfet Midi-Pyrénées préconise de "ne pas réaliser de trop grandes places qui rendent accessibles les rodéos", de fermer les copropriétés, de supprimer les espaces verts, "d'être vigilants sur les entrées d'immeubles", bref "d'aménager des lieux pour prévenir le crime". Quant aux habitants du quartier de Bagatelle à Toulouse, ils dénoncent eux aussi la politique sécuritaire caricaturale mise en place par le GPV (Grand Projet de Ville) : "Nous ne sommes pas des pions qu'on déplace...il y a des gens qui sont heureux ici... c'est pas le Bronx, Bagatelle... c'est un petit village sympathique et parfois difficile..." Comme le rappelle l'historien Michel Ragon : "On ne résout pas une misère sociale par une simple sécurisation, on ne démolit pas parce qu'il y a un problème dans une cage d'escalier..." Sur ce sujet encore, les films **Chronique d'une banlieue ordinaire** de Dominique Cabrera sur la Cité du Val Fourré à Mantes-la-Jolie, **De l'autre côté du périph'** de Nils et Bertrand Tavernier sur la Cité des Grands Pêcheurs à Montreuil, **Retour au Val-Nord** de Mehdi Lallaoui à Argenteuil, **Propriété privée** de Thomas Lallier sur la Cité du Pressoir à Paris ou **Vaulx-en-Velin, la cité retrouvée** d'Olivier Bertrand relayent abondamment la parole des habitants.

des grands ensembles de qualité

Depuis quelques années, certains responsables commencent à émettre des critiques à l'encontre de la politique de l'ANRU : ainsi la position militante de l'architecte-urbaniste Djamel Klouche qui refuse, contre l'avis du maire, la résidentialisation de l'immeuble serpentin de couleur inventé par Emile Aillaud en 1964



pour le quartier des Courtilières à Pantin ; un grand ensemble de qualité dont les immeubles ondulent à travers un grand parc paysager. Dans le film de Sonia Cantalapiedra, **Emile Aillaud, un rêve et des hommes**, Djamel Klouche démontre que cet ensemble a déjà une valeur d'éco-quartier : "Vous vous déplacez à pied, en mode doux, dans un grand poumon vert... Dans Paris, ce serait un quartier de bobos !" Dans le film toujours, les urbanistes en charge de la ZUS s'étonnent d'ailleurs que l'entreprise de BTP Bouygues ait pu récupérer ce chantier de résidentialisation alors qu'elle avait échoué à la mise en œuvre des éléments préfabriqués à l'origine.

Est-il légitime de démolir massivement des logements qui pourraient être transformés, dans un contexte de pénurie de l'argent public ? Transformer un bâti ancien semble aujourd'hui moins coûteux que de le démolir. Le rapport du Conseil économique, social et environnemental piloté par Marie-Noëlle Lienemann en 2011² dresse un bilan très contrasté des opérations de destruction des logements sociaux mises en place par l'ANRU depuis une dizaine d'années. D'abord parce qu'elles réduisent le nombre total de logements malgré le principe du *1 pour 1*, soit un logement reconstruit pour un logement détruit, difficilement respecté. Ensuite parce que ces logements ont moins de cinquante ans et pourraient donc encore être habités. De plus, l'opération de démolition est coûteuse et celle de relogement pendant la vacance très délicate. D'autre part, la reconstruction privilégie des logements de plus petite taille à l'encontre des besoins des familles nombreuses, mais aussi des personnes âgées et des personnes seules qui consomment en moyenne davantage d'espace habitable que les personnes plus jeunes ou cohabitantes³. Enfin, avec le bâti disparaissent aussi les souvenirs, donc une partie symbolique des identités des habitants trop souvent négligées.

transformer

Aujourd'hui, à l'heure de mutations de plus en plus complexes et de plus en plus fréquentes, ne serait-il pas nécessaire de transformer le

contexte urbain à travers une stratégie de projets nés de la contrainte de l'existant et de l'écoute des habitants dans leur cadre de vie, plutôt que de fonder une nouvelle utopie en pratiquant la table rase. Plutôt que d'effacer les souvenirs d'une communauté qui a appris à vivre ensemble, ne pourrait-on pas profiter de la demande croissante de prise de parole des habitants pour établir ensemble les potentialités de l'existant ? Et impliquer un regard d'expert pour savoir comment les faire évoluer ? Que faut-il maintenir en place, que faut-il transformer, que faut-il ajouter ?

Transformer c'est faire un tri, c'est classer des fragments de la mémoire de l'architecture et prendre la mesure de ce qui existe ; ce à quoi nous invite par exemple l'architecte théoricien Aldo Rossi, dès les années 1960, dans son ouvrage *L'Architettura della Città* (cf. *L'Hypothèse Aldo Rossi* de Françoise Arnold p. 31) : créer de la continuité historique dans la ville afin d'articuler le continu et le discontinu, et ainsi appréhender de manière positive la dimension hétérogène de la ville.

Cependant, la prise en compte de l'histoire ne suffit pas. Sous l'injonction du développement durable, il faut aujourd'hui permettre d'habiter autrement pour consommer moins d'espace et d'énergie, afin de préserver un patrimoine naturel commun qui constituera nos réserves de demain. De quelle manière juguler l'étalement urbain et quelles formes donner à la densité urbaine ? Quels modes de construction mettre en place pour mieux adapter le bâti aux évolutions de nos modes de vie : croissance et vieillissement de la population, recomposition familiale, cohabitation intergénérationnelle, etc. ?

la ville durable demain

Pour les documentaristes qui interrogent ces dernières années les experts de la ville durable sur ces questions, le diagnostic est double.

Faire émerger de nouvelles formes d'habitat qui permettent de regrouper des habitats individuels afin de favoriser une vie plus collective – ce qui peut aller jusqu'à imaginer la greffe de pavillons sur le toit des immeubles.

Ces expériences d'habitat *intermédiaire* sont

issues des projets d'*immeubles-villas* des *Cités radieuses* de Le Corbusier dans les années 1930, ainsi que du *mouvement proliférant* des années 1970, comme les logements en étoile de Jean Renaudie à Givors, ou bien ceux de Renée Gailhoustet à Ivry ou Aubervilliers : de grandes terrasses-jardins aux formes variées, organisées sur des plans dénivelés pour mieux rencontrer le voisinage. Les films **Renée Gailhoustet** et **Iwona Buczkowska**, dans la collection *L'Art de faire la ville*, dressent l'inventaire des pratiques architecturales et urbaines de ces deux femmes architectes, opposées dans les années 1970 à la ségrégation du zoning urbain, au cadre de vie fonctionnaliste et à la cellule orthogonale répétitive de la Charte d'Athènes.

Aujourd'hui, l'hybridation de références entre collectif et individuel permet de prendre en compte l'évolution du monde du travail ou des groupes domestiques (célibataires, étudiants, personnes âgées, cohabitants, familles recomposées...), en donnant au collectif les qualités de l'individuel et en permettant à chacun de trouver sa place au sein du groupe. Dans le film **La Ville autrement**, l'architecte-urbaniste Gérard Thurnauer nous présente une variété de typologies *intermédiaires* sur un même lieu qui permet de recréer des situations de proximité de voisinage tout en valorisant l'intimité des espaces individuels. Ainsi, dans le quartier du Bois habité d'EuraLille, François Leclercq crée une zone de haute densité près du centre-ville en mixant différentes typologies de logements, séparées par des bandes plantées et gazonnées. Dans la ZAC de Malbosc en périphérie de Montpellier, François Kern intègre pergolas, venelles et coursives, et retravaille le vis-à-vis dans un quartier d'habitat collectif de grande densité. Dans le même quartier se glissent les fameuses *villas vanille*, des maisons évolutives à ossature de bois posées sur des bandes mitoyennes de 7,40 mètres de large, mais séparées par des murets en pierre massive du Gard "afin de répondre à la difficulté qu'ont les gens à s'approprier un mur mitoyen quand il est en béton".



Architectures

Le Centre national de la danse

2011, 26', couleur, documentaire

conception : Richard Copans, Stan Neumann

réalisation : Juliette Garcias

production : Les Films d'Ici,
Cité de l'architecture et du patrimoine,
Arte France

participation : CNC

Comment préserver la mémoire architecturale de ce gigantesque vaisseau de béton imaginé par Jacques Kalisz en 1972 à Pantin en y invitant de nouveaux usages ? Juliette Garcias analyse le processus de réhabilitation qui a conduit les architectes Antoinette Robain et Claire Guieysse à faire dialoguer les partis pris architecturaux et programmatiques de l'ancien bâtiment avec les nouveaux espaces du CND. Pari réussi et Equerre d'Argent 2004.

A l'origine, un centre administratif au bord du canal de l'Ourcq, qui doit traduire par sa forme l'utopie communiste du vivre ensemble. Kalisz invente une architecture brutaliste dans laquelle il distribue avec brio une trentaine de services administratifs, de tailles différentes et tous autonomes : centre des impôts, tribunal, commissariat, sécurité sociale, etc. Les façades affichent la vérité constructive du béton laissé à l'état brut. Les balcons suspendus sont occultés par des tabliers aux formes géométriques d'inspiration aztèque, "les totems". Trop monumental et peu fonctionnel, "le palais du peuple" est peu à peu déserté, puis cédé en 1998 à l'Etat pour accueillir le CND. Les lauréates du concours choisissent de n'apporter aucune modification structurelle au bâtiment, malgré le changement d'usage radical. Elles favorisent l'usage de matières lisses et brillantes (stuc ou aluminium) qui soulignent, par contraste avec le béton nettoyé, leurs interventions toutes réversibles. A.S.

La Ville autrement

2012, 57', couleur, documentaire

conception : Allan Wisniewski,
Gérard Thurnauer

réalisation : Allan Wisniewski
production : Marjane Productions,
TV Rennes 35, Vosges Télévision

participation : CNC, ministère de la Culture
et de la Communication (DGP),
Rennes Métropole

Dans une période de grandes mutations urbaines, Gérard Thurnauer, architecte-urbaniste, et Allan Wisniewski interrogent notre manière de penser l'habitat. Comment concilier la préservation de l'environnement naturel et le désir croissant de maisons individuelles, la réduction du trafic automobile et la proximité de services publics ? Le film explore trois quartiers qui expérimentent des programmes d'habitat intermédiaire de grande qualité.

Dans cette balade au fil des territoires périurbains, élus, architectes et habitants témoignent de leur ambition à faire la ville autrement : des programmes d'habitat intermédiaire aux typologies diversifiées, de grande densité, dans des microquartiers aux espaces publics naturels généreux, privilégiant mixité sociale et fonctionnelle. Ils s'inscrivent dans la filiation utopique sociale des expérimentations de l'Atelier de Montrouge dont Thurnauer fut l'un des fondateurs en 1958. Le quartier de la Morinais à Saint-Jacques de La Lande (périphérie de Rennes), par exemple, développe une forte densité à proximité d'un parc. Pas de clôtures violentes mais des végétaux spontanés ou plantés qui organisent le rapport de l'espace privé et public. Le quartier de Malbosc (périphérie de Montpellier) s'appuie quant à lui sur la topographie existante. Des typologies variées de maisons superposées avec terrasses et de petites barres à coursives s'alignent le long des courbes de niveaux et des talus. A.S.

Habitations Légèrement Modifiées

2013, 76', couleur, documentaire

réalisation : Guillaume Meigneux

production : Cellulo Prod, INterland Films,
Le Fresnoy/Studio des arts contemporains
participation : CNC, Pôle Image
Haute-Normandie, ministère de la Culture
et de la Communication (DGP), Scam

Guillaume Meigneux suit sur de longs mois les transformations de la Tour Bois-le-Prêtre, construite en 1962 dans le 17^e arrondissement en bordure du périphérique parisien. Observant les aléas de la vie des habitants maintenus dans leurs logements pendant toute la durée des travaux, le film se fait l'écho du choix audacieux, politique et architectural, d'une rénovation radicale et participative, préférée en 2009 à la démolition du HLM.

Loin de célébrer le geste architectural – les concepteurs-architectes Druot, Lacaton et Vassal ne sont cités qu'au générique – le réalisateur vante l'architecture légitimée par l'appropriation de ses usagers. Avant, pendant et après les travaux, il recueille les désirs, angoisses, espoirs, hantises, engouements ou résistances des habitants, certains hauts en couleur, face à cette réhabilitation destinée à améliorer leurs conditions de vie mais qui les bouscule car elle touche à l'intime. Paroles et intérieurs diversifiés démentent ici le préjugé qui associe grand ensemble avec anonymat et uniformisation : transformer la Tour Bois-le-Prêtre, c'est préserver un lieu de vie, un cadre de relations aux autres et à la ville. Au fil des déplacements complexes des meubles et objets familiaux, des espaces restructurés, de l'adjonction en façade des jardins d'hiver et des balcons, la vue et la lumière des logements changent peu à peu, tirant parti de cette barre survivante devenue belvédère. L. W.

Chronique d'une banlieue ordinaire

Transformer le bâti ancien pour concevoir de nouveaux logements à la spatialité juste.

Il ne s'agit plus seulement de remettre aux normes de l'accessibilité ou bien d'apporter des améliorations d'isolation énergétique par l'extérieur ou encore de se contenter d'un simple ripolinage pour obtenir des façades bariolées. Il faut intervenir sur la reconfiguration spatiale de l'existant. Moderniser et concilier extension du volume habitable et densification du quartier. Il faut pour cela que l'architecte troque son habit d'inventeur idéaliste contre celui d'interprète pragmatique et créatif, à la manière de l'architecte Patrick Bouchain qui fut l'un des premiers à tenter l'aventure de la réhabilitation des friches industrielles en France. Dans le film **Construire autrement** de Jacques Kébadian, il nous rappelle : "C'est l'interprétation de la norme qui fait la qualité de l'architecture ; or dans le logement social, la norme a été tellement contrainte qu'elle a amené la standardisation du logement." De la transformation des abattoirs de Calais en scène nationale à la métamorphose de la biscuiterie LU à Nantes en centre culturel, l'architecte procède par addition et soustraction du bâti afin de préserver la mémoire du lieu, mais sans aucune posture patrimoniale.

Pour rester dans la réhabilitation de bâtiments institutionnels, celle du Palais du peuple à Pantin, grand vaisseau de béton de Jacques Kalisz, en Centre national de la danse par les architectes associées Claire Guieysse et Antoinette Robain, est exemplaire aussi (**Le Centre national de la danse** de Juliette Garcias, dans la collection **Architectures**).

la tour bois-le-prêtre

Grâce à des architectes pragmatiques comme Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, la transformation touche désormais le domaine du logement collectif. Le duo a d'abord conçu des maisons individuelles aux vastes espaces libres et modulables dans des enveloppes inspirées des serres horticoles. L'emploi de matériaux comme l'aluminium ou le parpaing permet de réduire le coût de construction. Dans un entretien filmé par Leonardo di Costanzo (**Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal** dans la collection **Les Mots de l'architecte**), ils plaident pour des espaces transformables en fonction du désir des habitants.

Pour la Tour Bois-le-Prêtre dans le XVII^e arrondissement à Paris, leur étude⁴, conduite en trio avec l'architecte Frédéric Druot afin d'offrir une alternative à la démolition de la tour HLM de Raymond Lopez (livrée en 1962), a permis d'identifier le potentiel de transformation du bâtiment : une ossature de qualité, de grands espaces, de grandes hauteurs et des vues dégagées. Mais l'équipe va surtout déplacer



la problématique de l'isolation thermique et acoustique par l'extérieur vers une approche plus globale sur la question de l'habiter. Leur méthode : partir de la dimension intime de la cellule d'habitation en agrandissant toutes les pièces en direction de l'extérieur, sous forme de balcons/jardins d'hiver et de grandes baies vitrées qui apportent vue et lumière. Leur position radicale contre la démolition les conduit à trouver des solutions alternatives viables au niveau énergétique (50% d'économie d'énergie), spatial (de 20 à 60 m² en plus par logement) et économique (1/3 du budget affecté à la démolition en moins). La métamorphose exemplaire de la Tour Bois-le-Prêtre sera couronnée par l'Équerre d'Argent en 2011. Réhabiliter, restructurer, rénover... autant de mots qui désignent des degrés d'intervention divers et variés sur des bâtiments de différentes qualités pour servir de nouveaux usages. Interpréter l'existant puis choisir une méthode de transformation adaptée à chaque cas, comme le suggèrent Lacaton et Vassal. Améliorer l'habitation malgré la barrière corsetée des normes. Intensifier les lieux d'échange. Respecter les mémoires individuelles et collectives des habitants quitte à bousculer les habitudes de leur cadre de vie, comme le montre Guillaume Meigneux dans **Habitations Légèrement Modifiées**, consacré à la transformation audacieuse de la Tour Bois-le-Prêtre et son appropriation picaresque par ses habitants combattifs et participatifs. Et cesser de jeter, car la crise économique et énergétique est passée par là. Comme le suggèrent Marc Bertier, Hervé Marchal et

Jean-Marc Stébé : "Cette nouvelle façon de considérer les cités HLM autorise à penser que les populations pourraient s'y inscrire dans une filiation affective et mémorielle, et retrouver la dignité et la satisfaction de résider dans des lieux réinvestis d'une légitimité symbolique."⁵ A. S.

1 Loi d'Orientation et de Programmation pour la Ville et la Rénovation Urbaine

2 Rapport du Conseil économique, social et environnemental, direction Marie-Noëlle Lienemann, 2011, chapitre *Bilan et perspectives du programme national de renouvellement urbain*, pp. 55-69.

3 Olivier Namias, *Vivre ensemble*, p. 9, supplément à la revue bimestrielle **Ecologik**, août-septembre 2012 : "On estime qu'un 3 pièces français mesure 55 m² contre 70 m² en Allemagne."

4 **PLUS – Les Grands Ensembles de logements, territoires d'exception**, de Frédéric Druot, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, ministère de la Culture et de la Communication, Direction de l'Architecture et du Patrimoine, éd. Gustavo Gili, Barcelone, 2007.

5 Revue **Urbanisme**, No.388, printemps 2013, pp.58-61.

Ils ont filmé les grands ensembles



2 ou 3 choses pour parler d'elle

Trois films ici groupés choisissent de nous montrer la banlieue – ses cités, ses grands ensembles, ses habitants – autrement que nous en entendons parler dans les actualités et reportages :

La Vie ailleurs de David Teboul, **Ils ont filmé les grands ensembles** de Laurence Bazin et Marie-Catherine Delacroix, et **Les Bosquets** de Florence Lazar (présenté dans **Images de la culture** No.26). Analyse de Sylvain Maestruggi.

La banlieue a "mauvaise réputation". Les émeutes qui l'ont régulièrement secouée en France au cours des vingt dernières années sont le reflet d'une situation à double tranchant. Expression de la frustration, du sentiment d'abandon et de ségrégation des jeunes habitants, elles furent aussi, aux mains de certains politiciens et faiseurs d'opinion, les instruments de discours idéologiques sur l'immigration, la sécurité et l'identité nationale. Territoire en crise, surchargé de clichés, la banlieue est à la fois au cœur des débats qui agitent la société française et perpétuellement renvoyée à sa marginalité. Qui songerait à aller se promener dans ce que l'on présente comme des *cités-ghettos*, des *zones de non-droit* ou des *cages à lapins* ? Et ainsi que savons-nous de la banlieue ? La crise qui traverse ses cités est autant une crise sociale qu'une crise de l'image, une crise des représentations. Peut-on vivre heureux en banlieue ? Quelle est l'histoire des grands ensembles ? Comment envisager leur réhabilitation ? Chacun à sa manière, **La Vie ailleurs** de David Teboul, **Ils ont filmé les grands ensembles** de Laurence Bazin et Marie-Catherine Delacroix, et **Les Bosquets** de Florence Lazar nous proposent de revoir nos préjugés.

La vie rêvée des banlieusards

La Vie ailleurs se présente comme une double enquête : enquête sur l'intimité des personnes qui vivent en banlieue, dans les grands ensembles ou les pavillons, et introspection, quête de soi, plongée dans les souvenirs d'un narrateur que l'on imagine concorder avec ceux du cinéaste. L'objet de cette enquête : le sentiment d'appartenance. Appartenance ou rejet, puisque tout le discours du narrateur, porté par la voix d'une femme en off, s'attache à exprimer une aversion profonde à l'égard de la banlieue. Cette voix qui traverse le film nous fait entendre le *roman personnel* d'un enfant

de l'exil, dont les parents juifs ont quitté l'Algérie pour venir s'installer dans un HLM de la région parisienne. Chronique d'un déracinement, vécu comme un deuil, et qui se transforme en dégoût de l'origine, en ressentiment envers le père et la mère, en désir de fuite dans le rêve, dans la rencontre amoureuse, dans la fiction et l'écriture de soi. Fuite vers une origine à s'inventer, désir d'une *vie ailleurs*. De ce sentiment, dont l'exposition s'accompagne d'images d'appartements à l'abandon et de jeunes hommes endormis, naît un ensemble de questions que le réalisateur adresse aux habitants qu'il rencontre, questions qui intéressent leur intimité : sont-ils attachés à leur lieu de vie ? A leur chambre ? A quoi rêvent-ils ? De quoi sont faits leur vie affective, leurs souvenirs ? Qu'est-ce que se sentir chez soi ? Ces questions qui tourmentent le narrateur, David Teboul les soumet à l'avis d'autres banlieusards, de tous âges et de toutes origines. Et c'est là qu'opère l'étrange dialectique du film. Car les réponses à ces questions, au lieu de conforter le malaise du narrateur, tendent à le contredire. A travers elles, ce n'est pas le dégoût de la banlieue, mais un sentiment d'appartenance qui s'affirme. Et plus encore un sentiment de confiance dans la réalité, une valeur accordée à la vie, à chacune de ses étapes, contre toute échappée dans le fantasme. Est-ce par pudeur devant le dispositif de tournage ? Le ressentiment tient peu de place dans le discours de ces habitants. Deux tempéraments s'opposent ainsi : l'infinie lamentation de celui pour qui le deuil est le moteur d'une invention de soi, d'une fuite perpétuelle, l'ouverture d'une brèche hors du monde domestique, et la paisible assurance de ceux pour qui le foyer, la famille, la répétition des gestes quotidiens offrent sécurité et bonheur.

Assis à la table d'une cuisine, dans les étages d'un grand ensemble, un jeune homme qui

rêve la nuit qu'il est en cage se réjouit de retrouver une réalité, aussi dure soit-elle, au réveil. Accoudé à la fenêtre d'un appartement qui donne sur un stade et des immeubles, un autre jeune homme qui a quitté la cité raconte avoir éprouvé le besoin d'y revenir pour se ressourcer. L'appartement qu'il occupe est celui que lui a cédé sa mère. Parce qu'elle s'est battue pour l'obtenir, il y est profondément attaché. Dans son pavillon, un homme défend la vie collective : "On est pas fait pour vivre seul", dit-il. Ces trois personnages ont en commun la mort d'un proche. Le deuil n'est pas pour eux l'objet d'une plainte, mais une épreuve de la vie qu'il faut surmonter. Ceux qui évoquent l'enfance, le font avec nostalgie, en dépit des difficultés. Le monde où ils ont grandi est le leur, ils l'ont accepté tel qu'il est. Une petite "gitane" aux yeux vifs confesse toutefois préférer la vie nomade à la vie en appartement, dans un milieu où elle doit dissimuler son identité, sa *religion* comme elle l'appelle, de peur d'attirer l'hostilité de ses camarades.

A travers ces témoignages, c'est une image inattendue de la banlieue qui se dessine. Si le récit en voix-off, se faisant le relais de certains préjugés, oppose une banlieue inauthentique, marginale, sans identité, décor d'une enfance malheureuse, et un centre-ville désiré où pourrait enfin commencer la vie, le film dans son ensemble révèle à quel point appartements et pavillons sont chargés d'affectivité. L'habitat de banlieue, principalement l'appartement des grands ensembles, se charge d'une valeur mésestimée. Avec la simplicité de son mobilier, ses papiers peints en trompe-l'œil avec vue sur forêt profonde ou île déserte, ses dauphins en porcelaine nacrée et ses rideaux brodés, malgré la répétition de son agencement, l'uniformité de l'architecture, malgré l'élévation qui l'abstrait du sol (contrairement aux pavillons avec leur coin de jardin qui les enracine), l'appartement des grands ensembles que l'on pourrait croire ennuyeux, voire aliénant se révèle une véritable *maison* : un lieu protecteur, un espace retiré du monde où l'on se sent chez soi. Chargée de souvenirs et de rêves, la *cité-dortoir* échappe à la simple



La Vie ailleurs

2007, 64', couleur, documentaire
réalisation : David Teboul
production : Les Films d'Ici, Arte France
participation : CNC, L'Acsé

Une voix de femme nous parle d'un homme, que toujours elle appellera "il". Elle raconte son enfance en banlieue, son rejet de cette vie périphérique d'une infinie tristesse, son rêve d'un "ailleurs" qu'il ne réalisera finalement qu'à travers les livres et la fiction. En contrepoint à cette histoire (la sienne ?), David Teboul filme des dormeurs, et les témoignages d'habitants de la région parisienne sur leur propre rapport à la banlieue.

La Vie ailleurs dessine la banlieue comme un espace symbolique plutôt qu'une zone géographique. Lieu d'exil et de nostalgie pour le père du protagoniste, chassé d'Algérie, ou pour la jeune gitane qui, dans sa tour de HLM, garde ancré en elle le souvenir de sa vie nomade passée. Lieu d'isolement, voire de bannissement, pour les pauvres, les étrangers, les "déracinés". Lieu morne et sans horizon, donnant à rêver d'un ailleurs, d'une "maison au bord de la mer" ou "au milieu de la forêt". Inversement, la banlieue est un lieu d'enracinement pour d'autres qui ont choisi d'y passer leur vie, parfois d'y revenir pour être au milieu de leur famille. Le lieu d'un bonheur possible, comme pour cette femme qui, après une jeunesse difficile passée comme employée de ferme en Normandie, connut un bonheur inespéré en s'installant à Maisons-Alfort avec son mari. Cette "vie ailleurs" dont, comme le protagoniste, elle avait rêvé toute son enfance, c'est la banlieue qui finalement la lui a offerte. **D.T.**

Ils ont filmé les grands ensembles

2012, 54', couleur, documentaire
réalisation : Laurence Bazin, Marie-Catherine Delacroix
production : La Huit, CINEAM, Télésone
participation : CNC, Public Sénat, L'Acsé (Images de la diversité), ministère de la Culture et de la Communication (DGP), Procirep, Angoa

Au fil d'années passées à collecter des films amateurs dans l'Essonne, Marie-Catherine Delacroix a pris conscience que ceux-ci constituaient une extraordinaire mine d'informations sur la banlieue et la vie dans les grands ensembles bâtis dans les années 1960. Avec Laurence Bazin, elle demande à des cinéastes amateurs de Saint-Michel-sur-Orge, de Massy ou d'Evry de commenter leurs propres images, et, à travers elles, de "raconter la banlieue".

La vague de construction des grands ensembles dans l'Essonne coïncide pratiquement avec l'engouement populaire pour le cinéma amateur né de l'apparition du format Super 8. Désireux de garder une trace des événements marquants de l'existence, ces apprentis cinéastes vont aussi, plus ou moins volontairement, enregistrer les mutations urbaines qui les environnent. Ces centaines d'heures d'images tremblées et muettes, au grain si caractéristique, donnent à voir une urbanisation galopante qui remplace en quelques années terrains agricoles, potagers et chemins de terre, par des barres de béton et des espaces verts. Mais elles montrent aussi de grands appartements modernes pouvant accueillir des familles nombreuses, des villes aérées où "les enfants peuvent jouer", des habitants heureux de participer à ce qui apparaît alors comme le progrès. Bien loin de l'image que l'on en a aujourd'hui, ces grands ensembles semblent être alors les lieux du bonheur. **D.T.**



Film retenu par la commission *Images en bibliothèques*

Ils ont filmé les grands ensembles est constitué presque uniquement d'images de cinéastes amateurs qui ont vécu dans ces barres à peine sorties de terre dans les années 1960. Ces cinéastes commentent aujourd'hui ces images, les revivent, et ils nous offrent un regard frais sur la banlieue. Ils évoquent les bons souvenirs attachés à ces lieux, mêlés à la nostalgie de leur jeunesse. Ce faisant, ils réhabilitent une certaine idée que nous avons de la banlieue, en tant que désastre social et architectural, et rien que sur ce point, ce film a sa place dans nos médiathèques. Dans ces films de famille, la banlieue est un véritable personnage, auréolé des grands moments qui ont valu d'être captés sur pellicule : naissance des enfants, anniversaires, balade au bas des immeubles, repas entre copains, etc. Un des cinéastes dit : "On fait tous les mêmes photos et les mêmes films !", mais avec le recul des années et tels qu'ils sont présentés dans ce documentaire, ils gardent toujours leur charge émotionnelle. Comme le dit si brillamment la réalisatrice : "Sous la gaucherie du mouvement, l'imprécision de l'anecdote, quelque chose d'irremplaçable nous est restitué : l'attention portée à un être, à une quotidienneté enfouie sous le fracas de la grande Histoire et qui resurgit soudain intacte, merveilleuse."

Matthieu Eveillard (Médiathèque municipale, Bain-de-Bretagne)

à voir

cnc.fr/idc :
Les Bosquets, de Florence Lazar, 2010, 51'
et Images de la culture No.26 p.67-69.



fonctionnalité du repos. Elle se trouve investie d'une histoire familiale ou personnelle, d'un héritage, d'une transmission et d'un sens.

entre histoire et nostalgie

Si la parole des habitants est essentielle pour revoir les préjugés attachés à la banlieue, **Ils ont filmé les grands ensembles** fournit un nouvel angle d'approche. De témoignages, il est bien question mais aussi d'images, puisque le film émane de l'association Cinéam, dirigée par Marie-Catherine Delacroix, qui collecte des films amateurs dans la région de l'Essonne. Ces films-souvenirs, films Super-8 réalisés entre le début des années 1960 et la fin des années 1970, nous donnent à voir la vie quotidienne des familles qui ont été les premières à emménager dans les grands ensembles au sud de Paris, juste après leur construction.

Contre la "mauvaise réputation" des grands ensembles aujourd'hui, le film révèle l'enthousiasme de ces premiers habitants qui avaient le sentiment d'aller dans le sens du progrès. Jeunes couples poussant des landaus, tenant leurs enfants par la main lors de la promenade ou au retour des courses, favorisés par la croissance économique et le plein emploi, goûtant les joies du confort moderne et des arts ménagers, les témoins de cette époque avaient le sentiment d'être acteurs d'une vie nouvelle. Sur les images, les travaux ne sont pas terminés... La terre affleure encore, les grues montent les parois de béton des immeubles en chantier. Quelques défauts d'aménagement se font sentir, manque de lieu

de culte, manque de commerces, il faut prendre sa voiture pour aller au supermarché. Étrange prémonition des déboires à venir. C'est une France provinciale, toute fraîche débarquée de la campagne, qui vient s'installer à la périphérie des villes. L'exode rural rapproche celui qui a quitté sa région de l'immigré qui vient du bled. La solidarité entre voisins, l'éducation des enfants, le souci des parties communes sont le ferment de la vie collective. Du reste, la campagne n'est pas loin. Car ce qui distingue la banlieue de la ville, l'un des habitants en donne la formule, c'est l'espace. Les espaces verts en particulier, naturels ou artificiels, où les enfants peuvent jouer. L'utopie *lecorbusienne*, celle de la ville-parc, qui est une anti-ville, semble rejoindre la réalité. Les champs de coquelicots s'offrent aux jeux de cache-cache, les plans d'eau à la rêverie. Un troupeau de vaches passe sous les balcons d'un immeuble. La banlieue, comme le disait Walter Benjamin, à propos de celle de Marseille en 1928, est un territoire hybride entre ville et campagne, interface entre ces deux mondes ou terrain d'affrontement. Un affrontement d'où il est à craindre que la ville, ou plutôt une certaine manière de penser l'urbanisme, soit sortie victorieuse. La campagne offrant des espaces dégagés à la spéculation et la verticalité des immeubles permettant de construire toujours plus, les tours et les barres des nouvelles cités remplacent bientôt la vue sur les champs. Les hautes façades de béton font de l'ombre aux jardins potagers où il faisait bon faire la sieste. La séparation des fonctions disperse travail, commerce et habitat, ouvrant

le règne de l'automobile et des bouchons, des RER saturés.

La plupart des gens interviewés dans le film font partie de la classe moyenne. Après avoir vécu dans les grands ensembles une quinzaine d'années, ils ont choisi d'emménager, dès qu'ils en ont eu la possibilité, dans une maison individuelle avec jardin. S'ils ont aimé les grands ensembles, s'ils en témoignent avec nostalgie, ces premiers habitants les ont abandonnés pour un type de logement plus traditionnel. Certains évoquent la dégradation des conditions de vie à la fin des années 1970, quand le chômage s'est installé en France, que les bâtiments ont commencé à se délabrer, que la mixité sociale a cédé la place à la paupérisation des quartiers. Mais c'est devant leur pavillon qu'ils posent aujourd'hui pour le film. A deux exceptions près qui sont assez notables.

Deux jeunes femmes de la génération suivante qui ont grandi dans les grands ensembles, en sont parties et ont choisi d'y revenir. Lune, une jeune femme blonde, que l'on aperçoit sur l'un des films Super-8 pédalant sur son tricycle à l'âge de 7 ans ; l'autre une jeune femme voilée, fille d'immigrés algériens. Lune pose un regard dédramatisé sur la banlieue, vantant le calme, la diversité des activités, l'autre accuse les médias d'être à l'origine de la "mauvaise réputation" des cités. A l'instar de certains personnages de **La Vie ailleurs**, chacune se sent attachée à son territoire d'enfance, qui apparaît comme un lieu de ressourcement.

Si c'est à travers des images du passé, films de famille, images de bonheur, qu'**Ils ont filmé les grands ensembles** entend renouveler le regard sur la banlieue, et peut-être pallier un déficit d'images, un manque de représentation de ces territoires, sa portée critique butte sur la discrétion du présent. Qu'en est-il des grands ensembles aujourd'hui ? Que reste-t-il de cette époque héroïque et comment déconstruire les représentations qui ont cours aujourd'hui ? Cet écart entre passé et présent se creuse à la fin du film, lorsque la jeune musulmane et ses amis commentent les images de la mère de l'une d'elles, habillée à l'occidentale : son mari lui achetait les plus beaux habits et voulait qu'elle rompe avec les coutumes du bled.

en territoire inconnu

Avec **Les Bosquets**, on s'approche au plus près de la banlieue contemporaine stigmatisée par les médias et les politiques : une cité de Montfermeil dont la jeunesse a pris part aux émeutes de 2005, un ensemble de bâtiments construits au début des années 1960, tombé dans un état de délabrement sans nom jusqu'à ce que s'amorce la rénovation en 2007. On trouve là tous les signes de la *banlieue-ghetto* : population principalement issue de

arrêt sur image le grand ensemble

Pour ce numéro d'**Images de la culture**, Mathieu Pernot, artiste photographe, nous a confié trois photographies extraites de son livre **Le Grand Ensemble** (Ed. Le Point du Jour Editeur, 2007). Le livre est composé de cartes postales réunies par l'auteur en 2005-2006, qui ont été exposées sous le titre **Le Meilleur des mondes**, d'une série de témoins, qui sont des détails extraits des cartes postales, ainsi que des photographies

d'implosions d'immeubles, réalisées entre 2000 et 2006.

L'Asile des photographies, exposition de Mathieu Pernot et Philippe Artières à la Maison rouge à Paris, du 13 février au 11 mai 2014 (livre édité par Le Point du Jour en 2013).

La Traversée, exposition de Mathieu Pernot au musée du Jeu de Paume à Paris du 11 février au 18 mai 2014.



Les Bosquets



l'immigration, bandes de jeunes à capuches en bas des immeubles écoutant du rap, course de quad à travers les allées, espace public négligé, vétusté des bâtiments, pelouses exsangues, murs tagués, détritrus au vent.

Contrairement aux deux films précédents, **Les Bosquets** n'est pas basé sur des entretiens. Le statut de la parole y est différent. Le film opère une sorte de trêve du discours, nécessaire table rase qui laisse la place à l'observation. Non qu'il n'y ait aucun discours, mais il y en a une multiplicité – plus précisément des voix, des bribes de discours, des conversations saisies au passage, montées en off, parmi lesquelles certains mots résonnent comme des indices. Les images d'ailleurs fonctionnent de la même manière. Les plans larges alternent avec des plans rapprochés sans qu'il y ait ni raccord, ni contrechamp. Le montage propose une succession de tableaux. Il ne cherche pas à circonscrire l'espace, à privilégier un détail au détriment d'un autre, à établir un ordre entre les plans. L'ambiance sonore, détachée de l'image, indique que la réalité filmée est plus vaste que le cadre.

Face à ce dispositif, le spectateur est renvoyé à ses propres représentations. A lui de relever les détails significatifs, de relier les éléments qui font sens ou de se laisser surprendre. Car le film prend toutes les précautions pour ne pas nous laisser parvenir trop vite à une conclusion. Des visages, de larges vues, quelques situations insolites. Pas de dramatisation, pas d'empathie non plus. Tout est affaire de distance : recul ou proximité, quelle est la distance juste pour observer la banlieue ?

Le film s'ouvre sur une énigme : un rideau noué pend dans l'embrasement d'une fenêtre et cache la vue sur la cité. En off on entend la bande-son d'un film sur la Révolution. La problématique est posée une fois pour toutes. Nous sommes là entre visible et invisible, impasse et perspective, histoire et actualité, face à un nœud. Aucun discours, aucune métaphore politique ne viendra plus soutenir l'image. Seuls certains mots entendus dans une séquence ou une autre auront valeur de symptôme et viendront raisonner avec les débats de société : contemplant les barres du haut d'un terrain vague, un homme déclare : "C'est la merde, ici" ; un conférencier qui présente une projection 3D de la cité rénovee aux habitants commente le plan d'urbanisme : "On va de la mosquée au commissariat" ; un homme raconte ses déboires avec la justice après avoir été insulté au McDonald's ; dans la dernière séquence du film, des employés chargés des poubelles donnent à voir leur *Kärcher*, mot qui reste associé aux déclarations d'un ministre de l'Intérieur, peu de temps avant les émeutes de 2005.

Autre mot qui résonne d'emblée comme une énigme : "Les Bosquets", le nom de la cité. Nom bucolique, hérité peut-être du lieu sur lequel elle fut construite. Comme dans les deux films précédents, la nature occupe ici une place surprenante : arbres et plates-bandes non entretenues poussent de manière sauvage, la terre affleure sur les chantiers, un souffle d'air passe dans les branches qui jettent leurs ombres sur les façades. A plusieurs reprises, le film semble jouer du paradoxe d'une banlieue idyllique : cerises que l'on cueille sur un arbre, ouvriers faisant la sieste sur un morceau de pelouse, conversation entre deux femmes musulmanes assises dans l'herbe, partie de cartes animée au bas des blocs, terrain vague planté de grands arbres où s'annonce l'orage. Autant de réminiscences de l'impressionnisme et des maîtres du paysage classique (Poussin, Corot), comme pour nous délester de quelques idées reçues sur le mal de vivre.

D'ailleurs malgré le caractère impersonnel et l'immensité de l'architecture, on observe ici une grande sociabilité. C'est l'été, les jeunes occupent l'espace public, le seuil des immeubles. Les saluts fusent, on s'interpelle d'un bout à l'autre de la cité. Les voitures tournent. Il y a toujours une clameur, un autoradio, un bruit de moteur comme pour signaler sa présence. On parade, on guette, on reste sur le qui-vive. Pas d'anonymat, des territoires très marqués, comme dans un village. Une sociabilité un peu contraignante certes, entre surveillance et convivialité, d'où se dégage une certaine tension, une nervosité difficile à mesurer. Dans une autre séquence, une femme voilée

tend quelque chose, peut-être à manger, à des enfants qui jouent sur un tas de sable. La femme est arabe, les enfants africains. Signe de solidarité, d'une harmonie possible en *zone de non-droit* ? Non-lieu, non-droit, manque d'éducation, d'autorité, c'est sous l'espèce du sans, du privatif, que se forment les préjugés. Ce qui est moins bucolique, en revanche, c'est le nom des immeubles : B1, B2... chiffres qui dénotent de la négligence toute rationnelle qui a présidé à leur construction. Mais les habitants sont-ils plus impliqués qu'autrefois dans les changements que leur proposent les urbanistes et les pouvoirs publics ? Certains prennent des airs d'experts. Experts en logements (ils comptent la capacité des nouveaux immeubles), en rénovation (ils discutent de la couleur des façades à venir), en destruction de bâtiments (ils se remémorent la chute de telle ou telle barre). Le blanc des nouveaux appartements, la netteté schématique des projections d'architectes s'opposent au délabrement des allées, à l'encombrement des balcons. Experts dans le destin qui leur est fait, ils ont l'orgueil des démunis. L'homme qui s'est fait insulté au McDonald's décide d'écrire à Nicolas Sarkozy pour se plaindre du procès qui lui est fait. Conscient d'être à la fois victime d'une injustice et partie prenante d'une affaire collective qui intéresse l'Etat en plus haut lieu.

Et on ne se saurait lui donner tort, car toute marginale qu'elle est, la banlieue est aujourd'hui au cœur des enjeux de la société, soit qu'on l'instrumentalise à des fins politiques, soit qu'elle abrite une jeunesse qui décidera de l'avenir du pays. Face à la "mauvaise réputation" qui la précède et aux ruptures qui la traversent, en privilégiant l'observation sur le jugement, le film mesuré de Florence Lazar pose les prémisses d'un dialogue nécessaire avec ce territoire inconnu. **S.M.**

histoire d'un film



L'Hypothèse Aldo Rossi raconte l'histoire d'une transmission, méconnue, mais décisive, bien au-delà de la forme. Interrogés par Françoise Arnold, les grands architectes suisses d'aujourd'hui disent ce qu'ils doivent à un architecte italien, Aldo Rossi, qui enseigna à l'école de Zürich dans les années 1970. Pour l'édition commerciale du DVD, un livret d'accompagnement rassemble les entretiens dans leur intégralité avec les architectes filmés (Xavier Fabre, Miroslav Šik, Peter Zumthor, Marcel Meili, Bruno Reichlin, Jacques Herzog, Quintus Miller, Roger Diener). En introduction au livret, Françoise Arnold retrace la genèse de son film. Extraits

J'ai commencé ce travail sur Aldo Rossi il y a une dizaine d'années, lorsque j'ai commencé à m'interroger sur la vitalité de l'architecture suisse contemporaine.

Je ne dirais pas que je connais bien la Suisse mais j'en suis familière. Mon père était Suisse et il avait choisi de vivre en France au début des années 1950. Comme tous les expatriés, il avait à cœur d'envoyer ses enfants passer l'intégralité de leurs vacances dans la "mère patrie", en l'occurrence chez sa mère, ma grand-mère, à Château-d'Œx, dans l'Oberland, ou à Lausanne, selon les époques. Même d'un point de vue d'enfant, la différence culturelle était évidente. A force d'entendre les Suisses romands parler de la France comme d'un pays extravagant, je me suis forgée l'idée d'un pays valorisant la convention, l'idée d'un peuple d'artisans plutôt que d'inventeurs.

J'ai donc été assez surprise de voir monter en puissance l'architecture suisse contemporaine dans le courant des années 1990. Au début, je me suis sentie réticente. Je ne voyais jamais d'images d'intérieur et j'ai soupçonné les inventions plastiques d'Herzog et de Meuron de n'être que des "coups"; j'ai associé la rigueur de Roger Diener à froideur et raideur, etc. Bien sûr, j'ai fini par aller voir de moi-même et, en dernière analyse, ce sont véritablement les espaces intérieurs qui ont fait de moi une admiratrice inconditionnelle de ces architectures. J'y ai vu une même tranquille assurance que le beau, c'est bien. Dans ces espaces, le corps se trouve véritablement aimé, choyé même, ce qui n'est pas si courant, en France ou ailleurs. Il y a bien quelque chose de ce conformisme que l'on reproche tant à la Suisse, dans ce soin apporté au bien-être, dans son absence de mise en danger, mais cela convient tout à fait à la part archaïque en moi qui aspire à la sécurité.

Cet enthousiasme que je partage avec la quasi-totalité des architectes de la planète, au point de me sentir presque soulagée lorsque je découvre qu'il existe aussi des architectures médiocres en Suisse, a alimenté un questionnement sur son origine. J'ai longtemps porté cette question sans véritablement croire qu'elle ait une réponse. Et puis les architectes suisses ont fini par me souffler qu'il s'était effectivement passé quelque chose chez eux : la venue d'Aldo Rossi au début des années 1970. Un passage bref pour un impact durable, puisque "jusqu'à vers 1995, c'était un vrai star chez nous", m'a-t-on dit. Nous, c'était la Suisse alémanique et en partie la Suisse italienne. Pas la Suisse romande, francophone, où j'avais vécu.

Je connaissais peu de chose sur cet architecte à ce moment-là. Je savais qu'il avait été important dans les années 1970 en relation avec sa pensée sur la ville et qu'il s'était tué en voiture dans le nord de l'Italie, quelques jours après Lady Di, en 1997. J'avais feuilleté son livre **Autobiographie scientifique** vers le milieu des années 1980, sans en trouver l'entrée, et capté à son propos les mots d'ironie et de nostalgie, des mots peu habituels dans le monde de l'architecture. Je me souvenais du dessin au trait représentant l'immeuble de logements du quartier du Gallarate, dans la banlieue de Milan, publié en première page du bulletin de l'Ifa [Institut français d'architecture] vers 1979, au début de mes études d'architecture. J'avais mémorisé les fenêtres à petits carreaux, les croisillons en métal, un langage que je situais en France dans la mouvance du *retour à la ville* : le concours des Coteaux de Val Maubuée [Marne-la-Vallée], les Hautes Formes [Paris, XIII^e arrondissement], le Centre culturel français de Lisbonne, tous ces repères qui marquent une époque et

avec lesquels je ne m'étais jamais sentie à l'aise. J'étais également loin de connaître ma *tendenza* sur le bout des doigts et, durant mes années de formation, hormis la typo-morphologie qui m'avait été enseignée à l'école d'architecture de Marseille, au début de mes études, je n'avais pas su rendre opérants tous ces intellectuels italiens qui tenaient à l'époque le haut du pavé, tous publiés par l'unique éditeur à se risquer sur le terrain de l'architecture, le Belge Mardaga. Bref, évoquer Rossi, c'était pour moi un *revival* des années 1970 globalement pas très heureux.

Autant dire aussi que je ne voyais pas le lien avec la Suisse, même si ma relation avec l'histoire de l'architecture avait mûri au fil des années. Cependant, au début de ce travail, j'avais déjà réalisé un film sur le thème de la transmission, le long de la chaîne Le Corbusier / Henri Ciriani / ses anciens élèves, et appris deux ou trois choses qui m'avaient paru essentielles, comme le fait que cela pouvait se situer bien au-delà de la parenté formelle et que l'affectif était une donnée essentielle. J'avais encore en mémoire une phrase prononcée par plusieurs personnes durant le tournage : "Il nous donnait envie de nous lever tous les matins pour partir à la conquête du monde."

l'impact aldo rossi

Pourtant, Henri Ciriani n'était pas Aldo Rossi. Henri Ciriani avait pendant trente ans mis en place un enseignement très structuré, quand Aldo Rossi n'avait été que deux fois professeur invité, son premier passage apparaissant en outre comme le plus probant. Il semble avoir suscité une onde de choc qui s'est étendue bien au-delà de l'école Polytechnique de Zürich, l'ETHZ : au centre de l'onde, les étudiants du studio proprement dit, parmi lesquels, pour citer les personnes rencontrées dans le cadre du film, Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Marcel Meili (lors du second passage), et, au sein d'un petit groupe de français, Xavier Fabre ; dans l'immédiate périphérie, la génération d'étudiants présente dans l'Ecole à ce moment-là, parmi lesquels Roger Diener ; les assistants comme Bruno Reichlin et Martin

Steinmann ; plus loin, l'ensemble du milieu professionnel, ce dont témoigne Peter Zumthor. En progressant dans l'élaboration du film, le "mystère" de l'impact s'est éclairci. Après le départ d'Aldo Rossi, la transmission proprement dite fut assurée par l'un de ses assistants, Fabio Reinhart, avec le concours de Luca Ortelli et de Miroslav Šik. Puis ce dernier a continué seul le cours. Ils ont alors formé "à la manière de" une nouvelle génération, dont fait partie Quintus Miller. Ciriani avait structuré son cours en s'entourant d'autres enseignants au sein du groupe Uno. Aldo Rossi n'avait fait que passer mais avait donné une impulsion décisive. Bien sûr, j'ai conscience de tracer une grande ligne, j'évoque simplement une dynamique. La réalité est toujours plus foisonnante. Il faut situer l'impact de Rossi dans le contexte de la présence de jeunes enseignants venus du Tessin, cette région frontalière, de fait poreuse aux idées italiennes, et prendre en compte, m'a-t-on dit, la présence de la foire d'art contemporain de Bâle, qui intéressait beaucoup les étudiants.

Cette histoire me fait finalement penser au film de Stanley Kubrick, **2001 l'odyssée de l'espace**. Un événement étranger vient donner un coup de pouce mais ses effets ne sont tangibles que bien plus tard. Reste la question : s'il s'est passé quelque chose, que s'est-il passé ? Je ne voulais pas aller trop loin durant la préparation du film pour conserver une certaine spontanéité et je n'ai pas cherché à rencontrer les architectes avant le tournage. Pour me permettre d'avancer, Quintus Miller m'a signalé l'importance du livre de Martin Steinmann **La Forme forte**, un recueil d'articles paru entre 1972 et 2002. Les premiers textes concernent l'histoire du *Mouvement Moderne* en Suisse et évoquent des figures que je ne connaissais pas, par exemple celle de Hans Meyer. Bruno Reichlin m'a encore plus tard éclairée sur ce que pouvait représenter le fait de s'intéresser à des gens comme Hans Meyer. C'était prendre à rebrousse-poil une caractéristique suisse que je n'avais pas repérée et qu'il a appelé le *déni d'histoire*. Cela voulait dire montrer aux Suisses une manière de trouver une identité contemporaine. Et c'était Rossi qui l'avait initié. Evidemment, d'un point de vue français, le déni collectif d'histoire est inconcevable. En tout cas, personnellement, je ne le concevais pas.

D'autres articles suivaient et concernaient les productions de la jeune architecture suisse d'alors, des jeunes gens nommés Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Roger Diener, Christian Sumi, Marianne Burkhalter... Il y était question d'images mentales, utilisées dans le processus de conception. Cet aspect-là m'a particulièrement frappée car je n'avais jamais entendu parler de cela en France, que ce soit

durant mes études d'architecture, ma brève pratique d'architecte ou mes années de journalisme. En Suisse, les architectes qui utilisaient cette méthode étaient appelés les *architectes analogues* et leur production l'*architecture analogue*. Le terme avait connu une belle fortune. Tous avaient été formés par la filière Reinhart-Šik, tous vivaient en Suisse allemande, le plus souvent entre Bâle et Zürich.

Analogie. Le terme venait de **Autobiographie scientifique**.

Dans ce livre, Rossi se livre à un exercice d'introspection peu fréquent dans le milieu des architectes. Il y parle de sa recherche d'ambiance, de plus en plus prépondérante. Le dessin était pour lui un outil essentiel. En dessinant, il laissait affleurer des souvenirs de lieux. Cela lui permettait de visualiser des atmosphères et de les retranscrire dans le projet. C'est du moins comme cela que j'ai fini par le comprendre et que j'arrive à l'exprimer de manière synthétique. Cependant, ce n'est peut-être qu'une interprétation de surface car Miroslav Šik m'en a donné une autre, bien plus complexe, voire ésotérique, qui me paraît si extravagante que je préfère le laisser présenter lui-même. En tout cas, il s'agissait bien d'une méthode de conception où l'on se concentrait sur des "arrêts sur images" de ses souvenirs.

architecte d'images

Dans les entretiens, seul Bruno Reichlin aborde volontiers le thème des images analogues. Pour les autres, arrivés à ce stade de l'entretien, il y avait toujours une réticence. On m'a dit que j'arrivais dix ans trop tard (à moins que ce soit dix ans trop tôt) avec cette question. J'ai compris qu'à ce moment-là, les architectes suisses en étaient au "meurtre du père", un processus apparemment normal, et lorsque je visionne à nouveau le film je me rends compte à quel point leurs critiques sont sévères : mauvais architecte, piètre constructeur, architecte d'images... Marcel Meili et Bruno Reichlin contrebalaient cela en proposant une lecture plus fine. Ils mettent en avant une sorte de limite de compatibilité entre un "socle" culturel suisse, orienté vers l'abstraction, et un "socle" culturel italien, tourné vers le narratif. Passée la première fascination, la méthode n'a pas pris. Elle leur a tout de même ouvert des horizons, ce dont témoigne volontiers Jacques Herzog. Les articles de Martin Steinmann ont opéré dans les années 1980 une photographie de cette évolution. [...]

Au final, le film raconte une histoire d'influence, dans ses méandres et sa complexité. J'ai bien conscience qu'il y a une certaine vanité à prétendre parler du tissu que représente une œuvre, même collective, en n'en tirant qu'un seul fil. Aussi le film propose-t-il

cette conclusion : le thème de l'influence décisive d'Aldo Rossi n'est finalement qu'une hypothèse. J'ai choisi d'en faire le titre du film et c'est une manière de rendre aux concepteurs toute leur liberté. Dans cette introduction, je tente de restituer ce que j'ai découvert en toute subjectivité au cours de ce travail. [...] F. A., mai 2012

L'Hypothèse Aldo Rossi

2012, 71', couleur, documentaire

réalisation : Françoise Arnold

production : Les Productions du Effa, TV Tours

participation : CNC, CR Limousin, ministère de la Culture et de la Communication (DGP), Procirep, Angoa

Comment évoquer l'influence de l'enseignement d'Aldo Rossi à Zürich, dans les années 1970, sur toute une génération d'architectes devenus les figures de proue de l'architecture contemporaine, tout en évitant l'exercice hagiographique ? Françoise Arnold dévoile la riche personnalité de l'architecte ainsi que l'originalité de son œuvre théorique par un montage complexe qui joue de la fragmentation des images et des sons.

La caméra déambule lentement à travers les installations du Centre d'art de Vassivière, cadrant sur les monitors les visages des anciens élèves et assistants de l'architecte. Leurs témoignages soulignent la fascination exercée par sa personnalité. Jacques Herzog, son élève, l'a perçu "comme un médium" et Miroslav Šik, son assistant en 1977 se rappelle "de son charme ravageur d'Italien du Nord". Tous se souviennent du concept de *typomorphologie* qui les a sensibilisés à la question de la sédimentation des formes architecturales, dans le temps et dans l'espace. Avec lui, "l'architecture a renoué avec l'histoire" confie Peter Zumthor. Aldo Rossi leur enseigne comment discipliner l'hétérogénéité de la ville, à travers la création de formes urbaines ancrées dans sa mémoire collective. Dans cet hommage feutré, l'apparition fantomatique de l'architecte s'immisce alors dans la mémoire de ses anciens étudiants, sur les accords lancinants de la basse d'Avishai Cohen. **A.S.**

à voir / à lire

Le livret est disponible sur lesproductionsdueffa.com et dans les librairies s'intéressant à l'architecture, en France et en Suisse.

cnc.fr/idc :

De Françoise Arnold : *Des Villes à la campagne*, 2006, 52' (et *Images de la culture* No.22) ; *Fabricants du visible*, 2008, 54'.

arrêt sur image fascinant spectre

Commentaire d'un photogramme
extrait du film **L'Hypothèse Aldo Rossi**
de Françoise Arnold, par Annick Spay.

A la 5^e minute du film, l'image fantomatique d'Aldo Rossi apparaît comme par effraction, projetée en hauteur et dans une échelle démesurée sur la paroi d'un mur. Immobile, le visage grave, une cigarette aux lèvres, l'architecte se tient dans l'encadrement d'une colonnade ancienne. Celle-ci nous rappelle que la typologie du portique a été récurrente dans l'œuvre de l'architecte, comme celle qui organise sur 182 mètres de long la façade en béton armé de la célèbre barre d'habitation du Gallaratese à Milan. Aldo Rossi regarde au loin, comme perdu dans ses pensées ou ses souvenirs. Lentement, l'image se met à trembler, elle devient bientôt floue, et puis disparaît. La basse d'Avishai Cohen souligne par la durée et la répétition du thème musical l'émotion suscitée par l'apparition de cette silhouette. Tout au long du film, ses anciens étudiants devenus de célèbres architectes témoignent "d'une belle présence et d'une énorme sympathie", d'une personnalité qui "fascinait". La photo prise par l'architecte et collaborateur Gianni Braghieri dans les années 1970 réapparaîtra à d'autres moments du film, dans des cadrages et un tempo différents, ainsi que dans une texture particulière. La figure spectrale de l'architecte milanais hante ainsi les 80 minutes du film de Françoise Arnold, construit sous forme de collage d'images mentales – pour reprendre le terme cher à l'enseignement de l'architecte, terme repris par Françoise Arnold) – évoquant des lieux, des projets et même les témoignages de ses anciens élèves. Ce tissu kaléidoscopique



d'images un peu "salies", un peu "tremblées", nous invite à percevoir le monde poétique de l'architecte entre réalité et imagination, et cette structure complexe du film entre parfaitement en résonance avec la réflexion d'Aldo Rossi sur le principe de l'analogie, qui est au cœur de son projet architectural et urbain.

Après avoir mis en doute les vérités fonctionnalistes du Mouvement Moderne au début des années 1960 et tenter de réconcilier la ville avec son histoire, Aldo Rossi s'aventure dans le labyrinthe de son propre imaginaire, au moment où il vient enseigner quelques mois à Zürich dans les années 1970. La méditation des thèmes du passé aboutit à un processus de conception du projet architectural et urbain basé sur le dessin et le collage d'images d'objets et de lieux affectifs.

Françoise Arnold décortique la méthode analytique de l'analogie en troquant le crayon contre la caméra. Elle va substituer au monde silencieux et immobile des dessins d'Aldo Rossi, des "arrêts sur images", des ambiances, des atmosphères de l'imaginaire poétique de l'architecte. Peu à peu, l'ombre pixellisée de l'architecte s'immisce dans la mémoire de ses anciens étudiants. La mise en scène de leurs témoignages révèle alors l'hypothèse de Françoise Arnold : l'influence de l'enseignement d'Aldo Rossi, à l'ETH de Zürich dans les années 1970, sur une génération d'architectes suisses reconnus et admirés aujourd'hui dans le monde entier.

Mais de quelle manière ce processus de transmission a-t-il opéré ? Une nouvelle manière de regarder le monde qui privilégie la mémoire et l'identité, l'introspection et l'émotion comme sources du projet, qui ont permis de relire les traditions urbaine et architecturale, surtout celle du Mouvement Moderne.

Au-delà de cette hypothèse, il est tentant de se demander comment une théorie de la transformation adaptée aux nouvelles conditions de production de la ville peut repenser le concept de permanence du fait architectural et urbain théorisé par Aldo Rossi. "Les fonctions varient avec le temps, c'était depuis toujours l'une des hypothèses scientifiques que je tirais de l'histoire de la ville et de l'histoire de la société civile [...]. Je voyais d'anciens palais habités par plusieurs familles, des couvents transformés en écoles, des amphithéâtres transformés en terrains de football, et ces mutations étaient toujours plus réussies là où ni l'architecte, ni quelque sagace administrateur n'étaient intervenus."¹ Une urbanisation légère et réversible, un investissement temporaire, des interventions limitées... une théorie du recyclage qu'il serait bon de mettre en pratique aujourd'hui, à l'aune des travaux d'un architecte théoricien qui n'a eu de cesse de transformer l'émotion en formes, et de dialoguer avec l'existant pour mieux le transformer. **A. S.**

¹ Aldo Rossi, **Autobiographie Scientifique**, The MIT Press, 1981 ; Ed. Parenthèses, 1988, pour la traduction française

au sud des nuages

Le titre du film de Wang Bing, **Les Trois Sœurs du Yunnan**, pourrait faire songer à une romance chinoise, l'histoire édifiante ou sentimentale de trois jeunes filles, transposition lointaine d'un récit des sœurs Brontë ou d'une pièce de Tchekhov. Mais il n'en est rien. Les trois sœurs ne sont pas trois jeunes filles, mais trois enfants, que l'on voit vivre dans un village des hautes montagnes du sud de la Chine. Analyse de Sylvain Maestraggi.

Fenfen, Zhenzhen et Yingying sont âgées respectivement de 4, 6 et 10 ans. Les deux plus jeunes sont de petites créatures hirsutes, le visage barbouillé, emmitouflées dans des vêtements sales, et seule l'aînée, qui s'approche de l'adolescence, ressemble à une jeune fille avec ses longs cheveux noirs. Toutes trois vivent seules dans un village délabré des montagnes du Yunnan. En l'absence de leur père Sun Shunbao, parti chercher du travail à la ville, Yingying veille sur ses deux sœurs et vaque en leur compagnie aux travaux de la ferme : emmener les moutons et les cochons sur les pâturages, écraser les pommes de terre bouillies pour nourrir les bêtes, faucher les prés, transporter toutes sortes de charges dans des paniers et des hottes et s'occuper des tâches ménagères. Parfois les trois petites filles partagent le repas de leur tante et de ses enfants, qui occupent la maison voisine.

Filmé à hauteur de personnages, dans une poignante proximité, **Les Trois Sœurs du Yunnan** se fait le témoin d'une enfance laborieuse qui ne correspond ni à notre mode de vie ni à nos convictions occidentales, même si elle fut à n'en pas douter celle des enfants de la campagne française, il y a encore soixante ans. Peu de place ici pour la tendresse ou le jeu, le travail de la ferme, qui pèse de toute sa nécessité sur la vie du village, requiert tous les bras, même ceux de trois petites filles, surtout quand la communauté sombre dans la misère et que les adultes sont partis au loin chercher du travail. C'est à peine si la solitude des hauts pâturages, d'où l'on devine l'horizon au-delà du village, offre aux enfants quelques moments de contemplation ou de camaraderie.

la chine à marche forcée

Comme dans ses précédents films, Wang Bing se livre dans **Les Trois Sœurs** à la chronique d'une société en crise. **A l'ouest des rails**, film fleuve sur le démantèlement des usines du

Nord-Est de la Chine à l'aube des années 2000 a valeur ici de matrice et de manifeste. Mais avec les films suivants s'est affirmé l'intérêt du cinéaste pour des personnages, des parcours singuliers. La crise historique que traverse la Chine, la destruction des superstructures du communisme et l'entrée dans l'économie de marché, dont on pouvait observer les ravages à l'échelle d'une région industrielle et d'une communauté entière dans **A l'ouest des rails**, se lit aujourd'hui à travers des récits d'existences plus ténues, existences réduites pour la plupart à l'état de survie.

A travers ces portraits, Wang Bing dresse la contre-expertise d'une Chine dont la croissance économique s'est construite sur un mélange ambigu d'autorité et de libéralisme. Une Chine qui a profité de la force de travail et du dénuement de sa population pour concurrencer les puissances occidentales. Une Chine hantée par la marche forcée du communisme où le destin collectif semble devoir l'emporter sur celui des individus. Si **Fengming, chronique d'une femme chinoise** (2007), film entièrement consacré au témoignage d'une survivante des camps de rééducation communistes, montre que Wang Bing n'isole pas l'exploration de la Chine contemporaine d'une réflexion sur son passé le plus proche, le sermon du présentateur de la loterie nationale au début de **Vestiges**, le troisième volet d'**A l'ouest des rails**, apparaît comme un reflet grotesque de ce passé dans le présent. On y entend en effet cet homme exhorter une foule de chômeurs à investir dans l'Etat en achetant un billet grâce auquel une poignée d'entre eux pourra remporter d'aguicheuses marchandises. Loin de s'intéresser à la façade du libéralisme, qui correspond aux zones urbaines du littoral, ne serait-ce que pour en dénoncer la vanité, Wang Bing se tourne vers ceux qui font l'épreuve du revirement économique au plus bas de la société, dans les régions les plus reculées.



Personne ne veut de moi ?

Les Trois Sœurs du Yunnan

2012, 147', couleur, documentaire

réalisation : Wang Bing

production : Album Productions, Chinese Shadows, Arte France, Rai Cinema

participation : CNC, Procirep, Angoa

Fenfen, 4 ans, Zhenzhen, 6 ans, et Yingying, 10 ans, les trois sœurs éponymes, quelque part dans la province frontalière du Yunnan – l'une des plus arrières de Chine – "à 3200 mètres d'altitude". On les verra tardivement sur les bancs d'une école, mais leur quotidien est fait avant tout des travaux harassants d'une vie paysanne que Wang Bing retrace avec patience et douceur, sans misérabilisme.

Dès le premier plan, on est au plus près de jeunes filles qui seront, jusqu'à la fin, de tous les plans ou presque. Le programme de Wang Bing est aussi simple qu'exigeant : déployer la grande spirale du monde à partir du seul point de vue de ces enfants, laisser apparaître le Yunnan à mesure de leurs déplacements et de leurs gestes. Ainsi l'univers des **Trois Sœurs du Yunnan** est d'abord clos, étouffant d'insalubrité, à même la terre battue des maisons et des étables. Les jeunes filles semblent laissées à elles-mêmes, promises à une vie de portefaix, sans autre avenir que les travaux paysans dans un monde qui, sans être hostile, ne s'habite qu'au prix d'efforts sans fin. Sur les collines, le brouillard, au diapason, entrave lui aussi les perspectives. Mais le film s'ouvre bientôt, à la lumière, à un ailleurs promis par les autobus, la télévision et l'école. Il se peuple de familles et de villages voisins, tout en révélant leur étrange temporalité, et l'anachronisme de leur contemporain. **M. C.**

à voir / à lire

Images documentaires No.77 (juillet 2013). cnc.fr/idc :

De Wang Bing : *L'Argent du charbon* (*L'Usage du monde*), 2008, 53', et *Images de la culture* No.25 p.36-37 ; *L'Homme sans nom*, 2009, 97', et *Images de la culture* No.26 p.51-52.

La Chine et le Réel, d'Alain Mazars, 2011, 59', et *Images de la culture* No.27 p.28-30.

Même lorsqu'il traite d'économie, dans *L'Argent du charbon* (2008), c'est pour montrer la misère de la libre entreprise et du négoce à travers les magouilles de petits routiers refourguant du charbon de mauvaise qualité à des revendeurs entourés de manœuvres pitoyables, chacun essayant de défendre sa part de bénéfice au dépens des autres.

L'exemple le plus radical de ces situations de survie est celui présenté par *L'Homme sans nom* (2009). Wang Bing y décrit au fil des saisons la vie d'un ermite, Robinson moderne réfugié dans une grotte, un véritable terrier jonché de bidons, de débris et de sacs plastiques creusé parmi les ruines d'un village. Sans aucune parole, l'homme endure toutes les intempéries de l'hiver et de l'automne, résiste à l'adversité la plus matérielle avec lenteur et détermination jusqu'à l'arrivée du printemps et de l'été où son champ se met enfin à produire des céréales et des légumes accueillis avec avidité. Licencié d'usine ou paysan ayant refusé l'exode, cet homme n'a pas suivi la marche de l'histoire. Il vit retranché de la société, à moins que ce soit elle qui l'ait laissé au bord du chemin. Son retour à la nature est loin d'une idylle rousseauiste, son terrier bien moins confortable que la cabane de Thoreau sur l'étang de Walden. Sur un territoire en pleine mutation, *l'homme sans nom* apparaît comme la résurgence inquiétante d'une forme d'archaïsme. Le rescapé ou l'éclaircur d'un temps désaccordé où progrès et catastrophe se confondent.

un monde rural à bout de souffle

Ces contradictions se retrouvent à l'œuvre dans *Les Trois Sœurs du Yunnan*. A travers le quotidien de ces enfants, il s'agit de faire état d'une paysannerie à bout de souffle, minée par l'exode vers les nouveaux centres de prospérité. Peu d'éléments du contexte politique sont livrés de manière explicite. Comme souvent chez Wang Bing, il s'agit d'observer un processus, sans imposer de commentaire. Mais des indices émaillent le film, notamment à travers les conversations des adultes.

En premier lieu la dislocation de la famille : le père ne peut pas emmener ses filles à la ville, logement, éducation et nourriture lui coûteraient trop cher. La mère semble avoir déserté le foyer. Le père et le grand-père discutent de l'argent qu'il faudrait réunir pour convaincre une autre femme de venir vivre avec eux. Lorsque Sun Shunbao, n'ayant pas trouvé d'emploi, reviendra définitivement au village, il ramènera avec lui une femme accompagnée d'une autre petite fille. Cette femme jouera le rôle de la mère pour les trois héroïnes. La famille cherche donc à se maintenir malgré tout. Mais la solidarité est mise à mal lorsque, dans une scène furtive, la tante refuse de don-

ner à Yingying une des dernières pommes qui restent pour elle et ses enfants.

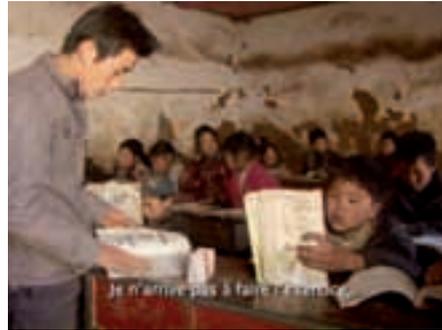
Vers la fin du film, lors d'une fête de village, se tient un conseil où l'on discute des directives de l'Etat. On parle des "nouveaux villages" de béton, équipés en électricité, dont les chantiers produisent de la main-d'œuvre, mais qui ne semblent pas destinés à la population locale, trop pauvre pour les occuper. On évoque "l'impôt", la cotisation d'assurance maladie réclamée aux paysans sous peine de saisir leurs bêtes. Comme si les standards de la civilisation moderne tentaient de s'imposer de force à un mode de vie plus ancien. Cette collision entre passé et présent, qui est le signe de cette période de mutation, se manifeste dans deux ou trois autres éléments du film : la présence de la télévision, qui répand sa lumière blafarde et ses hurlements dans l'intérieur obscur des maisons, mais surtout les vêtements portés par les enfants et les babioles en plastique qui leur sont vendues à la sortie de l'école.

Ces vêtements bon marché ramenés par le père ne sont pas adaptés à la vie de la campagne. On devrait s'habiller ici pour se protéger du froid, pour marcher dans les montagnes, pas avec des vêtements de ville qui ne résistent pas longtemps, telles les bottes percées de Zhenzhen. Seul habit traditionnel, une épaisse cape de laine apparaît de temps à autre sur l'épaule d'un villageois. Le chapeau d'osier, lui, reste suspendu au mur. Les mères, hormis les fichus qu'elles portent parfois, sont, comme les petites filles, privées de toute élégance. Les casquettes qui ornent volontiers les têtes rappellent la période communiste. Les vêtements des enfants avec leurs couleurs vives, leurs figurines idiotes, leur esthétique mignarde, renvoient à une image de l'enfance en complet décalage avec le monde qui nous est décrit. Souillés par la fiente, la cendre et la boue, ils abritent des poux que l'on pourchasse avec patience.

Sur le blouson que porte Yingying, on déchiffre une inscription qui revient de manière obsédante au détour des plans : *Lovely Diary* ("charmant petit journal"). Cette inscription opère comme le *punctum* du film. Elle offre un commentaire tristement ironique, un amer contrepoint à la situation observée par Wang Bing. Car si le film tient lieu de journal à la petite paysanne, ces mots cristallisent toute la différence entre la vie de Yingying et celle de la *petite fille modèle* à qui s'adresse ce blouson, petite fille américanisée, idéal façonné par la société de consommation.

Le destin de yingying

Des trois sœurs, Yingying s'affirme au fur et à mesure comme le personnage principal du film. Cela d'autant plus qu'elle se retrouve



seule dans le dernier tiers, quand le père décide de repartir avec les deux petites. Moins agitée que Zhenzhen et Fenfen qui se disputent, racontent des anecdotes ou chantent des chansons, Yingying semble douée d'une vie intérieure plus profonde, que son silence et son abnégation rendent inaccessible au spectateur. Lorsque le père revient de la ville, elle ne se blottit pas dans ses bras comme la petite Fenfen. Sa joie est plus discrète. Elle exécute les tâches qu'on lui prescrit, tâches domestiques qui font d'elle une auxiliaire au sein du foyer, presque une épouse en l'absence de la mère. La responsabilité a remplacé l'affection qui rattache ses sœurs cadettes à leur père. Dans une des scènes les plus émouvantes du film, où le père qui s'apprête à repartir discute du sort de Yingying avec le grand-père, Sun Shunbao fait à sa fille le serment de travailler dur, lui promet de ne pas l'abandonner et lui demande de renoncer à une véritable scolarité tant que la situation restera difficile. Il lui faudra vivre avec le grand-père, parmi les moutons, et se contenter d'aller à l'école du village.

La grande passion de Yingying, c'est en effet l'étude à laquelle elle se consacre avec ferveur. Dans ce monde écrasé par la loi de la subsistance, l'école apparaît comme l'unique échappatoire des enfants. A plusieurs reprises, Wang Bing souligne l'application avec laquelle ils recouvrent leur livre de classe avec du papier journal, apprennent leur leçon, taillent leur crayon à la faucille. Dans une salle minuscule aux murs lépreux qui fait office d'école, entassés derrière des bureaux branlants, les enfants répètent en chœur la leçon que leur apprend le maître, l'histoire de Mei Lanfang, chanteur de l'Opéra de Pékin : "Tout le monde dit que les yeux de Mei Lanfang étaient expressifs. Après un dur et rigoureux apprentissage, il est devenu un maître célèbre dans le monde entier." Cette phrase, les enfants semblent la crier avec d'autant plus d'entrain, que dans le monde dur et rigoureux qui est le leur – où la vertu et le mérite s'imposent par les conditions de vie mêmes – il est sans doute salutaire de rêver qu'une gloire lointaine vienne un jour récompenser leurs efforts, accorder

une reconnaissance à la lueur d'expression qui brille dans leurs yeux.

L'école apparaît sans trop de surprise comme une promesse d'émancipation, qui répond à la même nécessité que l'exode pour les adultes : aller chercher ailleurs une prospérité qui n'existe plus à la campagne. Mais ainsi elle se place en rivale du monde paysan : quand la femme qui vend les babioles à la sortie de l'école ordonne à son fils d'aller s'occuper des moutons, celui-ci hurle qu'il ne veut pas quitter l'école. Le grand-père reproche à Yingying d'être toujours plongée dans ses livres et il ajoute "ils tueraient nos moutons", sans que l'on sache s'il s'agit des livres ou des administrateurs de la ville qui viennent réclamer l'impôt.

film de perception

Situation limite et personnages limites, comme toujours chez Wang Bing. Le monde paysan paraît d'autant plus rude qu'il touche à sa fin. Les enfants confrontés immédiatement aux exigences de la vie matérielle semblent à peine des enfants. Ces petites créatures manient les outils démesurés des adultes, leurs corps se prêtent sans rechigner à l'effort, poussant des animaux plus gros qu'eux dans l'étable, soulevant les planches qui servent à la fermer. Mais cela sans misérabilisme pourtant.

Car les films de Wang Bing sont traversés par un souffle épique, et animés, aussi rudes soient-ils, à la fois d'une grande sensualité et d'une attention délicate pour les personnages. "Films de perception" comme il les appelle, ils nous immergent dans un milieu, nous fascinent par leur fluidité, leur proximité silencieuse avec l'action. La fumée, l'ombre, la poussière dans laquelle baignent les plans, dans ses maisons dont le sol est jonché de pommes de terre et de tourbe, les scènes de repas, où l'on engouffre nouilles et raviolis dans la vapeur épaisse des bols et du wok, la paille moisie des lits sous d'épaisses couvertures, l'humidité des pierres, la viscosité de la boue qui envahit la cour, les herbes qui poussent sur les toits du village, les petits visages couverts de crasse qui rayonnent d'une lueur mate, tous ces éléments ne suscitent pas la pitié mais une sidération, un éba-

hissement devant un monde et des personnages qui s'animent sous nos yeux avec une telle vigueur.

Qu'est-ce qu'un individu dans la Chine d'aujourd'hui ? Une des anecdotes décisives racontée par la vieille femme survivante des camps de rééducation, dans **Fengming, chronique d'une femme chinoise**, est celle d'une prise de conscience provoquée par la phrase d'un camarade de détention : "En ce moment notre lutte est celle de la survie." Sous-entendu, le communisme nous a réduits à une telle misère qu'il ne nous est plus possible de lutter pour lui. C'est là que se situe la dimension à la foi épique et politique des films de Wang Bing, dans le fait de se placer en témoin d'une histoire à grande échelle et de la lutte quotidienne d'individus pour trouver leur place dans ce courant, dans cette tension entre cause collective et existence individuelle. Peut-être est-ce aussi dans cette problématique que s'inscrit un des motifs caractéristiques de ses films : suivre quelqu'un qui marche, sans que l'on devine ses pensées, le sens de sa marche, où il nous conduit. Marche forcée ou déambulation, louvoisement contre le vent contraire du destin ou sacrifice ? Au cœur de la lutte pour la survie s'exprime une vitalité, une dignité même, qui la sauve du tragique. L'espoir reste suspendu à l'horizon, comme projeté hors-champ. Qu'advient-il de Yingying, Zhenzhen et Fenfen ? De leur lutte pour exister dans un monde qui s'effondre ? La longueur des films de Wang Bing, qui ne craint pas une certaine monotonie, est l'hommage respectueux que le cinéaste rend à cet effort, à cette persévérance des personnages, une manière de la rendre sensible auprès du spectateur, de le tirer de la fascination d'une Chine exotique. S. M.

retour à alger

Après quelques courts métrages, le jeune réalisateur algérien Lamine Ammar-Khodja signe un premier long métrage documentaire, **Demande à ton ombre**, Prix Premier au FID-Marseille 2012, chronique désenchantée d'un retour temporaire à Alger. Entretien.

Votre projet de film a-t-il pris d'emblée la forme d'un journal ?

Non, pas exactement, mais je me suis beaucoup intéressé aux cinéastes qui parlent d'eux-mêmes, Moretti, Perlov, Kawase, Varda ou d'une autre manière Marker, et la matrice vient plutôt de là. Ce serait très difficile d'expliquer comment ils m'ont influencé. J'ai essayé de faire quelque chose qui me ressemble. Le personnage que j'ai construit est davantage un fil conducteur narratif qu'un personnage qui parlerait de moi. Il crée un lien à travers des choses dont je ne voyais pas bien comment elles faisaient sens en les mettant ensemble.

Aviez-vous déjà exploré l'autoportrait au cinéma ?

Non, j'ai fait des courts métrages et j'avais l'impression de me chercher. La forme hybride de **Demande à ton ombre** est celle de quelqu'un qui se demande quel cinéma il a envie de faire. Et ce film m'a beaucoup appris en termes de liberté d'écriture, de montage, de récit, de la place que je veux occuper dans le film. Les questionnements du personnage qui s'interroge sur le sens de son retour en Algérie se retrouvent aussi dans la forme du film. Il contient plusieurs cinémas, plusieurs formes. Il y a de l'essai, de la fiction, de la contemplation, une recherche plasticienne. La forme du journal est très libre. La seule contrainte est de le rendre cohérent pour un spectateur.

Avez-vous reçu une formation de cinéaste ?

Après des études d'informatique, j'ai passé un an à Lussas en master 2 mais je me suis surtout cultivé dans les livres. L'année à Lussas m'a beaucoup apporté grâce à des intervenants formidables comme Jacques Deschamps ou Claire Atherton. Mais une école de cinéma, pour moi, ce devrait être un lieu où l'on vous apprend à maîtriser l'outil pour qu'on se le réapproprie et qu'on fasse un cinéma qui vous ressemble. Il me semble que dans les



écoles de cinéma, on apprend une manière de faire du cinéma, il faut s'en libérer très vite.

Le film commence par une citation du Cahier d'un retour au pays natal de Césaire. Est-ce que cela correspond à votre situation au début du film ?

Oui, je venais de finir le master et, au bout de huit ans en France (entrecoupés de quelques allers-retours), je sentais que c'était pour moi le moment de revenir. Au début, je ne pensais pas à réaliser un film précis mais je voulais prendre le temps. A Alger, où je ne suis pas obligé de courir derrière l'argent pour payer mon loyer, je peux m'offrir le luxe d'un temps à moi. Lorsque je suis rentré en septembre 2010, je n'avais pas du tout prévu que des émeutes éclateraient en janvier suivant. Je découvre alors un monde que je pensais connaître mais qui s'avère beaucoup plus complexe.

Au début du film, vous passez du centre d'Alger où vous côtoyez une jeunesse assez privilégiée à une banlieue, celle de votre enfance, où vous vous mettez à l'écoute de ceux que vous appelez "la jeunesse populaire". Cette rencontre n'est-elle pas décevante ?

Non, pas du tout. Je me rends compte que je n'ai plus de lien direct avec ces jeunes. Mais ce qui me touche, c'est leur furieuse envie de vivre, bien plus importante que leurs rêves de *bling-bling*. D'ailleurs, parmi ces jeunes, il y a mon petit frère. C'est une réalité que je connais bien. Pour cette séquence, j'ai mis en scène ce retour au quartier où je les fais exister mais où je fais aussi exister la distance qui nous sépare. Tout le film est construit entre proximité et distance. Après huit ans, elle s'est creusée, géographique et temporelle, et en même temps je suis là, présent sur le terrain, toutes les images du film en témoignent. C'est toujours moi qui filme.

Demande à ton ombre

2012, 79', couleur, documentaire
réalisation : Lamine Ammar-Khodja
production : The Kingdom

Début 2011, alors que le mouvement démocratique triomphe en Tunisie, il tourne court en Algérie. Les émeutes de la jeunesse populaire n'embrayent pas sur le changement espéré. Lamine Ammar-Khodja tient la chronique intime de cet enlèvement, une chronique où le cafard – au propre comme au figuré – rôde partout. Reprenant les mots de Camus, l'un des inspirateurs de son film, il évoque "le cri d'un homme jeune et désorienté cherchant une issue".

Journal politique, poétique et déjanté, le film s'efforce de traduire au plus près la douleur d'un jeune cinéaste qui "a mal à l'Algérie". Alors que la télévision officielle dénonce la violence absurde des jeunes émeutiers, il décide de se mettre "à l'écoute de ceux qu'on n'écoute pas". Quittant le centre d'Alger et ses copains bobos, il revient dans la banlieue déshéritée où il a grandi. Désœuvrés et paumés, les garçons n'y rêvent hélas que d'émigration, de grosses voitures et de films X. Au lendemain de la chute de Ben Ali en Tunisie, débute des manifestations de rue réclamant la fin des "dinosaures" mais la synthèse entre la gauche et la jeunesse échoue. Renvoyé à sa position de spectateur, de chouette mélancolique, le cinéaste se remet à la poursuite d'un bonheur plus intime qui passe par les ruines romaines de Tipasa, l'écriture, la musique, la danse et les copains. Dans la rue, un drapeau algérien agité par des supporters de football signe le triste retour "à la normale". E. S.



que Kateb Yacine note très justement : sa manière d'exalter la terre, le paysage algérien, sans voir le peuple qui y vit. D'autant que Camus a grandi dans un quartier populaire, Belcourt, où il y avait beaucoup d'Arabes. Il a peut-être péché par excès d'honnêteté en se disant que, ne connaissant pas les Arabes, il valait mieux ne pas en parler.

N'est-ce pas singulier de la part d'un jeune Algérien de votre génération de revenir à Camus ?

Je ne peux pas avoir la même lecture que Kateb Yacine et ceux qui lisaient Camus dans les années 1960. Sans doute parce que j'ai une distance vis-à-vis de la guerre de Libération que je n'ai pas vécue. La séquence que j'ai tournée à Tipaza, où l'on voit un écrivain se faire arrêter par la police parce qu'il donne une lecture en public, est très représentative de l'ambiguïté algérienne. L'Algérie est un pays magnifique – le paysage de Tipaza semble béni des dieux – et en même temps la pression policière constante, cette pression qu'on ressent quand on vit à Alger, le rend invivable.

A quoi correspondent les images d'archives de la fin du film où l'on voit Camus mimant une corrida ?

On pense toujours au philosophe. Il y a un Camus plus léger, plus sensuel, qui aime la plage et celui-là me plaît aussi. Un critique m'a dit que cette taurromachie se retrouvait aussi dans tout le mouvement du film. On essaie d'approcher d'une réalité et à chaque fois que cela devient trop dangereux, on s'en éloigne. Je ne l'ai pas fait consciemment mais l'idée me plaît et cela fait écho aussi à la musique espagnole qu'on entend au début.

Parler de soi n'est-il pas un exercice dangereux ?

J'ai ressenti une certaine douleur. En tout cas, je me suis efforcé d'être honnête, y compris par rapport à mes sentiments. A un moment, dans une manifestation, je dis que je me suis trompé de trottoir. Je suis à ce moment-là entouré d'un groupe d'amis et en même temps, je sens que je ne suis pas à ma place. Avouer cela dans un film, juste par honnêteté vis-à-vis de mes sentiments, cela m'a coûté beaucoup d'efforts. Ce film m'a permis de comprendre que je ne pourrais pas vivre constamment à Alger.

Travaillez-vous à un nouveau film ?

Je suis parti d'une commande où il s'agissait de filmer Alger pendant l'été 2012, été du 50^e anniversaire de l'Indépendance¹. Ce sont des petites chroniques qui parlent de l'ennui, de l'amour, du rapport à la Révolution. Il est évident pour les jeunes aujourd'hui que le dis-

Lorsque les premières manifestations commencent à Alger, votre film devient davantage une chronique politique où l'on voit d'un côté les jeunes des banlieues, de l'autre des militants politiques assez âgés.

Les banlieues en Algérie n'ont pas la même connotation qu'en France. D'ailleurs cette jeunesse populaire n'est pas seulement en banlieue. Les premières émeutes ont éclaté à Bab-El-Oued, non loin du centre-ville. Mais les premières grosses manifestations organisées par l'opposition démocratique ne commencent qu'un mois après les émeutes de la jeunesse. Ce délai temporel est significatif du décalage entre les papys des années 1990 et la jeunesse populaire qui, du fait de son importance démographique, devrait être la force principale du mouvement.

Mais ces jeunes n'ont pas la même culture politique.

La rupture est flagrante ! Je me demande si les vieux militants essaient réellement par leurs discours de toucher ces jeunes-là. J'en doute. Le film montre cette cassure. Quand les émeutes ont éclaté en janvier, elles n'ont reçu aucun soutien. Les partis politiques auraient dû les soutenir et travailler à politiser un mouvement surgi spontanément. La réaction des jeunes qui viennent par la suite saboter leur manifestation est assez compréhensible.

Pourquoi accordez-vous une telle place à Camus dans le film ?

Camus m'intéresse pour de nombreuses raisons. D'abord parce qu'il a été marginalisé par les Algériens à partir du moment où il n'a pas pris clairement position pour l'Indépendance. Mais il a aussi été marginalisé par le milieu culturel parisien parce qu'il ne s'est jamais vraiment reconnu dans ce milieu bourgeois et installé. Le fait qu'il ne soit ni d'un côté ni de l'autre me touche. Il a un problème vis-à-vis de sa terre natale et je crois que je m'identifie à des écrivains qui ont vécu cela : Gombrowicz, Naïpaul, Dany Laferrière ou James Baldwin. Camus porte cela de manière très forte. En même temps, il y a une ambiguïté chez Camus



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Demande à ton ombre emprunte délibérément un cheminement chaotique au gré des errements du cinéaste, entre la chambre de son appartement où il semble vouloir rester cloîtré et déprimé, et le balcon afin de voir ce qui se passe sous ses fenêtres. Avec ironie et humour, distance nécessaire pour éloigner un désespoir sous-jacent, le cinéaste mêle son cheminement personnel à l'histoire récente de l'Algérie. Comme pris au piège d'un jeu d'ombres et de lumières, à mesure que se dissipent ses illusions sur un possible changement dans le pays, il pointe les manœuvres gouvernementales, les manipulations policières, les discours indigestes, les images médiatiques spectaculaires et vides qui restent inchangées. Par un montage inventif, il juxtapose son histoire intime aux discours officiels, tente de décrire son rapport au réel et la place qu'il cherche à occuper désormais dans son pays natal. Par cet exercice de style et une belle liberté de ton, Lamine Ammar-Khodja réussit à joindre le questionnement existentiel au questionnement politique, le questionnement d'une jeunesse qui n'a pas la parole, sur laquelle une immuable chape de plomb semble peser.

Jean-Marc Lhommeau
(Bibliothèque municipale, Le Plessis-Trévisé)

cours officiel sur cette Révolution est totalement anachronique. Les hommes du pouvoir sont figés dans une stagnation qui date des années 1970. On se demande ce qu'ils savent vraiment de la vie quotidienne de leurs compatriotes. J'ai l'impression que pour eux, le peuple est en trop. D'une certaine manière, ils ont réussi à désincarner la politique. Le mot *politique* fait peur, comme s'il s'agissait d'un ogre qui vient dévorer les enfants la nuit. Il faudrait que les gens, notamment les jeunes, s'emparent à nouveau de la politique qui n'est rien d'autre que l'affirmation qu'on a le droit d'avoir des droits. Il m'a paru très difficile de parler de cela avec les gens qui m'entouraient.

On ne voit guère de femmes dans les rangs de la jeunesse populaire que vous filmez. N'est-ce pas la participation des femmes qui manque à la politique ?

J'ai filmé ce que j'ai trouvé devant moi, et c'est vrai qu'il n'y a pas beaucoup de femmes dans le film. Mais je repense à *L'Étranger* de Camus. La population arabe, à première vue absente du roman, est tellement puissante dans le hors champ que finalement elle devient présente. Le fait que les femmes ne soient pas présentes dans le film signifie aussi quelque chose. Les faire exister coûte que coûte aurait été, à mon sens, une falsification.

On ne voit guère non plus les islamistes. Est-ce un choix délibéré ?

Dans cette chronique politique, ils n'avaient pas leur place. Belhadj (ex-numéro 2 du Front Islamique du Salut) a bien fait des tentatives de prise de parole en public pendant les émeutes mais les gens n'ont pas adhéré. Je crois que l'islamisme tel qu'on l'a connu il y a vingt ans est anachronique et les gens ne croient plus qu'il peut apporter la solution politique. Mais en même temps il a gagné dans les mentalités, dans la bigoterie ambiante qui prévaut dans la rue. Et au-delà de la chronique politique, ce qui restera du film si on le regarde encore dans vingt ans, ce sera l'histoire de quelqu'un qui cherche sa place dans son pays natal sans y parvenir.

Votre film a-t-il été montré en Algérie ?

Malheureusement non. On m'a plusieurs fois promis une projection à Alger. Ça devrait se faire bientôt.

Propos recueillis par **Eva Ségal**, mars 2013

1 Web-documentaire *Un Été à Alger*, avec les films de Hassan Ferhani, Yanis Koussim, Amina Zoubir et Lamine Ammar-Khodja. Coproduction Narrative / Une Chambre à Soi, avec la participation de TV5 monde et du CNC.

festin d'images

Prix Scribe 2012¹, **Natpwe - Le Festin des esprits** de Tiane Doane na Champassak et Jean Dubrel entraîne le spectateur dans le mouvement de la foule des pèlerins venus célébrer le culte des *nats* (ou *esprits*), à Taungbyon en Birmanie. Bénédicte Brac de la Perrière, ethnologue et chercheuse au Centre Asie du Sud-Est (CNRS-EHESS), spécialiste du culte des *nats*, avait été conviée par les réalisateurs à regarder les images à leur retour de voyage. Elle livre quelques notes sur le film.



Tous les ans, les médiums de toute la Birmanie convergent vers les sanctuaires des esprits du panthéon des 37 Seigneurs, à Taungbyon, Yadanagu et dans bien d'autres endroits encore, pour les fêter chacun en leur domaine et célébrer leur magnificence. Accompagnés de leurs disciples, de leurs danseurs, de leurs gitons, chargés du matériel de leur campement, par toutes sortes de transports, trains, bus, taxis collectifs, chars à bœufs, ils arrivent de tout le pays, en d'improbables cohortes remontant dans le temps au fur et à mesure qu'ils approchent de leur destination. Ces fêtes attirent des foules de citadins et de paysans de tous bords, venant rendre hommage au maître spirituel advenu en son lieu d'origine.

De ces rassemblements hauts en couleur, Tiane Doan na Champassak et Jean Dubrel ont choisi de nous livrer des images argentiques dont les noirs et blancs saturés syncopent les gestes, pris sur le vif, des corps débridés, transformés, magnifiés, dansants, exubérants, tourbillonnants, furieux ou extasiés, qui animent la divinité tout autant qu'ils sont animés par elle. Coupées au plus juste, à la scansion du mouvement, accumulées pêle-mêle, en série, plutôt qu'ordonnées par un scénario, tantôt accompagnées de la musique stridente et rythmée des orchestres rituels, tantôt dissociées de leur son d'origine, ces images saisissent la multiplicité des expériences vécues par les dévots qui, prises ensemble, consacrent la vie exorbitante du seigneur de la fête. Le film ne semble pas s'attacher au protocole rituel, et pourtant, tout y est : la foule mouvante attirée comme par un aimant par le cœur de l'événement, le sanctuaire et ses autels, pour tendre vers l'esprit les bouquets de feuillages qui doivent être chargés de son efficacité bénéfique ; la préparation méthodique par les médiums, dans leur campement, des offrandes du festin qu'ils présenteront à leur

tour ; la sortie des statues en bois doré dans un palanquin flottant au-dessus d'une assistance compacte, pour que leur soient données leurs ablutions inaugurales ; la mise à mort de l'arbre rituel dépecé par les villageois qui se disputent ses débris ; l'audience royale de la hiérarchie des médiums titrés, en grand appareil, et la montée au palais d'un médium, accompagné de son entourage, dans toute sa splendeur ; la danse de la Dame de Popa, mère des frères de Taungbyon, ogresse dévoreuse d'un plateau abondamment chargé de fruits ; celle du tigre déchiquetant la noix de coco, celle de l'ogresse cannibale déchirant les chairs d'une chèvre ou celle encore du Seigneur des Neuf Villes.

épiphanie

La caméra placée au cœur de la foule se saisit de toute l'humanité présente là, se déplaçant du sanctuaire aux allées menant aux campements, en suivant les manifestations de la divinité sous toutes ses formes : dans l'enfant danseur virtuose ; dans la dévote prise de mouvements convulsifs de plus en plus violents, jusqu'à la perte de conscience ; dans un médium assis devant son autel de campement, inspiré par l'esprit pour répondre à ses consultants ; dans celui qui, comme un artiste prestidigitateur, danse dans son sanctuaire en faisant pousser des billets d'argent au bout de ses doigts, les yeux écarquillés de son propre pouvoir.

On suit aussi les mains passées sur le front des corps exténués ou sur les flancs du tigre gardien de porte, comme autant de gestes qui flattent l'esprit omniprésent. Les portraits sont égrenés, masques blanchis de maquillage, dans le regard noirci duquel filtre ou explose, c'est selon, sa force vive. Les images se suivent révélant les différentes formes de cette épiphanie : la furie de la foule, la tête de



Natpwe (le festin des esprits)

2012, 31', noir et blanc, documentaire
réalisation et production : Jean Dubrel,
Tiane Doan na Champassak

Dès les premières images, le spectateur est mêlé à la foule des pèlerins du village de Taungbyon, en Birmanie, réunis comme chaque année pour honorer dans ce "natpwe" les esprits "nat". A la fois film musical et ethnographique, au grain savamment daté, ce **Festin des esprits** se déroule entre processions et défilés, beuverie et transe, mettant en scène une faune bigarrée et travestie.

Quatre poupées sur une balançoire, que pousse en silence une femme âgée : ce plan enclot le film, lui donnant à la fois son introduction et sa conclusion. Comme s'il figurait notre sésame pour l'espace-temps particulier de la fête des *nat*, où toute loi semble suspendue, sinon celles propres aux cérémonies. Cette femme âgée, ainsi, pourrait bien être un homme : le film se fait l'écho constant d'une indistinction des sexes autant que des rythmes et des parcours. Une jubilation du travestissement qui gagne le film dans son appareil même : structuration par "saynètes" créant l'effet d'une répétitivité sans fin, jeu des vitesses entre ralentis et accélérés, courtes focales menaçant les représentations euclidiennes des sites ou des visages, logique musicale du cinéma muet, et ce noir et blanc poudreux – contrasté – qui décourage toute datation précise. **Natpwe** se donne ainsi telle une enclave spatiotemporelle où parvenir, au gré des passages et des transgressions, à l'hébétude de la transe. **M. C.**

la dévote roulant au milieu des noix de coco, les mines des travestis fardés, incarnations brillantes de la féminité se faisant admirer, entre les crânes lisses et les robes ocres des jeunes moines papillonnants.

Et quand le mouvement s'exacerbe, finissant par se dissocier du son, il nous est enfin donné de voir cette pure puissance qui pénètre le corps des dévots, telle que ces derniers en font l'expérience. Expérience réputée incommunicable de la possession d'esprit.

La dernière image, celle d'un vieux médium, hiératique, actionnant la balancelle des infants et infantes, qui reprend celle de l'ouverture du film, nous ramène à l'ordre contingent des choses, cette évidence de la présence de la divinité qu'il suffit de célébrer, dans toute sa majesté, pour qu'elle se manifeste sous toutes ses formes. **B. B. de la P.**

1 L'Hôtel Scribe à Paris a créé le *Prix Scribe pour le cinéma* en 2012, en souvenir de la première projection publique payante du cinématographe des frères Lumière dans son *salon indien*, le 28 décembre 1895. Ce prix distingue chaque année les qualités esthétiques et l'invention formelle d'une œuvre dans le champ des arts filmiques, appelée à faire date dans l'histoire des formes. Le Prix Scribe 2013 a été remis en décembre à *Révolution Zendj*, de Tariq Teguia.

à lire

De Bénédicte Brac de la Perrière : **Les rituels de possession en Birmanie : du culte d'Etat aux cérémonies privées**, Ed. Recherche sur les civilisations, ADPF, Paris, 1989 ; *Le Culte des trente-sept Seigneurs dans la religion birmane*, in *Birmanie contemporaine*, sous la direction de Gabriel Defert, Ed. Irasec/ Les Indes savantes, Coll. *Monographies nationales*, 2008 ; *Un Médium au quai Branly. Regards croisés autour d'une ethnographie birmane*, in *Ethnologues et passeurs de mémoires*, sous la direction de Gaetano Ciarcia, Ed. Karthala-MSH-M, 2011.

filme-moi

Primé au FID-Marseille en 2011, **Just Shoot Me**, de Claudia Nunes, reprend le matériel tourné vingt ans avant dans un Centre pour enfants des rues au Brésil. La caméra confiée aux enfants dessine là un portrait collectif où chacun reste pourtant un héros. Entretien avec la réalisatrice.

Quand et comment avez-vous rencontré les enfants des rues du Centre pour mineurs de Goiás ?

Tout s'est passé à Goiânia [capitale de l'Etat brésilien de Goiás]. Nilton José, qui avait été mon professeur de journalisme, connaissais l'éducateur Tiao Taveira et son travail avec les enfants de rues du CFM. Cela s'est passé en 1990 et il a dit que je devrais y jeter un œil car c'était une expérience très intéressante. A cette époque, j'avais une caméra SuperVHS et je m'en suis servie pour approcher les enfants, en faisant un atelier vidéo.

Aviez-vous déjà le projet de faire un film avec les images tournées ou s'agissait-il simplement d'un atelier avec les jeunes ?

Lorsque j'ai commencé je n'avais aucune idée de ce qui allait se passer. Il n'y avait pas de projet. J'y suis allée pour me rendre compte, sans avoir fait de plan, et l'atelier s'est transformé en une relation d'amitié et en une expérience cinématographique, qui a duré deux ans. Tout en apprenant à les connaître, je pouvais voir clairement le pouvoir de la caméra, du cinéma, pour promouvoir le changement. Sa présence a commencé à modifier leur comportement, leur donnant plus de pouvoir. C'était très agréable à observer, les voir sortir de l'invisibilité et s'exprimer.

Dans quelles conditions les images ont-elles été tournées ? Les enfants disposaient-ils de la caméra à leur guise, quelle était votre place parmi eux ?

Nous nous retrouvions toujours au Centre pour mineurs de Goiás. Très souvent, nous restions là, parfois nous allions dans les rues. A vrai dire, je les suivais partout, et j'ai même été arrêtée une fois car la police pensait que j'étais une sorte de chef qui les exploitait ! Ils étaient vraiment fascinés par la caméra, donc je n'ai pas eu d'autre choix que de la leur laisser. Par ailleurs, seule une grande liberté permet-



tait de mener une expérience comme celle-là. Même si parfois j'avais l'impression qu'ils allaient réduire la caméra en morceaux ! Donc ils s'en sont servis librement, de même que les micros et le matériel lumière. Ils ont bien pris soin de l'équipement : ils enrôlaient les câbles, chargeaient les batteries et nettoyaient tout. Ils voulaient tout filmer. J'ai répondu à leurs questions, je les aidais avec l'équipement et j'ai juste laissé les choses se faire. Nous partagions la caméra : je filmais ce que je voulais et ils faisaient de même.

Les images ont été tournées en 1990. 20 ans après, qu'essayez-vous de retrouver de ces enfants des rues ?

C'est bizarre. Pour tout vous dire je me demande surtout pourquoi je les ai laissées dans un coin pendant 20 ans. Revenir à ces images était la chose naturelle à faire puisqu'elles n'avaient jamais été montées. Je n'ai pas toutes les réponses. L'année dernière j'ai rencontré par hasard l'éducateur Tiao Taveira, celui qui m'avait présenté au groupe. Nous nous sommes souvenu de toute cette expérience et après cette rencontre, j'ai ressenti le besoin de faire le film, de retrouver à travers lui les garçons et les filles, pour pouvoir raconter de nouvelles histoires sur eux, sur ce qu'étaient devenues leurs vies. Aujourd'hui encore, je ne sais toujours pas grand-chose sur eux. Nous commençons tout juste les recherches. Nous cherchons à contacter des gens qui les connaissent, ceux qui ont aussi travaillé avec eux. Beaucoup d'entre eux ont été assassinés par la police, d'autres sont morts dans des bagarres ou bien d'overdose. L'un d'entre eux est devenu éducateur pour les enfants des rues et il a une famille. Un autre a fondé une famille et est diplômé en administration. Une fille s'est mariée avec un allemand et a déménagé en Europe. Ils n'ont pas encore vu ce film, mais pendant les années que l'on a passées ensemble, nous avions l'ha-

Just Shoot Me

2010, 67', noir et blanc, documentaire
réalisation : Claudia Nunes
production : Rio Bravo Filmes

Lors d'un atelier vidéo dans un centre pour gamins des rues de Goiânia au Brésil, les enfants ont tellement aimé la caméra qu'ils s'en emparent pour s'exprimer. Claudia Nunes les suit pendant deux ans. La caméra passe de main en main et montre des ados virevoltants qui se présentent, esquissent un pas de danse, dénoncent les persécutions dont ils sont victimes. Nous sommes en 1990, Claudia Nunes reprendra le montage de ces images vingt ans après.

“Just shoot me” : filme-moi. Un acte aussi simple peut rendre sa dignité au plus démuné. Car l'image de la misère, la peur de la délinquance nous aveuglent. De la meute agitée des gamins se dégagent peu à peu des visages, des noms, des personnages. Corps agiles, sourires, regards étincelants de figures pasoliniennes – filles et garçons jouent, racontent, se chamaillent. Ils vivent de brigandage, revendiquent la liberté d'aller où bon leur semble, de vivre à l'aventure, entourés d'une bande de copains, mais ne parviennent à supporter la rudesse de leur sort qu'en se réfugiant dans la drogue. “La rue ne vaut rien, mais tout le monde aime la rue.” Cet amour, fièrement défendu devant les autres, laisse parfois la place au rêve plus discret d'une vie normale. Mais la société ne leur fait aucune place. Pire, les enfants des rues sont la cible d'un acharnement policier qui confine à l'extermination. **S. M.**



arrêt sur image accident figural



Commentaire d'un photogramme extrait du film **Just Shoot Me** de Claudia Nunes, par Mathieu Capel.

Eau forte, gravure, drapé. Solarisation et tremblé, flou pixellisé pour cet arrêt sur image à la 21^e minute du film. Une opacité crayeuse, ou anthracite, un poudroisement, une jambe – celle du jeune balayeur qui revient à plusieurs reprises durant le film – ainsi dissoute, quand l'autre reste nette.

De l'analyse picturale, l'image convoque tout un vocabulaire : de fait, on pourrait continuer d'aligner les termes de sa description, toujours plus près de la circonscrire, de l'épuiser, de l'arraisonner. Pourtant, elle ne satisfait sans doute à aucun d'eux. Les hasards accumulés depuis le tournage de **Just Shoot Me** il y a plus de vingt ans, jusqu'au moment où, inopinément, distraitement presque, la bande-image s'interrompt ici, se sont chargés de l'en défaire. Une image pauvre dans son rendu, pauvre mais rétive. Un accident figural qui fait emblème, quand le film se donne justement pour objectif de rendre la parole – l'image – à une population déclassée.

Ophtalmologie de **Just Shoot Me**, qui tente ainsi de corriger ce qu'on devine d'une forme de strabisme médiatique. Son orthophonie, quand elle rend audible ce qui reste quasi sans expression.

Aussi le film pose-t-il la (bonne) circulation en son principe. Circulation de la caméra bien sûr, qui passe de main en main sans qu'on sache très bien qui la tient, circulation de la parole, qui devient circularité à mesure

que les adolescents s'approprient non seulement l'appareil, mais comme la faculté de bâtir un discours. Voire ainsi leur jubilation constante d'enfin pouvoir produire leur propre image, qu'atteste le retour incessant de leur "filme-moi" ("Just shoot me") qui, dans sa dimension "métalinguistique" n'a d'autre fonction ni d'autre signification que d'en vérifier la possibilité.

Là résident aussi le paradoxe et le risque de **Just Shoot Me** : tirer cette parole vers un régime d'intelligibilité étranger, l'assujettir à une langue qui ne soit pas la sienne. Comme le rappelle Vilém Flusser (**Pour une philosophie de la photographie**), les appareils de prise de vue contiennent un "programme", un ensemble prédéfini de possibilités d'utilisation qui en suggère *de facto* le vocabulaire en même temps qu'il le restreint. Comme lui répond Pierre-Damien Huyghe (**Le Cinéma avant après**), l'existence de ce programme ne compromet pas tout à fait une affirmation subjective, dans la reconnaissance de ce qu'une caméra, parfois, "filme comme elle peut", en deçà et au-delà de la maîtrise. Là où la circulation se fige, là où la circularité se rompt. Là où le hasard décide d'une image qui, finalement, fait moins un emblème qu'une embardée à côté de tout programme. Cette éventualité-là irrigant aussi le cœur de **Just shoot me**. M. C.



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Dans **Just Shoot Me**, les enfants se sont filmés en groupe ou dans des cadrages plus intimes, avec des gros plans de visages qui dégagent une beauté profonde et des regards aussi mûrs que leurs paroles. Ils ont su capter des attitudes, des moments intenses de souffrance, des scènes d'agression policière, mais aussi des moments de partage comme les séquences de danse ou d'acrobaties. Malgré la dureté des témoignages, un certain entrain domine tout le film, surtout lorsque des animateurs d'une radio pirate laissent les enfants s'exprimer en direct sur leur quotidien. La caméra leur donne un pouvoir de liberté et de décision. Elle devient un intermédiaire qui va permettre au spectateur de se rapprocher d'eux. Les enfants se sont emparés de cet outil avec aisance et intelligence, nuance et pudeur. Et l'on sait Claudia Nunes toujours présente, mais discrète. Le montage traduit parfaitement toutes ces perceptions et émotions qui se mélangent à la violence quotidienne.

Christine Puig
(Médiathèque José Cabanis, Toulouse)

bitude de regarder presque chaque jour tout ce que nous avons filmé. C'était assez pour nous à l'époque. On riait et on parlait des images. Ils se moquaient les uns des autres, c'était drôle. Peut-être que c'est pour cela que je n'avais jamais monté les images.

De combien d'heures de rushes disposiez-vous au montage, et comment avez-vous choisi les séquences qui apparaissent dans le film ?

J'avais environ 30 heures de rushes et mes choix se sont fait de façon très intuitive, en suivant pas à pas les émotions qui revenaient en regardant. Je voulais aussi montrer le plus possible la diversité des situations, en cherchant à être la plus fidèle possible à leur vie quotidienne. Mais il a fallu que je renonce à des séquences que j'aimais beaucoup comme une que nous avons tournée près d'une chute d'eau. J'ai d'abord monté une première version grossière. Puis Erico Rassi a monté la première version et nous avons fait de nombreux ajustements. Je veux encore changer quelques choses par ci par là. Peut-être que c'est un montage sans fin !

Une courte scène revient plusieurs fois, accompagnée de musique, celle du jeune balayeur. Pouvez-vous éclairer ce choix ?

Ce garçon était muet. C'était quelqu'un de très doux. Il dormait toujours dans la cour. C'était une façon de marquer son territoire. J'aime beaucoup la façon dont la poussière vole dans l'air. Je pense aussi que les enfants sont toujours, d'une certaine façon, en train d'essayer de nettoyer leur vie de toutes les influences qui la salissent. C'est donc lié à leurs tentatives sans fin pour réparer leur vie, pour prendre un nouveau départ. Mais ils se retrouvent toujours au même point, salis, devant sans cesse recommencer, nettoyer à nouveau, comme pris dans un cercle vicieux.

Propos recueillis et traduits par **Céline Guénot**, journal du FID-Marseille du 7 juillet 2011

évasion

Prix Renaud-Victor au FID-Marseille 2012, **Pénélope** nous entraîne dans les vastes paysages de Mongolie à la rencontre de chamanes, dans les pas d'une enfant atteinte d'autisme. Derrière la caméra, Claire Doyon, mère de Pénélope, auteure de plusieurs courts métrages, revient ici sur le projet du film et la séance de projection à la prison des Baumettes.

Quel souvenir vous laisse la rencontre avec les personnes détenues des Baumettes pour la projection de **Pénélope** organisée dans le cadre du FID ?

C'était la première projection publique du film, qui n'était d'ailleurs pas achevé quand je l'ai envoyé au festival. Il s'agissait aussi de ma première visite en prison. J'avais laissé toutes mes affaires dans un casier, à l'entrée, comme il est d'usage. Et j'ai éprouvé une émotion très vive en voyant la pochette de mon film se détacher, seule, sur l'écran des rayons X. Le DVD de **Pénélope** était le seul objet autorisé. C'était le symbole de la petite fille prisonnière de son autisme, en visite chez les prisonniers... Puis il y a eu le dédale des couloirs, le cliquetis des clefs résonnant dans les serrures, les sas à traverser. La projection avait lieu dans une salle où régnait une chaleur torride. Nous étions très en retard et les détenus, une quarantaine au total, attendaient ce film depuis un bon moment.

Sur quel thème a porté le débat qui a suivi ?

C'était un échange très fort sur la liberté et l'enfermement. Impossible d'oublier qu'à l'issue de ces deux heures dominées par une grande liberté de parole, les prisonniers regagneraient leurs petites cellules. J'étais d'autant plus impressionnée car mon film est très intime, centré sur la relation entre une mère et sa fille, et il ramenait ces hommes à leur vie de famille, à leur position de père ou à leur spiritualité. L'un d'eux a d'ailleurs longuement évoqué sa grand-mère animiste et les rituels auxquels elle se livrait sur des terres sacrées. Le plus frappant pour moi était de voir à quel point ils se sont livrés pendant la discussion. Au moment de partir, j'ai voulu les encourager à tenir bon jusqu'à leur libération. L'un d'eux m'a répondu que le courage, c'était surtout à Pénélope qu'il fallait le souhaiter : eux seraient un jour libres, tandis que Pénélope était prisonnière pour la vie. Dur à entendre !



J'ai appris peu après que cette personne venait d'écopier d'une peine de 27 ans. Et cette précision a donné une dimension métaphysique à la discussion que nous venions d'avoir : quelle que soit la longueur de la peine, l'emprisonnement physique qu'ils vivent est à durée déterminée. Il n'est pas structurel, comme celui dans lequel on peut imaginer Pénélope.

La liberté se définit de manière très subjective, si l'on en croit vos conclusions ?

C'est une maladie génétique qui a fait basculer Pénélope dans l'autisme à l'âge de 3 ans. Depuis, nous la percevons comme une personne emprisonnée. Simplement parce qu'elle est différente de nous – comme si la norme était la condition de la liberté. L'idée que j'ai voulu esquisser, c'est qu'en réalité, c'est peut-être elle qui est véritablement libre. J'ai eu envie de regarder Pénélope comme un Lucky Luke, un *lonesome cowboy* qui parcourt les steppes, libre comme le vent !

Savez-vous pourquoi votre film a été distingué par les détenus des Baumettes ?

A travers leur discours, ils ont dit qu'ils voulaient saluer la liberté du film. Renaud Victor, le réalisateur qui a donné son nom au prix, a travaillé sur deux formes d'enfermement au cours de sa carrière : l'autisme et la prison. Je n'en savais rien au moment de la projection, c'est une coïncidence frappante ! Normalement, les prisonniers rendus aux trois-quarts de leur peine sont autorisés à se joindre à la cérémonie de remise des prix. Mais aucun n'avait cette année atteint cette échéance. Alors ils ont écrit ensemble un texte dont l'enregistrement a été diffusé lors de la cérémonie. La voix profonde de celui qui avait lu le discours emplissait la salle tandis que le texte défilait en anglais sur un écran. C'était un moment fort. Ils disaient l'importance des films qu'ils avaient vus, le caractère vital que revêt leur participation à cette échappée



que constitue le FID. Une évasion par le cinéma. Pénélope, qui était dans la salle et qui ne parle pas, a crié "Film !". C'était fantastique. J'ai reconnu sa voix et je l'ai présentée au public. Tout le monde s'est tourné vers elle. Et elle qui est d'habitude regardée comme une personne déficiente devenait une actrice de cinéma, une héroïne. Une personne exceptionnelle.

Qu'est-ce qui vous a conduit dans les steppes mongoliennes à la rencontre des chamanes ?

C'est Rupert Isaacson, éleveur de chevaux texan, qui raconte dans *L'Enfant Cheval*¹ le voyage accompli dans la même région avec son fils atteint d'autisme, et le contact avec les animaux qui l'a quelque peu tiré de son isolement. Quand je lui ai fait part de mon intérêt pour un voyage similaire, il m'a aidée. Il nous a fallu quelques mois de préparation, notamment pour assurer le financement du voyage, pris en charge par la maison de production. Il était essentiel pour moi d'accompagner ce déplacement d'un film, pour lier mon métier de cinéaste aux recherches accomplies autour de ma fille. J'en ai tiré un travail personnel : accepter l'idée que le changement doit d'abord venir de moi. Que Pénélope est un joyau. A partir de là, tout devient possible.

Comment se sont déroulées les rencontres avec les chamanes ?

Notre traductrice et intermédiaire nous a amenés dans la steppe à la rencontre des chamanes. Elle nous a par exemple indiqué comment les rétribuer : de l'argent, mais aussi des offrandes (des biscuits, des bonbons, du lait, de la vodka) et des objets de première nécessité auxquels ils n'ont pas accès, comme les allumettes ou les stylos. Nous avons rencontré des chamanes dans trois lieux différents. Il y avait d'abord une cérémonie en plein air avec neuf d'entre eux. C'était très spectaculaire. Puis nous avons traversé la Mongolie pour rejoindre un autre chamane en territoire tsaatane. Nous avons traversé une forêt à cheval – une épreuve en soi, qui renforçait l'impression d'un rite de passage, puisque pour éviter la voracité des moustiques le

voyage devait se faire de nuit. Nous parcourions des reliefs escarpés. L'équipage comptait une trentaine de chevaux. Pénélope était sur une double selle avec ma cousine, cavalière émérite – j'aurais été incapable de m'occuper d'elle en plus de gérer ma propre peur. Je me suis inquiétée tout au long de la nuit. Je n'avais aucune notion des distances, on n'y voyait rien, on entendait seulement des bruits impossibles à identifier. Et puis, tout à coup, on lâche prise et on se laisse embarquer dans cette extraordinaire aventure. C'était la partie la plus cinématographique du voyage, avec un aspect très fictionnel et extrêmement pittoresque, mais nous n'avons rien pu en filmer : il manquait un groupe électrogène, il aurait fallu s'arrêter pour capter des images, etc. Il n'en est resté qu'un peu de son, à la fin du film. Pour finir, nous sommes allés à Oulan-Bator rencontrer un troisième chamane, mais là, pas question de filmer quoi que ce soit. A sa recherche nous nous étions égarés des heures durant dans les faubourgs de la capitale, une errance qui prolongeait le caractère initiatique du voyage.

Pénélope inscrit votre fille dans un paysage grandiose dans lequel elle semble à son affaire, pas du tout enfermée par sa condition.

Pénélope était très à son aise dans la nature. Et ce qui me semble intéressant là-bas, c'est que les personnes différentes convoient une interprétation du monde à laquelle on n'aurait pas accès sans eux. Pénélope y est perçue davantage comme un chamane que comme une personne avec des problèmes. On la voit en interaction avec la nature.

Cette conclusion au documentaire, sur l'image d'un renne, est assez abrupte, juste au moment où commence votre équipée nocturne dans la taïga.

Le film est tout entier tendu vers ce moment de la rencontre avec le chamane que l'on part rejoindre de nuit. Il en reste une seule image, celle d'un brouhaha désordonné au moment du départ. Du reste, la cérémonie en elle-même n'est pas si importante et l'image du

Le prix renaud-victor au fid-marseille

Pour sa deuxième année en 2012, le prix Renaud-Victor a été décerné à **Pénélope** de Claire Doyon, sélectionné au FID-Marseille en compétition française. Ce prix est attribué par quarante détenus 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 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 2013 a été attribué au film **Loubia Hamra** de Narimane Mari, qui sera présenté dans le prochain numéro d'**Images de la culture**.

à voir

maia-autisme.com

renne permet de clore le film sur cette question, laissée ouverte, du statut de Pénélope. J'aurais pu filmer ma fille au lendemain de la cérémonie nocturne, mais ça aurait plongé le documentaire dans une autre dimension. Et j'ai voulu à tout prix éviter l'écueil d'une analyse factuelle et très occidentale de son trouble, qui ne correspond pas du tout aux manières de penser des personnes que nous avons rencontrées. Quant à la dernière cérémonie à Oulan-Bator, il était hors de question de la filmer : il s'agissait d'un moment intime, secret, entre le chamane, vieil homme très respecté, Pénélope et moi. Je me suis contentée d'enregistrer sa voix (on l'entend parler de l'oiseau noir au début du film). Pénélope est, m'a-t-on dit, l'avant-dernière personne qu'il ait vue avant de mettre un terme à son activité.

Quel avenir vous attend après ce film ?

Le film continue de circuler, dans le quartier où j'habite notamment, et aussi à Turin, où nous avons eu de nombreux échanges avec le public sur la question de la différence, de l'organisation pratique du quotidien. Le sujet de l'autisme est tabou et on finit par croire qu'on est seul à vivre ces difficultés, alors que beaucoup de familles comptent dans leur entourage proche ou lointain des personnes atteintes d'autisme. Lorsque la maladie de Pénélope s'est déclarée, ça a été un tel choc que j'ai délaissé la réalisation pour m'y investir totalement. L'école expérimentale que nous avons créée en 2004 à Paris pour scolariser notre fille accueille aujourd'hui seize enfants. Après dix ans de recherche de financements, elle est sur les rails et je n'ai plus besoin d'y consacrer autant de temps. Ce film constitue donc pour moi une manière de renouer avec mes premières amours : le cinéma !

Propos recueillis par **Malika Maclouf**, février 2013

1 *L'Enfant Cheval : la quête d'un père aux confins du monde pour guérir son fils autiste*, Rupert Isaacson, Albin Michel, *J'ai lu*, 2012.

Pénélope

2012, 45', couleur, documentaire
réalisation : Claire Doyon
production : Gédéon Programmes

Accompagnée de ses proches, Claire Doyon entreprend un voyage en Mongolie à la rencontre d'un chamane qui pourrait peut-être rompre l'isolement de sa fille Pénélope, autiste. Au cours de ce voyage initiatique, elle filme les rencontres, les rituels archaïques, ses discussions avec son entourage, leurs espoirs et leurs doutes ; et surtout Pénélope, dont la petite silhouette fait soudain corps avec l'immensité des paysages traversés.

"Tu crois que ça peut aider Pénélope ?" demande la réalisatrice à Nicolas, son compagnon, interrogeant le sens du voyage entrepris. Quelle foi accorder à ces rituels chamaniques ancestraux ? Quelles chances ont-ils d'améliorer la condition de Pénélope ? Nul ne le sait réellement, et la réalisatrice n'hésite pas à confier ses questionnements à son entourage au fil du trajet. Mais comme le lui répond Nicolas : "Tout ce qui peut faire changer notre regard, son regard, ça peut l'aider." Davantage qu'un film sur la maladie de la petite fille ou sur les puissances du chamanisme, **Pénélope** est donc avant tout la chronique d'un regard porté par la réalisatrice sur sa fille. Regard aimant et inquiet, regard d'espoir aussi, qui fixe ce visage animé d'innombrables expressions, ces mains sans cesse occupées à tracer dans le vide d'étranges hiéroglyphes, cet impressionnant détachement vis-à-vis du monde extérieur. Comme si ce regard cherchait, finalement, à en déchiffrer les mystères. **D. T.**

arrêt sur image

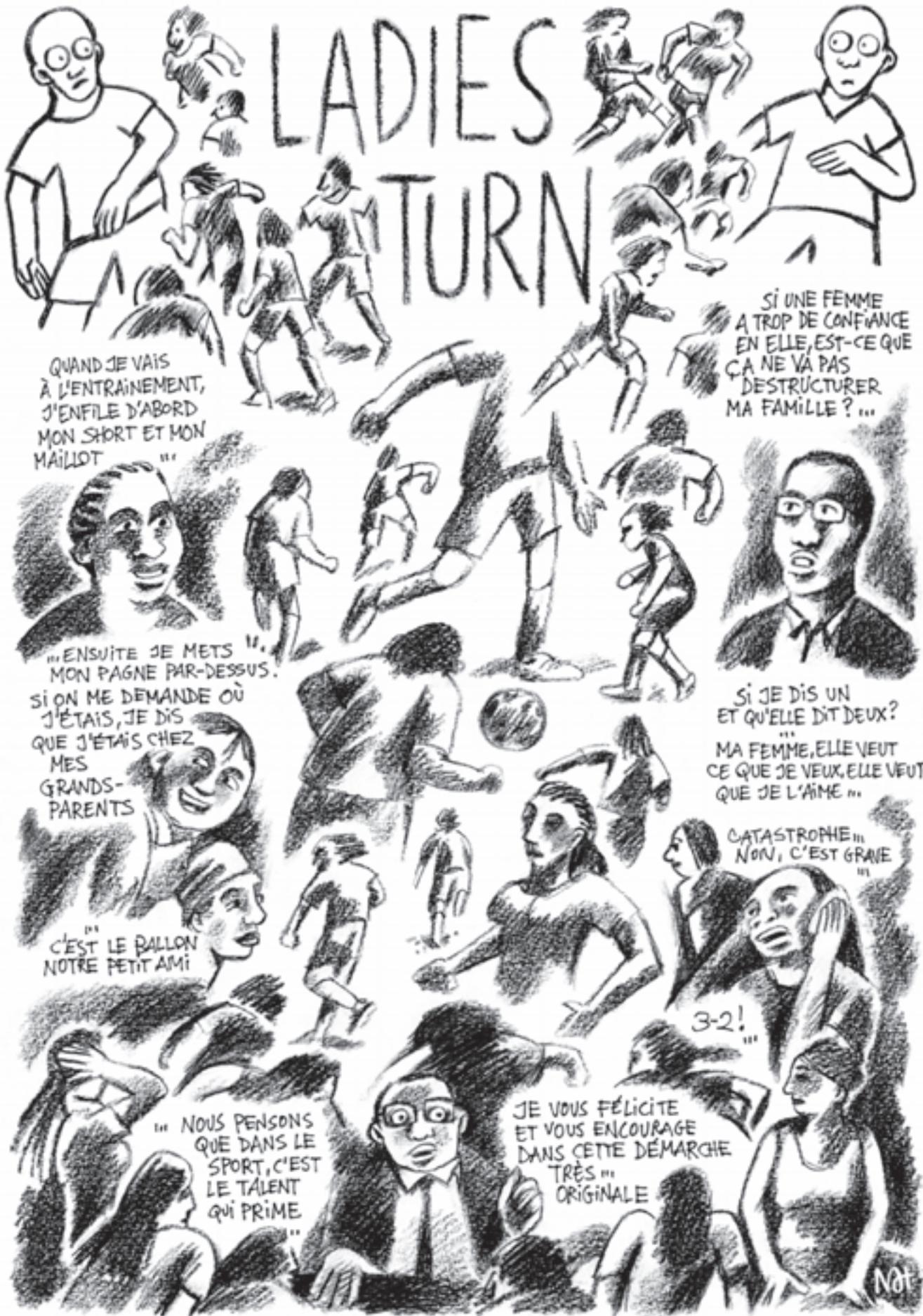
Commentaires en dessins du film **Ladies' Turn** d'Hélène Harder. Nathanaël Mikles est dessinateur indépendant. Il pratique un art décomplexé et populaire, mêlant références classiques, psychédéisme, cinéma de genre, calembours, dessins d'actualité... Il a participé au film **Kijima Stories** (2013) de Laetitia Mikles, pour lequel il a réalisé portraits, paysages et courtes séquences d'animations. Il est membre du collectif Ensaders. Son travail est visible sur natin.space.com et ensaders.fr.

Ladies' Turn

2011, 23', couleur, documentaire
réalisation : Hélène Harder
production : Wendigo Films, TV Tours
participation : CNC, ministère de la Jeunesse et des Sports

Sénégal, 2011. Pour la troisième année va s'ouvrir le tournoi de football féminin organisé par l'association Ladies' Turn, qui accueille des équipes de tout le pays. Emboîtant le pas à Seyni, Jennifer, Gaëlle et Diaby, membres de l'association, Hélène Harder filme préparatifs et déroulement de l'événement qui, pour exister, doit composer avec des problèmes de financement, et surtout avec le machisme d'une société profondément patriarcale.

A Saint-Louis, comme à Yoff ou Koumbal, les joueuses racontent peu ou prou la même histoire : foot et vie quotidienne se concilient mal. Toutes subissent les moqueries ou brimades des hommes et même parfois des femmes de leur entourage, qui les enjoignent à rester à la maison plutôt que de courir après un ballon. Toutes pourtant conservent une passion intacte pour leur sport, leur véritable "petit ami", pour qui elles sont prêtes à braver les interdits. A leurs côtés, les membres de Ladies' Turn se battent avec acharnement pour donner visibilité et légitimité au football féminin. Quitte à se heurter à l'incrédulité d'un journaliste sportif, inquiet de voir "l'organisation sociale" sénégalaise remise en cause. Ou à s'épuiser pour arracher l'autorisation de disputer la finale dans un stade digne de ce nom. Si la route demeure encore longue et chaotique, un début de reconnaissance politique et d'engouement populaire semble montrer que Ladies' Turn est bien sur la bonne voie. **D. T.**





No Gravity

2011, 61', couleur, documentaire

réalisation : Silvia Casalino

production : Perfect Shot Films, ZDF, 10:15 Productions

participation : CNC, ICI/Berlin, CNES, ESA

Ingénieure aéronautique, Silvia Casalino postule en 2008 auprès de l'Agence spatiale européenne pour réaliser son rêve : devenir astronaute. Elle n'est pas choisie. De cet échec naît ce film en forme de quête : images de son parcours, archives, extraits de films et interviews de femmes astronautes ou de la théoricienne du féminisme Donna Haraway questionnent la place de la femme dans la conquête de l'espace.

Lorsque la NASA sélectionne sept astronautes pour aller dans l'espace en 1959, les Mercury Seven, ces véritables héros de l'Amérique sont tous mâles, blancs, hétérosexuels et protestants. En 1963, Valentina Terechkova devient la première femme à quitter la Terre, en même temps qu'une véritable icône, utilisée comme telle par le gouvernement russe : toutes ses images dans l'espace sont mises en scène, rejouées sur terre a posteriori. Rien de tel aux Etats-Unis où la série **Star Trek**, diffusée à partir de 1966, est en avance sur son époque : la responsable des communications du vaisseau est une femme afro-américaine, un modèle pour Mae Carol Jemison, première femme de couleur à avoir été dans l'espace. L'imagerie du chasseur blanc partant dans sa phallique fusée conquérir une planète à la rondeur toute féminine doit être dépassée : avec Donna Haraway, la réalisatrice rêve d'un cyborg, rencontre entre le naturel et le mécanique, là où le sexe et le genre n'auraient plus cours. **M. D.**

arrêt sur image i'd rather be a cyborg than a spacewoman



Commentaire d'un photogramme extrait de **No Gravity** de Silvia Casalino, par Séverine Amidieu.

J'ai vu **No Gravity**, ensuite j'ai été voir **Gravity**¹, entre temps j'ai visité **Zéro-G**², puis j'ai revu **No Gravity**. Si ces trois films semblent s'intéresser à la même problématique, un seul cependant réussira à mettre en orbite ce qui réellement, à mon sens, mérite d'être interrogé, à savoir le roman hétéronormé de la conquête spatiale. Là où le film **Gravity** nous ouvre les cieux en un prologue péremptoire – "toute vie dans l'espace est impossible" – Silvia Casalino dans **No Gravity** s'efforce de trouver un sens à cette réalité : "J'ai toujours voulu explorer des endroits inaccessibles et dangereux. Enfant, je rêvais d'aller dans l'espace. J'ai souvent entendu dire que c'était un métier d'hommes, qu'il ne fallait pas rêver. J'ai refusé ce déterminisme, je suis devenue ingénieure en aéronautique, j'ai construit des fusées, j'ai postulé pour être spationaute, j'ai commencé à m'entraîner, et j'ai été refusée. Passée la première colère, j'ai cherché à comprendre pourquoi." Dans son webdoc **Zéro-G**, Vincent Ravalec développe une réflexion plus mystique que **Gravity**, et se demande si l'inspiration trouve sa source dans l'absence de gravité. Silvia Casalino dans son documentaire répond à cette question. En effet, c'est bien parce qu'elle a été privée de cette non-gravité qu'elle a trouvé l'inspiration pour dérouler le fil de sa pensée féministe et queer. Son analyse est étayée de précieux témoignages de pionnières de la conquête spatiale et de l'argumentaire du **Manifeste Cyborg**³ de Donna

Haraway ; analyse et argumentaire qui sont enrichis de sa propre expérience de la performance des genres et de son intériorisation des normes standardisées du milieu blanc, masculin, hétérosexuel qu'est la recherche scientifique spatiale. Silvia Casalino n'a pas été autorisée à aller dans l'espace, mais elle est résolument en gravitation à plusieurs années-lumière de nous. Preuves en sont la finesse de sa pensée et l'acuité de son argumentation. Elle nous emmène de la NASA à la cabane dans la forêt de Donna Haraway, dont la sensibilité cyborg et les analyses féministes proposent "de nouvelles formes qui tiennent davantage compte de la multitude et de la diversité, au lieu de nous réduire à l'Un", au masculin standardisé et à la domination qui en résulte. Silvia Casalino est sans nul doute un cyborg, ni femme, ni spationaute, ni documentariste, ni, ni, ni... Elle n'entre dans aucun des standards réducteurs imaginés pour produire une élite parfaite, aussi pure que celle que les laboratoires scientifiques aseptisés de la NASA produisent mais qu'un iguane réussira néanmoins à pénétrer un jour, malgré toutes les précautions mises en œuvre ! **S. A.**

1 Gravity, d'Alfonso Cuarón, 2013.

2 Zéro G : un vol sans gravité, de Vincent Ravalec, webdoc, 2013 : gravite-zero.arte.tv/

3 Un Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle, de Donna Haraway, trad. M.-H. Dumas, C. Gould et N. Magnan, in **Donna Haraway, Manifeste cyborg et autres essais : Sciences-Fictions-Féminismes**, anthologie établie par L. Allard, D. Gardey et N. Magnan, éd. Exils, 2007. Voir : cyberfeminisme.org/txt/cyborgmanifesto.htm.

offrande

Film de fin d'études à l'ENSAD (Ecole nationale supérieure des arts décoratifs de Paris), remarqué au Festival international du film ethnographique Jean Rouch 2012, **Adak** nous installe dans un abattoir d'Istanbul pour l'abattage rituel du mouton. Entretien avec sa réalisatrice, Amandine Faynot.



Pourquoi cet intérêt pour l'offrande rituelle musulmane ?

Mon mémoire de fin d'études, dirigé par l'artiste cinéaste Clarisse Hahn, portait sur la façon de filmer la violence dans le cinéma documentaire. C'est un premier tournage que j'ai réalisé sur la chasse qui m'a conduite à l'*adak* (qui signifie vœu ou offrande), une autre forme de violence tolérée, légitime, autorisée. Et l'*adak* est bel et bien une violence parce qu'il s'agit d'une force brutale imposée par un être vivant à un autre. Pour les musulmans, comme pour les chrétiens, un mouton est substitué au fils qu'Ibrahim/Abraham s'apprêtait à sacrifier. Et dans la tradition musulmane, on sacrifie le mouton qu'on a élevé. Je voulais me pencher sur le rôle cathartique du geste : la mise à mort collective de la victime de substitution permet peut-être au groupe d'échapper à sa violence interne en se réconciliant. La désignation de cette victime reconstitue l'unité du groupe, la crise est évacuée. Pour schématiser, cela m'intéressait de voir comment le sacrifice du mouton pouvait éviter de s'en prendre à son voisin ! La question qui en découle est celle du rôle civilisateur du rite et du sacrifice, à laquelle je n'ai pas vraiment trouvé de réponse... En revanche, j'ai trouvé dans ce rituel une sorte de mise en scène de tragédie grecque, avec les "spectateurs" assis confortablement, même s'il s'agit d'un lieu de passage, et l'effet cathartique de purgation des forces violentes contenues dans chacun : il s'agit en quelque sorte de soigner le mal par le mal.

Qu'est-ce qui vous a amenée sur les rives du Bosphore ?

J'ai choisi la Turquie car c'est un pays laïc mais majoritairement musulman, à la charnière entre Orient et Occident. On y allie le côté traditionnel de la pratique à des restes de religion chamanique. C'est ce que l'on observe dans le geste du père qui oint du sang de

l'agneau sacrifié les pneus et la plaque d'immatriculation de son véhicule, puis appose un point de sang sur son front et sur celui de son fils. J'ai tourné dans divers endroits, notamment dans l'Est de la Turquie, à Diyarbakir, la capitale du Kurdistan turc. J'étais partie avec en tête l'image du sacrifice sur la montagne... une idée qu'il a fallu abandonner. Un ami m'a conseillé Eyüp, un quartier d'Istanbul situé au bout de la Corne d'Or, au pied du cimetière Pierre Loti. Un lieu à la fois très touristique et vénéré par les musulmans [en raison de la mosquée Eyüp Sultan, l'une des premières à avoir été élevée après la prise de Constantinople, ndlr]. J'ai cantonné mon film au seul abattoir d'Eyüp pour en faire un huis clos. Donner le sentiment que je m'étais introduite dans ce lieu pour y rester, en dépit des allers-retours entre Paris et Istanbul dus au tournage.

On est un peu frustré, par moments, de n'avoir aucun guide pour comprendre la nature du geste, sa portée, pour ceux qui le commandent comme pour ceux qui l'exécutent...

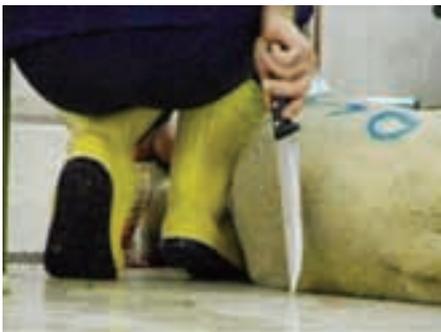
C'est amusant, c'est exactement la question soulevée par les ethnologues qui assistaient à la présentation du film à Nanterre. Ils étaient frustrés par ce que je donnais à voir. Ils regrettaient que je n'aie donné la parole ni aux familles ni aux bouchers. Paradoxalement, mon film a reçu une mention au Festival Jean Rouch. Je suis d'ailleurs épatée par la variété des festivals qui programment mon film, comme s'il était à la croisée des chemins. Mais je ne suis pas ethnologue, et ce n'était pas mon projet de donner à entendre la parole des uns et des autres pour expliquer les choses. Je ne cherche pas à frustrer le spectateur mais à susciter en lui des questionnements face à cette mise en scène, et peut-être à le laisser faire sa propre expérience du sacrifice. Je voulais filmer l'acte lui-même, son aspect patriarcal et expiatoire. Comprendre

Adak

2011, 23', couleur, documentaire
réalisation et production : Amandine Faynot

La municipalité d'Istanbul dispose d'un Service des actions caritatives qui pratique le sacrifice rituel des moutons dans le respect des règles de l'hygiène moderne. Quotidiennement, mais surtout à l'occasion des fêtes, les familles viennent mandater un boucher professionnel pour accomplir le rite en priant Dieu d'agréer cette offrande. Ainsi se perpétue au prix de quelques compromis une tradition millénaire.

Dans cet abattoir éclairé au néon où l'on communique par interphone, les signes de la modernité se multiplient. L'invocation "Que Dieu accepte nos offrandes" défile en lettres lumineuses au-dessus du bureau d'accueil. A travers des parois vitrées, les fidèles observent à distance le sacrifice de "leur" animal, reconnaissable au numéro peint à la bombe sur sa toison. Chaussés d'impeccables bottes de caoutchouc jaunes, les sacrificateurs, à longueur de journée prient, égorgent et sollicitent des pourboires. Mais la foi du public reste inébranlable. "Faire couler le sang permet de se purifier", assure un fidèle à l'adresse de la réalisatrice. L'émotion est visible chez ce vieux couple qui prie, chez cette femme au visage bouleversé, chez cet adolescent fasciné. La caméra ne sort de ce huis clos langant que pour suivre sur le parking un père de famille qui, d'un même mouvement, badigeonne de sang frais les pneus de sa camionnette et le front de son fils.
E. S.



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Les premières images d'*Adak* situent l'action dans un lieu ressemblant à une administration. Le spectateur découvre téléphones, haut-parleurs, cabines, employés, file d'attente de clients. Ensuite viennent les brouettes et les moutons, et l'on comprend alors ce qui se déroule dans cet endroit. Le film saisit par ses images une réalité sans concession. L'enchaînement efficace des séquences crée un décalage entre les préparatifs des clients et le sacrifice du mouton. La valeur spirituelle de l'acte se retrouve ainsi noyée dans une suite de comportements aussi bien de la part des clients que des employés mandatés. Amandine Fayot filme intelligemment l'appréhension mélangée à la conscience religieuse, visible sur le visage des clients. Cette violence ne trouve pas de complète justification. Avec son point de vue et son parti pris filmique, *Adak* réussit à bousculer le spectateur et à provoquer une réflexion intense.

Christine Puig
(Médiathèque José Cabanis, Toulouse)

cette transmission de père en fils qui exclut les femmes, du moment où elles sont menstruées jusqu'à leur ménopause. Les femmes ont bien un rôle à jouer mais beaucoup plus social : nettoyage, dépeçage, cuisine de la viande et partage avec les voisins. Bien sûr, cela a changé : elles assistent au rituel, elles vont parfois seules commander le sacrifice, comme on peut le voir dans le film. C'est parce que je m'intéressais à l'acte lui-même que l'on voit peu les familles et beaucoup les mandataires sacrificateurs. Je n'ai pas non plus parlé du devenir de la viande, mais c'était à dessein. Du reste, un panneau lumineux dans l'abattoir précise qu'elle sera donnée au profit d'associations caritatives.

Qu'est-ce que la nouvelle loi a modifié dans la pratique du rite ?

Depuis quelques années à Istanbul, pour des raisons d'hygiène, le sacrifice doit être réalisé dans un abattoir municipal. Au lieu d'un acte privé, pratiqué chez soi ou sur le seuil de sa maison, un rituel vécu dans l'intimité de la famille, c'est devenu un acte entièrement municipal et public. Il faut donc le vivre avec des inconnus. Et la structure dans laquelle il est pratiqué en accentue l'aspect impersonnel. "Ici c'est l'abattoir de la municipalité d'Istanbul. Tout est professionnel et hygiénique", vante un boucher. Le sacrifice reste un acte violent, mais accompli dans une enceinte où la violence est enfermée, maîtrisée par l'encadrement municipal. Et il est observé au travers d'un filtre – la baie vitrée par laquelle les familles assistent à la cérémonie. Ceux qui passent commande le vivent pourtant très bien : ils sont concentrés sur le sacrifice qu'ils vivent très intensément, sans jamais porter leur regard sur les autres familles. Mais je répète que ce n'était pas mon propos de savoir si ce changement les dérangeait ! Je voulais rester focalisée sur l'acte lui-même.

Quand se déroule l'offrande ?

Cet *adak* peut se faire tout au long de l'année et c'est à ces sacrifices occasionnels que j'ai consacré la première partie du film. Mais un mouton coûte le tiers voire la moitié du salaire moyen turc et tous les ménages ne peuvent se permettre cette dépense. Si leurs revenus sont toutefois suffisants, ils doivent procéder à ce sacrifice au moins une fois par an, au moment du *Kurban Bayrami* (ou *Aid-el-Kebir*). On aperçoit d'ailleurs à un moment dix moutons au cou orné d'un nœud rouge : c'est l'offrande d'un homme aisé. La seconde partie du film est dédiée à cette grande fête annuelle, avec l'irruption des familles sur la scène même du sacrifice. Tous les codes s'évaporent au moment du *Kurban Bayrami*. Mais, ce sont toujours les mandataires qui accomplissent

le rituel – à quelques exceptions près, comme cet homme que l'on voit caresser le mouton longuement et lui parler avant de le mettre à mort. Il ne savait pas s'y prendre, il coupait le cou du mouton comme il aurait scié du bois, mais il tenait à le faire lui-même car il savait que ça lui serait bénéfique.

Comment ressentir la spiritualité de l'acte dans un lieu si froid, si impersonnel, avec ces murs de carrelage blanc éclairés aux néons ?

Je ne crois pas que l'aspect du lieu empêche les familles de ressentir la spiritualité de l'acte : elles s'identifient au mammifère qui meurt sous le couteau du boucher. Les membres d'une famille se regroupent pour assister au sacrifice. C'est un processus de réconciliation. Certains sont bouleversés. Au montage, j'ai essayé de faire passer la nécessité, pour moi, d'oublier le caractère aseptisé de cette version moderne du sacrifice. Le lieu m'évoquait une maternité, un peep-show, et les couloirs me rappelaient aussi une salle d'exécution ou un camp d'extermination. Face à ce sacrifice "clinique", j'ai eu besoin de m'identifier à un boucher en particulier, Tunçay, celui que l'on voit le plus souvent. Son visage familier m'a permis en quelque sorte d'avoir une vision incarnée de l'acte sacrificiel et de la mort. Cela m'était nécessaire. J'ai procédé à une gradation en montant les images : de l'extérieur de la scène – le boucher de dos, on n'aperçoit rien de la mise à mort sauf le sang qui coule – jusqu'à l'intérieur, dans la chair de l'animal égorgé – on entend un boucher me mettre en garde : "Le sang risque de gicler, ne le laisse pas te toucher." Je voulais voir la violence mais ce n'était pas non plus une partie de plaisir. J'ai procédé à une mise en abîme entre celui qui regarde (le spectateur du film) et celui qui est regardé (la famille) : le spectateur peut se demander ce qu'il fait là quand les familles, bouleversées, quittent le champ de la caméra. Il fait preuve de la même curiosité que celles qui choisissent de rester et d'assister à la mise en scène du rite, parfois avec les mains devant les yeux tout en laissant des interstices entre les doigts pour voir malgré tout. Cela répond à une curiosité de voir la mort en direct. Est-ce malsain ? Je ne trouve pas pertinent de répondre à cette question.

Plus la société est mécanisée, plus son rapport à la mort se modifie, se dégrade. Il est important de voir la mort en direct, or ce n'est plus possible chez nous. Et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle mon documentaire est souvent présenté en parallèle avec celui de Manuela Frésil, **Entrée du personnel**, dans lequel la mise à mort est effectuée par des machines.

Comment vous êtes-vous intégrée, en tant que femme, dans cet univers exclusivement masculin des bouchers ?

Je me suis introduite comme un travailleur lambda : je venais le matin, je partais à la fin de la journée. J'ai commencé par me voiler, mais au bout d'une semaine je suis venue tête nue et ça n'a posé aucun problème. Personne n'a rechigné, pas même les familles auxquelles j'expliquais que je m'intéressais à ce processus cathartique.

Sur quoi travaillez-vous aujourd'hui ?

Je poursuis mes recherches sur la chasse au sanglier en Champagne-Ardenne et en Picardie. Un univers composé à 98,5% d'hommes, où j'ai, bien sûr, plus de mal à me faire accepter... Leur argumentaire se base sur la chasse aux nuisibles, sous couvert de régulation de la population. En réalité, les sangliers ne sont pas si nuisibles que ça mais cela permet aux chasseurs de justifier leur pratique. Là encore, il s'agit d'une mise en scène de la violence ; par les costumes – un peu comme dans *Adak*, où les bouchers sont vêtus de combinaisons bleu électrique et chaussés de bottes jaune poussin ; et par la gestuelle – le quadrillage tactique du territoire pour les battues. En août 2012, j'ai aussi fini un tournage sur les camps militaires à la frontière des deux Corées. J'ai passé deux mois en résidence artistique à la Fondation Samuso. Je me suis servie du prestige de cette institution pour m'introduire dans l'univers des camps militaires. Cela fait longtemps que je m'intéresse au service militaire obligatoire, parce que j'ai grandi après la disparition de cette institution en France. J'ai demandé trente jours de tournage, et finalement obtenu une autorisation pour quatre jours seulement. Je voulais filmer l'attente de cette guerre qui ne vient pas, comme dans *Le Désert des Tartares*, de Dino Buzzati, ou *Le Rivage des Syrtes*, de Julien Gracq. C'est très loin de la chasse au sanglier ou du sacrifice du mouton mais il s'agit tout autant de mise en scène – qui est, cela dit, à deux doigts de déboucher sur une vraie guerre entre les deux Corées aujourd'hui.

Propos recueillis par Malika Maclouf, mars 2013

le seuil

Présenté, entre autres, à la Mostra de Venise (Giornate degli autori) en 2010 et aux Etats généraux du film documentaire de Lussas en 2011, *La Vita al tempo della morte* d'Andrea Caccia est un essai philosophique en trois actes sur le seuil qui sépare la vie et la mort, construit à partir de la disparition de la figure paternelle. Analyse d'Anna Caterina Dalmasso.

La phalène est le symbole de l'âme et de sa proximité à Hadès. Animal nocturne, papillon funèbre, elle résiste silencieusement à l'imminence des ténèbres ; étendue au sol, elle lutte contre sa fin. La *Stimmung*, l'atmosphère suspendue de ce film complexe, se donne à voir déjà dans ce premier plan qui nous projette dans un futur antérieur de ce qui est déjà mais pas encore, d'une vie qui *aura été*. Ce premier plan semble nous suggérer que la vie n'est pas une force puissante et indomptée, mais plutôt ce mouvement, léger, parfois imperceptible, et pourtant jamais assoupi. Le léger mouvement de la phalène s'harmonise avec le mouvement invisible de la caméra au poing, lequel nous renvoie à une autre vie, la vie de ce regard. Puis, soudain, le noir : la mort est là, au-delà du plan. Mais cette limite, entre la vie et la mort, n'est pas aussi marquée qu'on le croit ; il s'agit d'un seuil ténu et assez flou. Contrairement à ce que l'on dit, la mort n'est pas un passage, l'acte de franchir ce seuil, mais bien plutôt un changement de regard, une manière différente d'assister au spectacle du monde. C'est après la nouvelle de la maladie de son père, en phase terminale, qu'Andrea Caccia commence à recueillir les fragments de ce qui deviendra *La Vita al tempo della morte*. Entre 2008 et 2009, le réalisateur italien, qui vit et travaille dans la vallée du Tessin, collectionne des matériaux qui tournent autour de ce seuil mystérieux et invisible ; il s'empare ainsi des détails d'un film qui se construit peu à peu, d'un regard prêté au temps par la figure de la mort.

La question que l'on perçoit dans les interstices entre les images est : comment filmer ce seuil ? Comment regarder la vie du point de vue de l'invisible ? La limite entre vie et mort vient progressivement coïncider avec un autre seuil entre le visible et l'invisible : celui du plan. Explorer cette lisière entre vie et mort revient à interroger le point de vue où le cinéma nous place. Regarder la vie par l'au-delà, regar-



der la vie depuis l'envers de la caméra. S'installer dans cette position depuis laquelle toute prise sur les choses est suspendue : regarder le monde des vivants, le réel qui s'écoule inconsciemment devant la caméra, la répétition des gestes, la succession cyclique des saisons. Il s'agit de cadences, de rythmes, que le cinéaste rompt, coupe, pour les saisir, qu'il immobilise et mobilise, ou encore interrompt.

trois actes

La division en trois actes est la première matérialisation de l'idée d'un écart ; elle rejoue le scénario d'une séparation entre le regard et le monde, entre la vie et la mort. L'exploration de ce seuil produit des discontinuités, autant stylistiques que techniques (car Caccia passe avec naturel de la couleur au noir et blanc, du numérique à l'analogique, du 720p au 16mm), et le film lui-même prend plusieurs dimensions et se découpe en trois parties indissociables. Acte premier. Les éléments de la vie. La nature, la terre, l'eau, ce monde dont l'homme s'écarte dans sa vie consciente, mais qui demeure l'horizon de son contact perceptif. C'est de là qu'il faut partir, de ce contact primitif. C'est le premier tableau, que le cinéaste tourne sur les lacs de la Lavagnina dans l'Apennin ligure : ici le temps s'écoule, immobile, revient sur lui-même comme le regard revient à la nature. Doucement, les signes du temps rythment le paysage et son attente, sa répétition éternelle. Des jeunes plongent dans une chaleur irréaliste qui semble toucher l'image, puis dans une lumière froide qui fait fondre les couleurs. La matière numérique acquiert une substance nébuleuse et diaphane. Nous regardons la nature comme à travers une glace opaque : un monde primordial apparaît, un monde qui, tel celui peint par Cézanne, précède les catégories, les formes et les constructions culturelles avec lesquelles nous avons appris à le regarder – peut-être le monde de l'enfance et de la jeunesse.



C'est dans ce lieu suggestif que germe pour l'auteur l'idée d'un film qui débiterait là. Un film qui puisse parcourir cette lisière que la mort imminente de son père a ouverte. Mais il faut aussi pouvoir mêler et démêler les pensées et les sentiments que la mort convoque, il faut harmoniser ce que le réalisateur appelle "la tête, le cœur et le ventre" : à savoir, d'un côté, l'abstraction d'un regard réfléchi, puis "les paroles, celles qu'on voudrait prononcer, mais qu'on n'arrive pas à dire", et enfin, la matrice plus spécifiquement autobiographique de ce récit.

Il y a trop de questions qui demeurent cachées pendant la maladie, des questions que le silence engloutit, car devant la mort les mots semblent impuissants et l'on finit par rester silencieux, par déléguer toute expression aux gestes. Il faut donc se rapprocher de la limite, afin que cet espace indéfini commence à prendre forme et devienne réel, il faut circonscrire cet espace par la parole d'une rencontre : c'est le deuxième acte.

La parole

Caccia décide de recueillir les témoignages de onze personnes qui, hospitalisées dans le centre de soins palliatifs du département d'oncologie de l'hôpital Floriani de Milan et de l'hôpital de Galliate (Novara) ont appris à demeurer sur ce seuil. Elles décéderont avant la sortie du film. Rendus possibles grâce à l'intervention de l'Istituto Nazionale dei Tumori, ces entretiens sont au cœur du film, même s'ils ont été réalisés en dernier : "A la fin, il manquait un chaînon, explique Caccia, des

personnes qui parlent avec transparence de la mort qui survient." Une façon de toucher, sans réserves, un des derniers tabous de notre époque : la souffrance et la fin de la vie, mais surtout, une manière de retrouver sa propre expérience dans les mots d'autrui, de franchir le seuil – ainsi que le deuil – de ce que l'on peut voir seulement de manière oblique, par le biais de la parole. L'interview signifie ici, dit le réalisateur, "le degré zéro du cinéma" : creuser le seuil de cette posture derrière la caméra, de la présence d'un regard – d'un homme – derrière l'objectif.

De quoi s'agit-il de témoigner ? Avant tout d'un rapport différent au temps. Le temps circulaire du premier acte laisse la place à un temps paradoxal qui s'annonce, et ouvre avec décision un espace où ce temps impénétrable peut être dit et aimé. La question que Caccia pose aux personnes interviewées est très simple, très directe : "Comment ta vie a-t-elle changé à partir du moment où tu as su que tu avais une maladie incurable ?" Dans les réponses diverses, des motifs se dessinent : le temps de la nouvelle, le temps de l'après, de la préparation, du religieux, celui de la peur, de l'acceptation, ou encore de la nostalgie. On assiste à une reconfiguration du temps humain qui, de linéaire et chronologique, devient un temps en profondeur, une intensité temporelle. Pas de révélations, ni d'illuminations, mais plutôt des choses simples et prosaïques, simplement vraies. Dans l'impossible bilan de l'existence, le désir profond de la vie revient à sa banalité, à sa simple présence : "Je voudrais rentrer chez moi pour ranger la maison, faire

La Vita al tempo della morte

2009, 82', couleur, documentaire

réalisation : Andrea Caccia

production : Roadmovie

participation : Piemonte Doc Film Fund

Les saisons passent au bord d'une rivière de montagne, dans laquelle se jettent de jeunes baigneurs une fois l'été revenu. Des personnes atteintes de maladies incurables parlent de leur sentiment de la vie. Deux frères qui vident un garage retrouvent les souvenirs du passé. En trois actes, Andrea Caccia nous invite à méditer avec tendresse et sans amertume sur les relations qu'entretiennent la mort et la vie.

La vie au temps de la mort, malgré la gravité de son sujet, tire sa force d'une simple et valeureuse conviction : on ne peut évoquer la mort sans parler de la puissance de la vie. Cette idée se trouve illustrée dès la première image du film : les soubresauts frénétiques d'un insecte dont on ne sait s'il meurt ou s'il rêve. Ce spectacle est cruel pourtant, et malgré la beauté des saisons qui passent sur la rivière, le rythme de la nature trahit une certaine indifférence. L'homme y occupe une place discrète, marginale. Il ne peut rien contre la mort. Mais cette fatalité n'est triste que si on la craint. Dans un hôpital, des malades témoignent de leur confiance et de leur amour de la vie. Comme si la proximité de la mort les avait guéris de la peur. Cette réconciliation, la dernière partie la célèbre dans l'acte trivial de vider un garage, acte qui se charge d'une radieuse intensité poétique à mesure que le cinéaste et son frère ravivent les sensations dont est chargé chaque objet. **S. M.**



Film retenu par la commission *Images en bibliothèques*

En trois actes, *La Vita al tempo della morte* interroge les confins de la vie. Si le premier, aux images volontairement floues, est quasi muet (bruissements, sauts estompés de jeunes gens dans les rivières), le deuxième est entièrement occupé par la parole, celle de personnes en fin de vie, hospitalisées dans des centres spécialisés. Le troisième acte, en noir et blanc, permet le retour sur soi : le rangement du garage du père mort d'un cancer. Dans ce désordre se trouvent accumulés les souvenirs de la vie passée dont le désherbage permet le travail de deuil, accompli avec la complicité du frère, Massimo. Ces trois actes sont subtilement articulés : le premier regarde la nature, le deuxième montre face caméra le visage de personnes qui parlent de peur, détresse ou sérénité, confrontées qu'elles sont à l'inéluctable. Le troisième acte permet le retour sur soi, un regard fixe et mouvant à la fois, qui ouvre la boîte à souvenirs, s'attarde sur le désordre et lui donne forme. Enfin, en clôture, les gestes de la danse unissent les deux frères et le fils, et signent le retour à la vie. Un film très cohérent, réflexion sur la mort et le travail de deuil.

Isabelle Grimaud (BPI, Paris)



Le désordre a pris la forme de l'existence, l'existence, celle du garage.



Savoir, pour mieux frapper, réfléchir, régler, sentir, embrasser.



Des châteaux de bidons, des outils séchés et des entrepôts défilés.



Orange c'est le parfum des mandarines sur le radiateur

du crochet..." De cette étrange position dans le temps, de ce *futur antérieur* que la maladie inaugure, on regarde le monde et on suspend toute prise sur lui. L'analogie entre l'espace que le plan cinématographique institue et le seuil invisible que ces personnages habitent se fait de plus en plus prégnante : contempler le monde, le laisser être, attendre, aimer l'instant tout simplement.

autobiographie

On arrive ainsi au troisième acte, le dernier, qui nous offre un fragment autobiographique, à la fois documentaire et fictionnel, celui de la vie qui continue, qui, par des détours inattendus se fait mémoire. Mémoire involontaire et *documentaire*, mémoire proustienne et aussi *markerienne*, qui ne retrouve que le temps qu'elle est à même de créer.

Dans *La Vita al tempo della morte*, Caccia nous apprend à demeurer sur ce seuil, *dans* ce seuil, qu'ouvrent à la fois la mort et le cinéma. Le dernier acte nous en donne une mise en scène expérimentale, dans laquelle la porte du garage joue le rôle de corrélatif objectif. L'espace du garage – mi-caverne mi-plateau – devient la véritable scène de ceux qui restent, de ceux qui ont à reconstruire, ou plus simplement, à ranger ce qui reste.

La porte du garage ouvre ainsi l'espace qui était l'abri du père. "Il est noir. Les choses ont envahi l'espace et sont devenues mur, intervalle entre le présent et le passé. D'où viennent-elles ? Qui les a mises ici ? Le désordre a pris la forme de l'existence, celle du garage." On voit comment l'existence se matérialise par

l'accumulation de traces, celles des pincesaux et des taches de vernis, des innombrables outils qu'il faut séparer, trier, toucher du regard et des mains. Ceux qui ont vécu une expérience semblable finissent peu à peu par remplacer ces objets par d'autres, comme dans une communion de matérialités correspondantes. Le rangement de cet espace devient un jeu. Le réalisateur, son frère puis sa mère et son propre fils, retrouvent les signes d'une vie parmi les objets empilés et accumulés au fil des ans. Les objets exhalent leurs histoires et leurs symboles, les traces de quelqu'un qui, par l'expérience de son travail, s'est fait connaître, a aimé et transmis. La parole devient alors autobiographique. Caccia entrelace des fragments de mémoire et de fiction, jusqu'à ce que le rangement des objets se transforme en une danse onirique sur le *Magical Mystery Tour* des Beatles qui se change en un carillon. Ce mélange entre outils et hommes, cet enchevêtrement entre matière et esprit devient poésie, théâtre, libre jeu, fiction, et libère le cinéma de Caccia : un cinéma du réel qui est toujours la mise en scène d'un seuil mystérieux et invisible, un cinéma qui revient toujours à inventer un espace virtuel pour que quelque chose – la vie – arrive. A. C. D.

à voir

andreaaccia.it
roadmovie.it

La nuit remue



une mise en scène qui ressemble à la vie

Prix de la compétition française au FID 2012, **La nuit remue** a pointé la naissance d'un cinéaste, confirmée par **Le Terrain**, présenté en compétition au Cinéma du réel 2013. Bijan Anquetil s'aventure dans les interstices de la ville, fait des rencontres, mais c'est par la façon dont il les restitue, attentif à la mise en scène de la vie, qu'il nous touche. Entretien.

Comment avez-vous débuté dans le cinéma ?

Avec **En attendant demain** (2004), un film que j'ai tourné en Iran entre 2001 et 2003, au moment des grands mouvements étudiants. Grâce à la famille que j'ai dans ce pays, j'ai pu revenir plusieurs fois pour suivre les mêmes personnages pendant 3 ans. Ce qui était au départ un tournage très informel est devenu un film. A l'époque, j'étais étudiant en architecture et je n'avais jamais pensé faire de cinéma. Prendre la caméra était au départ un alibi pour être sur place. En 2007, je suis revenu en Iran pour réaliser avec Paul Costes **Les murs ont des visages**, un film tourné dans un quartier populaire de Téhéran, à partir d'une fresque murale représentant trois frères tués au front dans la guerre contre l'Irak. Ensuite il y a eu **Este mundo**, consacré à un peintre américain qui était à Paris mon voisin de palier.

Comment est né le projet d'un film sur deux réfugiés afghans ?

En Iran, j'avais rencontré des Afghans en transit mais le projet est vraiment né dans le quartier de Paris où j'habitais à l'époque, près du métro Jaurès. A la suite de la fermeture des campements de Calais et de leur expulsion du square Villemin (près de la gare de l'Est), des réfugiés afghans ont formé un nouveau camp au bord du canal, sous le pont de Jaurès. Durant l'hiver 2010, il a regroupé 100 à 150 personnes, des hommes jeunes pour la plupart et quelques mineurs. Il faisait très froid et des feux de camp s'allumaient tous les soirs. Une nuit, je suis passé les voir en voisin, avec le sentiment d'une certaine familiarité avec eux car une partie des Afghans parlent le farsi comme moi. J'avais la curiosité de connaître ces hommes qui avaient traversé une partie du monde, souvent à pied et au péril de leur vie. J'ai sympathisé avec quelques-uns. C'était plus un intérêt humain qu'humanitaire. Ensuite, je me suis engagé bénévolement

dans l'alphabétisation. Mon désir de faire un film est né progressivement.

Vous n'avez donc pas sorti tout de suite votre caméra ?

Je suis venu à plusieurs reprises avec ma caméra mais, à cette époque, je n'ai pas filmé parce que la situation ne permettait pas d'extraire du groupe des individus ; également parce que le groupe était très changeant et que certains ne désiraient pas être filmés. Bien que le chef du camp m'ait donné son accord, je ne voulais pas créer des tensions en imposant la caméra. Les réticences étaient complètement légitimes et je n'avais pas envie de me confondre dans la foule des reporters qui venaient médiatiser le campement. J'ai décidé de faire un film avec des personnes qui seraient volontaires, et de chercher une manière de le tourner ailleurs. D'autant plus qu'entre temps, le camp avait été démantelé.

Comment avez-vous évolué dans votre projet de film ?

Au départ j'avais un projet de cinéma direct : j'envisageais de m'installer dans un lieu et de capter dans la durée une situation existante. Mais après l'évacuation du camp et la dispersion de ses occupants (notamment des mineurs placés dans les foyers de l'Aide sociale à l'enfance) dans différentes villes de France, ce n'était plus possible. D'autant que le personnage avec lequel j'avais commencé à concevoir le film n'était plus là. C'est à ce moment que j'ai commencé à écrire, à partir de ce que j'avais vécu pendant six mois avec eux. J'ai imaginé dès le début un film nocturne qui se passerait autour des feux de camp, un film avec assez peu de dialogues, juste une situation. L'autre élément important était les images filmées par les réfugiés sur leurs téléphones portables. D'emblée, ils me les ont montrées pour se raconter. Ces images permettaient

La nuit remue

2011, 45', couleur, documentaire

réalisation : Bijan Anquetil

production : GREC, B. Anquetil

participation : Le Fresnoy/Studio national des arts contemporains, Périphérie

Partis d'Afghanistan, Sohban et Hamid sont parvenus en France au terme d'un périple de plusieurs années où ils ont maintes fois frôlé la mort. Débutés du droit d'asile, ils consomment leur jeunesse dans l'attente d'un improbable passage de la Manche. La nuit, devant un feu de bois, ils évoquent en montrant les films enregistrés dans leur téléphone portable les épreuves terribles d'un voyage qui ne leur a apporté que cette amitié qui les unit.

Par une nuit de pleine lune, deux silhouettes avancent le long d'un canal. Cette *nuit qui remue* se concentre sur les sons, les musiques qui sortent du téléphone et surtout les paroles graves de ces deux rescapés. Ils parlent avec des mots bouleversants de leur pays détruit, de la précarité de leurs vies, des compagnons morts dans un naufrage ou sous un camion, de tout ce temps gâché. Les petits films de leurs téléphones révèlent quelques moments de leur odyssée : une longue colonne de réfugiés dans la nuit afghane, les obsèques d'un camarade en Grèce, une manifestation à Calais. On y voit aussi le monde nouveau – et souvent beau – dans lequel ils tentent de trouver une place : la Méditerranée où ils se baignent, Patras où ils regardent défiler le carnaval, Pantin où ils jouent au foot devant leur squat. La fin du film montre Sohban et Hamid s'éveillant après une nuit sous un pont. La journée commence mal mais, à la vue d'un parterre de fleurs des champs, leurs visages s'illuminent. **E.S.**



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Le temps d'une nuit, Bijan Anquetil filme l'amitié de deux jeunes migrants afghans. A la lumière d'un feu de bois ou d'une lampe torche, ils racontent le récit de leur exil, le long périple pour arriver jusqu'en France où ils vivent clandestinement. **La nuit remue** est un film sobre, chaleureux et original dans son approche sur un sujet difficile. Le réalisateur filme ces deux jeunes hommes respectueusement, sans jamais dramatiser leurs paroles. Il laisse se dérouler le récit tout en captant les silences. Cette parenthèse qu'est la nuit crée une intimité qui donne toute leur force aux paroles. L'insert d'images filmées avec des téléphones portables par les deux personnages apporte un éclairage sur ce que fut leur périple. Aux premières lueurs du jour, le réalisateur laisse s'éloigner les jeunes hommes vers un avenir plein d'espoir.

Sarah Doucet (Médiathèque, Orléans)

au film de montrer la part invisible de la situation à travers leurs regards. J'ai voulu les mettre en scène comme des souvenirs.

Vous avez ainsi conçu un film plus orienté vers le passé des personnages que vers leur situation quotidienne à Paris ?

A chaque arrivée au camp d'un nouveau réfugié, on échangeait des souvenirs, des anecdotes, des conseils. Je n'avais pas envie de solliciter des témoignages. Ce qui m'intéressait, c'était de capter la manière dont la parole (et la musique) circulait le temps d'une soirée. C'était très différent du récit, forcément très douloureux, qu'ils adressent aux militants ou aux autorités susceptibles de leur accorder l'asile politique. Entre ces jeunes hommes, c'est plutôt le récit d'aventures qui domine, avec de la pudeur, ou de la vantardise.

Votre film fait revivre un périple dans la tradition de l'Odyssée avec des épreuves, des surprises, un apprentissage du monde.

Ceux que nous appelons réfugiés, migrants, sans-papiers, clandestins... se désignent entre eux comme des voyageurs. Pour la plupart d'entre eux, le voyage n'est pas fini et il continue à s'improviser au fur et à mesure, au hasard des rencontres. Au cours des soirées, ils se racontent avec beaucoup d'humour, de poésie, de nostalgie. Ils ne se voient pas seulement comme les victimes de toutes les oppressions politiques mais comme des gens qui, même s'ils avancent sur une route assez obscure, ont pris leur destin en main. Lorsqu'on se place à leur côté sans poser de questions, on se place à un point de vue qui leur rend leur dignité, leur courage, leur force. Cette position, je l'espère, contribue à dissoudre les catégories et les stéréotypes qui font partie intégrante de l'oppression qu'ils subissent.

Plus que deux victimes, vous mettez en scène deux héros d'une étonnante aventure.

Comment les avez-vous choisis ?

Au début, j'avais imaginé un groupe de cinq ou six personnages. Mais je n'ai rencontré Hamid que six mois après la dispersion du camp. Il a tout de suite été partant quand je lui ai exposé le projet du film, et c'est lui qui a proposé son ami Sohban. Le projet consistait à filmer une veillée nocturne au cours de laquelle on regarderait des images stockées dans leurs téléphones, ces images enclenchant des souvenirs de leur voyage. Dans le va-et-vient entre le passé et le présent se raconterait par bribes leur histoire. Sohban vivait à cette époque au bord du canal à la hauteur de l'Eglise de Pantin où, avec ses compagnons, ils avaient bâti des maisonnettes de bric et de broc. Il passait son temps à prendre des photos sur son téléphone portable, à se mettre en scène, à enre-

gistrer des commentaires en voix off sur ses images. Entre-temps, j'ai obtenu une subvention du GREC, et je suis rentré dans un cadre de production plus classique où il m'a fallu déterminer à l'avance des dates de tournage. Mais il y a eu des problèmes avec la police et quelques jours avant le tournage, certains personnages prévus dans le film se sont désistés. Sohban était très attaché à l'idée de tourner à Eglise de Pantin, un lieu où il se sentait chez lui. Mais nous avons décidé de filmer dans un lieu fictif, un lieu choisi pour les besoins du film, où l'on remettrait en situation ce qui devait à l'origine être tourné sur un mode plus documentaire. Au début du film, ils explicitent la situation : "Ah, c'est bien cet endroit, c'est pas mal pour faire le film !"

La première séquence dans la camionnette le long du canal est de ce fait très mystérieuse. Où sommes-nous ?

On va chercher Sohban dans ce lieu qu'on ne peut pas filmer, il franchit une passerelle et l'autre côté du canal devient une sorte de miroir fictif. A partir de là, on a improvisé le film. Il y avait au début une forme de direction d'acteurs puisque je leur suggérais des pistes de discussion, des placements, mais très vite, à mesure que les heures passaient, on dérivait vers du vécu, vers quelque chose de plus documentaire, car ils se racontaient vraiment. La caméra ne faisait pas obstacle aux choses qu'ils avaient à se dire. Des souvenirs remontaient. Il fallait alimenter le feu. La situation qui, au départ était construite, est devenue une situation vécue.

La scène finale du côté de la gare de Saint-Denis a-t-elle été improvisée ?

L'idée de cette scène a été proposée par Hamid et Sohban. J'ai senti qu'à ce moment-là, le pari du film était réussi car ils s'en sont véritablement emparés et sont devenus les co-metteurs en scène du film. Ils étaient prêts à aller beaucoup plus loin. Ils se sentaient aussi investis d'un devoir de témoigner pour les autres, car au-delà de l'histoire singulière de deux individus et de leur amitié, ils avaient conscience de la présence dans l'ombre de tous les autres.

Y a-t-il eu dans votre esprit une continuité ou une articulation entre **La nuit remue** et **Le Terrain**, deux films très dissemblables ?

Les deux films ont été réalisés durant la même période. Lorsque j'ai commencé à travailler sur **La nuit remue**, j'avais déjà rencontré les personnages du **Terrain** et j'avais déjà commencé à tourner avec eux, mais dans une démarche documentaire plus classique d'observation, en immersion. **Le Terrain** s'est fait au jour le jour, au fur et à mesure que la



situation avançait et que les liens avec les personnages du film évoluaient. Je ne suis passé à aucun moment par une phase d'écriture, le film a donc été soutenu uniquement en postproduction. Il y a tout de même une certaine similitude entre la situation de ces Afghans et celle des Roms roumains qui s'installent sur le terrain : ce sont des communautés vivant à la limite de la légalité dans les marges et les interstices de Paris, et qui sont obligées de construire elles-mêmes leur habitat pour se créer un "chez-soi".

Cet aspect de la construction d'un foyer, on ne le voit guère dans *La Nuit remue*.

Mais le feu, c'est un peu la maison. Si j'avais tourné dans les baraques que Sohban a construites, la similitude aurait été plus frappante. Ce qui diffère beaucoup, c'est la temporalité : *La Nuit remue* se passe le temps d'une seule nuit, *Le Terrain* sur une année. Lorsque j'ai commencé à tourner, ce groupe de Roms venait de s'installer sur un nouveau terrain, suite à leur expulsion un mois auparavant d'un camp où certains avaient habité cinq ou six ans, voire plus. La mairie de Saint-Denis avait déjà tissé des liens avec quelques familles. Sous la pression des familles et de quelques associations, elle a accepté le fait accompli de l'occupation à titre provisoire de ce terrain, en attendant une solution plus pérenne. Les familles avaient donc obtenu l'accord de la mairie, mais elles étaient livrées à elles-mêmes pour la construction de leur habitat. Je suis arrivé au moment où les baraques commençaient à se construire. Je ne savais

pas exactement quel film allait se faire. En fait, je m'étais davantage lié d'amitié avec les ferrailleurs qui circulent avec leur camionnette. J'imaginai au départ un road-movie urbain avec cette camionnette, autour du métier de ferrailleur.

Pourquoi avez-vous lâché cette piste avec laquelle votre film pourtant commence ?

J'aime bien l'idée de la fausse piste. J'avais aussi envie, avant que le film s'installe sur le terrain, de montrer un peu le contexte. On est à Saint-Denis, dans le quartier de La Plaine, à la porte de Paris. Je voulais que ce soit eux qui nous conduisent dans ce lieu, que l'on voie où ils vont chercher tous les matériaux qui vont servir à la construction de leurs logis. Mais il y a eu très vite des réticences. L'un d'eux s'est fait arrêter par la police et s'est retrouvé en prison. Plusieurs rendez-vous de tournage ont été annulés à la dernière minute. En outre, il fallait du temps pour qu'ils comprennent le projet de film et qu'ils aient envie d'y participer. Je me suis retrouvé plusieurs fois sur le terrain, seul avec les femmes. Je me suis mis à filmer ce qui se passait dans ce petit lieu et peu à peu, j'ai compris que le film serait l'histoire de la transformation de ce terrain vague en un lieu de vie. En dépit de leur caractère éphémère, les baraques deviennent des foyers où arrivent successivement des meubles, des téléviseurs.

Alors que *La nuit remue* est nourri de récits du passé, *Le Terrain* se déroule entièrement au présent.

C'est la situation qui impose la mise en scène. En posant des questions sur la loi, les expulsions, la politique, j'obtiens des réponses assez stéréotypées. Mais quand ils en parlent entre eux, c'est sur un registre tout à fait différent. Je préfère entendre la parole qui naît de la logique des situations.

Les femmes de ce bidonville discutent longuement de shampoing et de crèmes. Avez-vous été surpris ?

En fait, la grande majorité de leur vie, ce ne sont pas les rapports avec les autorités mais ce quotidien. C'est là qu'ils puisent la force de résister. Quand on ne montre que le versant répressif, on tend à effacer ce que ces personnes ont de commun avec nous et avec toute l'humanité. Pour filmer ces moments simples de la vie, il faut passer beaucoup de temps avec ces femmes jusqu'à ce qu'elles vous acceptent et continuent à vivre sans se préoccuper de la caméra. Si je n'avais pas passé tant de temps sur le terrain, ces choses ne me seraient pas apparues importantes, j'aurais peut-être eu tendance à plaquer des idées politiques préconçues. Dans le film, les réalités politiques et sociales transparaissent tout de même, mais à travers des situations concrètes. Quand une mère parle d'envoyer de l'argent au pays pour sa fille qui est malade, le spectateur comprend bien qu'un des buts du voyage est d'envoyer de l'argent au pays, et qu'il s'agit bien d'une émigration économique. Lorsqu'ils se réunissent parce qu'ils vont bientôt être confrontés à une nouvelle expulsion, on comprend bien qu'ils sont au courant de ce qui se prépare. Ils ne sont pas exclusivement des victimes : ils savent entretenir des relations avec les autorités municipales, mais les échanges entre eux se font dans un grand brouhaha et avec une bonne dose d'humour, de nonchalance, qu'il faut aussi montrer.

Dans cette conversation, il est question de la mairie, de la communauté d'agglomération, du département.

Comment les Roms arrivent-ils à se repérer dans toutes ces instances ?

Par rapport à d'autres communautés arrivées beaucoup plus tardivement, les familles que je connais se débrouillent assez bien. De ce point de vue, mon film n'a pas de valeur d'exemplarité. Il existe des camps où la situation est beaucoup plus violente. J'étais bien sûr conscient de la difficulté de leur situation, mais le terrain était un lieu où je prenais plaisir à aller. Je n'ai pas eu l'impression de filmer la misère. J'y allais d'ailleurs souvent sans filmer, parce qu'au-delà de la nécessité de nouer des relations pour le film, il y a eu une vraie rencontre humaine. Comme il se doit dans le documentaire, l'un des fils conducteurs, c'est

la rencontre. S'il n'y avait pas eu ces liens d'amitié, je n'aurais jamais osé me planter dans l'intimité d'une baraque et filmer des femmes en train de discuter.

A la différence de *La nuit remue*, vous n'avez pas dégagé dans *Le Terrain* des héros porteurs d'une histoire singulière.

S'il y a ici une arche narrative, c'est plutôt celle de la création d'un lieu et de sa disparition sur une période d'un an. Dans le cadre de cette structure simple, le film est construit sur des saynètes, de petits tableaux. Ne comprenant pas le romani, il m'était difficile de suivre le fil d'une intrigue. J'étais parti d'une idée très différente : chez les Roms, c'est bruyant, ça bouge dans tous les sens, il va falloir filmer constamment en mouvement. Mais pour des raisons techniques, avec ma caméra 5D dont le maniement en mouvement est assez complexe, j'ai commencé à poser des cadres. La structure était le lieu et j'espérais que dans ce petit théâtre – avec ses coulisses que sont les baraques, ses entrées de champ, ces gens qui entrent et qui sortent – il se produirait quelque chose. Je n'avais pas besoin de suivre le fil d'une grande histoire. Au contraire, je pensais que plus j'irais sur des choses intimes, anecdotiques, banales, plus le film serait juste. C'est comme ça qu'est venue cette scène où deux femmes discutent de shampoing. Ou bien la scène de cette femme qui, par un après-midi d'hiver, se chauffe près du poêle en tirant sur une cigarette. Elle accepte de partager ce moment de bien-être avec moi, sans se sentir gênée d'être filmée, en indiquant juste par un petit regard de connivence qu'on est bien.

Vous ne les avez jamais filmés dans des situations où ils n'auraient pas aimé être filmés. Votre objectif était-il de montrer leur aspiration à une vie digne ?

Cela résulte aussi du choix que j'ai fait de rester sur ce terrain où ils vivent. Le monde extérieur n'est évoqué que par de petites touches. On comprend bien qu'un des hommes fait la manche : quand il s'installe autour du feu de camp, il fanfaronne en racontant comment il a acheté une bonne bouteille de vin, ce qui a rehaussé son prestige aux yeux de l'épicier. Il est fier d'avoir acheté une bouteille chère et personne ne s'apitoie sur son sort, au contraire les autres rient. Le pari du film était de réunir ces fragments de vie quotidienne. Il fallait pour cela une mise en scène épurée avec une série de saynètes ayant chacune un thème ou un personnage central. L'idée était de montrer ce qui se passe sur ce terrain, quelles histoires on se raconte, de quoi l'on se préoccupe. Dans le film, il y a aussi l'histoire en filigrane de notre rencontre. Au début, une femme évoque le fait que d'autres familles

Le Terrain



roms cherchent à s'installer sur ce terrain, ce qui risque de provoquer un conflit avec la mairie et une nouvelle expulsion. Elle est gênée par ma présence et s'interrompt. Or c'est cette même femme à la fin qui me sert la soupe. Je suis passé du statut d'étranger, d'intrus, à celui d'hôte. Ce film parle aussi de cela, du fait qu'ils m'ont accueilli chez eux, dans un lieu qui avait sa beauté, sa dignité, un lieu où il se passait des choses tout à fait banales et très belles. Il montre comment ma place évolue au sein de cette communauté.

Envisagez-vous des suites au *Terrain* et à *La nuit remue* ?

J'ai fait un voyage en Roumanie avec Florin (le passager de la camionnette), car il a le projet de se construire une maison en Roumanie. Ça m'intéresserait de filmer la construction d'un autre lieu de vie, bâti avec du matériel qui est parfois acheté ou récupéré en France. Ainsi, lors de notre voyage, ils ont ramené deux fenêtres, une porte. Je voudrais aussi continuer à filmer Hamid et Sohban pour raconter ce qu'ils sont devenus. En deux ans, leur vie a beaucoup changé. Ils se sont séparés et connaissent chacun des situations très différentes.

Ces deux films développent des écritures très différentes. Dans quel sens comptez-vous aller à l'avenir ?

Pour moi, ces deux démarches ne sont pas tout à fait antinomiques. Ce que je retiens de *La nuit remue*, c'est de faire participer activement les gens à l'écriture du film en train de se faire. Il s'agit de leur donner une marge de manœuvre pour s'exprimer, pour improviser autour de ce qu'ils sont. C'est évidemment une mise en scène mais en l'occurrence, celle que j'ai adoptée ressemble davantage à la vie. Ce que je retiens du *Terrain*, c'est la durée du filmage qui permet de capter une évolution dans le temps. Cette dimension m'a manqué dans *La nuit remue*. Notamment à cause du cadre de production qui a imposé la location d'un matériel de tournage pour des dates déterminées. Je ne souhaite plus travailler avec ces contraintes. Il est vrai qu'avant les dates officielles du tournage, nous avions déjà tourné



Le Terrain

2013, 42', couleur, documentaire
réalisation : Bijan Anquetil
production : L'Atelier documentaire
participation : CNC, Département de Seine-Saint-Denis (Périphérie, Cinémas 93)

Une dizaine de familles de Roms roumains s'installent sur une friche urbaine allouée par la municipalité de Saint-Denis. Grâce à des matériaux glanés ici et là, chaque famille se construit un petit chez-soi aussi douillet que possible. Pour répondre aux exigences de la mairie, le collectif met en place des règles de vie commune. Mais au bout d'une année, l'autorisation est retirée et les familles partent vers un nouveau terrain.

Filmant seul, Bijan Anquetil accompagne ces familles sur toute la durée de leur installation, de la construction d'un petit lotissement à sa destruction. Pendant que les hommes qui disposent d'une camionnette arpentent les décharges sauvages à la recherche de matériaux de construction pour eux-mêmes et de métaux qu'ils vendront, les femmes nettoient et aplanissent le terrain. Dès que chacun a un toit, la vie quotidienne reprend ses droits : les femmes entre elles discutent longuement shampoing, crème de beauté et enfants ; les hommes bricolent une parabole pour capter les programmes de la télévision roumaine, et les matchs de foot se disputent aux mélos. Les uns et les autres parlent souvent du pays où ils envoient leurs maigres gains, qu'ils soient issus du ferrailage ou de la mendicité. Le terrain devient un petit théâtre où le réalisateur capte en une série de saynètes l'intimité chaleureuse de la communauté qui l'accueille. **E. S.**

beaucoup de séquences pour essayer des dispositifs, des situations. Nous nous étions déjà mis en jambes, comme des musiciens qui s'échauffent et répètent ensemble afin de pouvoir improviser au moment du concert. Ce n'était pas moi qui faisais le cadre alors que pour **Le Terrain**, j'étais seul au son et à l'image.

Comment vos films ont-ils été reçus lors des projections ?

Certains m'ont reproché, surtout à propos du **Terrain**, de ne pas articuler mes films à un propos politique, de ne pas mettre en contexte la situation dans laquelle les migrants évoluent. C'est vrai que je n'ai pas fait des films de dénonciation. C'est très volontaire de ma part. Je ne suis pas allé le chercher pour illustrer un problème politique. Ces films se sont construits parce que j'ai eu envie de les connaître. Ce n'est pas parce qu'ils sont des Roms roumains ou des clandestins afghans qu'ils doivent forcément être articulés à un discours politique.

Vous vous rattachez davantage à un cinéma humaniste qu'à un cinéma militant ?

C'est une forme de paternalisme de montrer les gens exclusivement comme des victimes. Ceux que j'ai rencontrés ont un courage, une force de résistance incroyables, une extraordinaire inventivité pour vivre. Ce sont des gens qu'on ne peut enfermer dans la catégorie de victime. Politiquement, ce qui me paraît important, c'est de montrer comment ils échappent à ce statut. Après, rien n'empêche le spectateur de s'engager politiquement et mes films peuvent parfaitement s'articuler à des actions militantes, à des débats. Dans le cinéma documentaire, il me semble important de se situer à cet endroit-là. On m'a souvent demandé comment j'avais fait pour filmer des Roms, comme si c'était infaisable. En réalité, ce n'est pas plus compliqué que de faire un film dans un supermarché ou dans une banque. L'altérité est partout.

Propos recueillis par **Eva Ségal**, septembre 2013

échange d'images entre filmeur et filmés

Regard original sur les mouvements pendulaires d'une famille Rom entre la Roumanie et l'Europe occidentale, **Le Pendule de Costel** a été sélectionné en 2013 par le FID Marseille, les Etats généraux du film documentaire de Lussas et les Ecrans documentaires d'Arcueil. Entretien avec sa réalisatrice, Pilar Arcila.

Comment avez-vous débuté dans la réalisation ?

Pendant mes études de psychologie en Colombie, j'ai commencé à développer un rapport sensible à l'image. Je suis ensuite venue en France pour intégrer l'école de photographie d'Arles, dont j'ai obtenu le diplôme avec un projet en vidéo. Peu de temps après, j'ai entrepris un portrait de Yann Paranthoën, un des grands créateurs sonores de Radio-France (**Au fil du son**, 2007, produit par Mille et Une Films). C'est donc par l'image fixe et le son que je suis venue au cinéma dont j'utilise, entre autres supports et encore aujourd'hui, le plus petit format, le super 8. J'ai créé par la suite avec Jean-Marc Lamoure une structure associative de production à Marseille, Ab Joy Productions, au sein de laquelle nous développons nos projets personnels et quelques films collectifs. L'expression "Ab Joy" vient de Pasolini, du dialecte frioulan que parlait sa mère, et désigne une forme d'ivresse poétique, un état d'abandon qui permet de s'exprimer au-delà de toute rationalisation.

Quel a été le point de départ de ce projet sur les Roms ?

A Bogota, j'ai souvent vu des gens qui faisaient les poubelles. On les appelle les "recicladores", les "recycleurs". En Europe, j'ai été surprise de voir que cette pratique existait aussi et je me suis intéressée à cette frange la plus pauvre des Européens qui vit du tri des poubelles. C'est ainsi que j'ai rencontré Costel et sa famille élargie, qui logeaient dans un squat aux portes de Marseille. Pendant quelque temps, je l'ai perdu de vue et puis je l'ai retrouvé, et c'est alors que j'ai commencé à le filmer à Marseille en super 8 noir et blanc.

Comment avez-vous lié connaissance avec Costel ?

Au début, c'est Cécile Février, une amie parlant roumain, qui m'a présenté Costel et m'a servi



d'interprète, avant de réaliser une partie des prises de son du film. Au fil du temps et de ses allers-retours, Costel a appris le français, ce qui a facilité la construction d'une relation. La confiance s'est vraiment établie lorsque nous sommes allés les voir, lui et sa famille, en Roumanie. Jusque-là, ils manifestaient une grande méfiance à l'égard de tous ceux qui n'étaient pas de la communauté. D'autant qu'à Marseille, en 2008, plusieurs articles de presse avaient dénoncé un "gang des poussettes" formé de Roms. Ils se sont sentis attaqués et trahis par les médias. Dans ce contexte tendu sur la question de l'image et de la représentation, je leur ai proposé de tourner un film muet en super 8 noir et blanc, aux antipodes des images d'informations télévisées. Lorsque je leur ai montré mes premières images, ils ont été très surpris et intrigués ; Costel trouvait qu'il ressemblait à Chaplin.

Pourquoi avez-vous confié une caméra à Costel ?

L'idée est venue en cours de travail du fait que Costel a une pratique très intense de l'image à l'aide de son téléphone portable. Il se filme et filme très fréquemment sa famille élargie. Il avait besoin de stocker ses images sur un DVD pour récupérer de la mémoire afin de continuer à photographier et à filmer. Du coup, il sollicitait tous ceux qui venaient en visite. Au départ, je l'ai simplement aidé en lui fournissant des DVD. Par la suite, il m'a demandé de lui prêter une caméra pour continuer à constituer ses archives personnelles. Il me les confiait d'autant plus volontiers que tous les dialogues étaient en roumain, il était donc certain que je ne pourrais pas comprendre. C'est en découvrant la séquence du départ en bus que j'ai pris conscience que ces images devaient apparaître dans le film. Une relation d'échange a commencé à se dessiner. En Roumanie, c'est Costel lui-même qui m'a demandé si j'avais apporté la petite caméra que je lui



Le Pendule de Costel

2013, 68', couleur, documentaire

réalisation : Pilar Arcila

production : Kamatomi Films,

Ab Joy Productions, Télé Local Provence

participation : CNC, Images de la diversité, Procrep

De Marseille à Lausanne en passant par un village roumain, le film accompagne dans ses migrations pendulaires une famille de Roms. Tantôt ils fouillent les poubelles à la recherche de métaux, tantôt ils mendient. Logés dans des squats régulièrement anéantis, ils vivent au jour le jour de presque rien. De retour au village, ils retrouvent avec soulagement leur maison et le reste de la famille mais faute de travail, ils doivent bientôt repartir.

Aux images tournées par la réalisatrice dans une démarche très plasticienne s'ajoutent des vidéos très spontanées filmées par Costel, un jeune Rom avec qui elle a noué une collaboration. Leurs visions se complètent, d'un côté des plans d'extérieur muets en Super 8 noir et blanc qui montrent une ville inquiétante en proie aux pinces géantes des démolisseurs, de l'autre des interviews intimistes menées en toute décontraction. Tandis que les images en noir et blanc de Marseille expriment la tragédie de ce petit groupe misérable sans cesse repoussé aux marges, les images tournées par Costel parmi les siens révèlent une face plus gaie : une jeune femme qui cuisine dans son squat de délicieux choux farcis, un homme fier de montrer le nid coquet qu'il s'est aménagé. Au village, l'été, la famille enfin réunie s'accorde un répit : on blague, on se baigne, on prie et l'on espère sans trop y croire que les enfants échapperont à cette "vie de clochards". **E. S.**

à voir

Sur le même sujet : Moulin-Galant, la question rom, p. 98



avais déjà prêtée. Il m'a alors autorisée à utiliser les images qu'il tournerait, en espérant qu'elles participeraient à construire une image différente des Roms. Au départ, à Marseille, il filma pour envoyer des nouvelles en Roumanie. Puis, peu à peu, en voyant ce que nous tournions, il a offert d'autres images que nous ne pouvions pas filmer nous-mêmes. Son regard a évolué. Il posait à son entourage des questions qu'il supposait que je ne pourrais pas poser : où est ta famille ? Est-ce qu'elle mendie ? Combien gagnent-ils par jour ? Par l'intermédiaire de ces questions, il faisait passer les informations qu'il souhaitait transmettre.

Avez-vous écrit ce film avant de le tourner ?

Il y a eu une première écriture en amont qui a donné lieu à un court métrage, mais Costel en tant que caméraman en était absent. Ce premier film a été tourné en super 8 couleur en Roumanie. Ensuite nous sommes allés en Suisse à deux reprises, retrouver la famille de Costel. S'appuyant sur ces différentes étapes et sur une forme de chronologie des rencontres, l'écriture du film s'est consolidée au montage. Au total, le travail a duré près de quatre ans.

A quel moment avez-vous trouvé un producteur ?

Avec notre propre structure de production, nous pouvions développer le projet à l'échelle régionale mais nous ne pouvions pas avoir accès aux aides du CNC. En 2011, nous nous sommes rapprochés de Kamatomi Films, une petite maison de production marseillaise, qui nous a aidés. Comme aucune chaîne nationale

ne nous a suivis, nous avons monté le projet avec une petite chaîne locale, TLP. Au début, j'avais envie de faire un film rapidement pour répondre à l'urgence de la situation, mais il a fallu du temps pour gagner la confiance des protagonistes et encore davantage pour réunir des moyens de production. Il arrive qu'un film bénéficie de ces délais, qu'il mûrisse en chemin, mais cela demande beaucoup de patience.

Au début, le film est muet, mais des cartons s'insèrent dans les images. Ensuite, vous adoptez une autre forme de narration.

En fait, par un hasard de manipulation, j'ai effacé la bande son, et le résultat silencieux avec les sous-titres m'a plu ; mais je ne voulais pas "ôter" la parole à Costel. J'ai alors conçu des cartons proposant au spectateur d'entrer dans le film par les pensées de Costel.

Qu'est-ce qui vous a décidée à aller en Roumanie dans son village ?

Le film suit le mouvement pendulaire de cette famille. Ils font sans cesse des allers-retours : ils travaillent trois mois à Marseille, puis reviennent chez eux. Quand ils sont à court d'argent, ils repartent, là ou ailleurs en Europe de l'Ouest. Après notre rencontre en Roumanie, nous pensions les retrouver à Marseille mais ils sont allés à Lausanne. Lorsqu'on vient leur rendre visite à Marseille et qu'on voit les conditions de vie minimales qui sont les leurs, on s'interroge sur cette plus grande misère encore qu'ils ont fuie. Il faut aller en Roumanie pour comprendre ce que représente Marseille pour eux. La famille de Costel vient d'un village



qu'on peut trouver "joli" en comparaison des bidonvilles périurbains d'où proviennent d'autres familles ; mais il n'y a pas d'eau courante, l'électricité coûte cher et ils sont sans travail. Malgré tout, par rapport à Marseille où ils sont sans cesse expulsés de squat en squat, le village est vécu comme un lieu paisible. Ils rentrent avec un peu d'argent qu'ils partagent avec le reste de la famille, et c'est pour eux un moment de respiration.

Pourquoi avez-vous choisi en Roumanie de tout filmer en couleurs, par rapport aux séquences noir et blanc tournées à Marseille ?

Le super 8 noir et blanc me permettait de prendre une distance, d'inscrire ces images dans une mémoire. Je voulais que le regard soit tout le temps entre passé et présent, car les bidonvilles d'aujourd'hui rappellent ceux qui ont existé en France dans les années 1950-60. Les destructions de bâtiments que l'on voit peuvent en rappeler d'autres, y compris durant la guerre. Il s'agit de prendre du recul sur ce que nous sommes en train de vivre. La Roumanie, en revanche, c'est le présent ; la Suisse, aussi.

A Marseille, vous les avez filmés occupés à "recycler" ; à Lausanne ils mendient. Est-ce que cela leur a posé davantage de problèmes ?

Ce qui me semble important, c'est de comprendre qu'ils considèrent le recyclage des poubelles comme un travail : un travail rémunérateur qui permet de s'acheter au moins ses cigarettes. C'est un travail indépendant, sans subordination. Costel me disait : "Je suis mon propre patron, je décide où et quand." Lorsqu'on travaille en Roumanie, il faut d'abord payer pour être embauché, et il n'y a pas vraiment de limitation du temps de travail hebdomadaire. A nos yeux, leur boulot dans les poubelles est une corvée mais eux le voient comme un soulagement par rapport à l'exploitation qu'ils subissent en Roumanie. Lorsque j'interroge Costel sur la mendicité, il répond avec un peu plus de gêne, mais il le vit comme un travail temporaire imposé par la nécessité, en dernier recours.

Votre film ne montre guère les heurts avec la police. Est-ce par choix ?

A Marseille, je n'ai pas réellement vu de heurts avec la police, mais plutôt une routine froide : installation, menaces, expulsions, destruction, réinstallation. Dans la scène d'expulsion en noir et blanc, on voit une centaine de personnes se faire chasser d'un parc public où ils campaient. Il s'agissait ce jour-là de faire "place nette" à la porte d'Aix, une des entrées de la ville.

Qu'est-ce que ce travail de cinéma mené sur plusieurs années vous a appris sur les Roms ?

J'ai du mal à parler d'une façon générale des Roms. J'ai rencontré quelques personnes à Marseille avec des histoires singulières, et j'ai rencontré une famille élargie qui vient de Roumanie. Lorsque je suis allée les retrouver là-bas, j'ai ressenti une atmosphère qui m'est très familière. La famille est organisée autour de la grand-mère et, même lorsque certains partent, les liens avec ceux qui restent demeurent très forts, plus forts que ce n'est généralement le cas en Europe. Je pensais que le nomadisme était plus important ; en réalité, la plupart ont été sédentarisés, et leurs voyages aujourd'hui sont surtout pendulaires. Ce que j'ai compris peu à peu, c'est qu'ils sont avant tout des migrants économiques. Costel, par exemple, a accompagné à 8 ans son père qui partait travailler comme ouvrier en Allemagne. A l'adolescence, il est parti travailler en Pologne. Les Roms sont peut-être les plus Européens d'entre nous, ils ont une grande expérience de l'Union européenne ; mais leur statut, pour l'instant, leur interdit de travailler en France.

En Roumanie, avez-vous ressenti une forme d'apartheid vis-à-vis des Roms ?

Dans le village de Costel, le racisme ne se manifeste pas d'une manière aussi violente que dans d'autres endroits, mais la ségrégation existe au quotidien. La population est mixte mais, par exemple, l'accès à l'hôpital est plus difficile pour les Roms, ils doivent payer plus cher. Les Roms sont concentrés dans une

seule rue ; cet espace qu'on appelle "Tsiganie" est généralement situé à la sortie du village ou de la ville. Pour accéder à un emploi en usine, ils doivent payer un droit d'entrée. Peut-être est-ce aussi le cas pour les autres Roumains ? Je n'ai pas enquêté là-dessus.

Votre film tourne le dos à tout ce qui a trait au folklore, notamment la musique. Est-ce aussi par choix ?

A Marseille, ce dont Costel et sa famille nous parlent, c'est d'un toit et d'un travail. Pour eux comme pour tout le monde, c'est cela l'essentiel. Par ailleurs, Costel n'est pas musicien. Il écoute de la musique toute la journée et il danse le soir pour se détendre, mais il ne correspond pas à l'image romantique du Rom qui joue du violon. Tant qu'on le considère comme un nomade, on peut se permettre de lui refuser le droit de vivre dans sa cabane. De fait, on lui refuse tout simplement le droit de s'intégrer dans notre société. Mais il faut éviter toute généralisation : il y a aussi des gens qui veulent continuer à voyager, qui ne tiennent pas à se fixer quelque part, et il faudrait aussi leur faire une place. L'intégration est une notion problématique. Je n'avais pas envie de faire le portrait de la famille idéale qui ne demande qu'à s'intégrer et se plie à toutes les règles.

Sur quels projets travaillez-vous en ce moment ?

Je m'intéresse à des paysans colombiens qui avaient quitté leurs villages à cause de la violence et qui, après dix ans passés en ville, reviennent sur leurs terres. Ils rencontrent de grandes difficultés lors de leur retour du fait, notamment, qu'ils ont élevé leurs enfants en ville. C'est une autre expérience de la migration et du déracinement, entre la campagne et la ville.

Propos recueillis par **Eva Ségal**, août 2013

arrêt sur image statut discriminant : la preuve par le carnet

Dans **Histoires du carnet anthropométrique**, Raphaël Pillosio confronte carnet et photographies anthropométriques aux descendants des gens du voyage qui y furent astreints et à des historiens. Aujourd'hui encore, le statut particulier qui leur est réservé est souvent méconnu. Notes d'Eric Briat.

Cette double page de carnet anthropométrique a l'apparence d'un formulaire administratif banal, avec sa police de caractère familière, son cachet républicain (la Marianne, le nom de la commune), ses cases et mentions dûment complétées, d'une belle écriture appliquée, à la plume, par un agent municipal ou un gendarme. Antérieur à l'institution de la carte nationale d'identité mais revêtant, à la différence de celle-ci, un caractère obligatoire pour son détenteur¹, le carnet anthropométrique a été créé par la loi du 16 juillet 1912 relative à "l'exercice des professions ambulantes et la réglementation de la circulation des nomades", puis mis en œuvre par son décret d'application du 16 février 1913. Ce document administratif a matérialisé en réalité, au sein d'une République fondée sur le principe d'égalité des droits entre les citoyens, la création d'une catégorie de citoyens particulière, caractérisée par son mode de vie nomade et discriminée à ce titre.

Les détenteurs du carnet anthropométrique, dont le réalisateur du film a retrouvé les descendants aujourd'hui, étaient de nationalité française, issus de familles présentes dans l'hexagone de longue date, depuis le XVI^e siècle pour certaines d'entre elles. Cependant, cette catégorie particulière de *citoyens nomades* se distinguait, aux yeux du législateur de la Troisième République, de l'écrasante

majorité, sédentaire, de la population. Moins contrôlable parce que mobile, en butte à de nombreux préjugés et suspectée de toutes sortes d'agissements, elle devait être assujettie à des obligations spécifiques. Les nomades n'étaient autorisés à stationner sur les territoires communaux que pour une durée limitée, et sur les seuls emplacements qui leur étaient prescrits ; ils devaient détenir un *carnet anthropométrique*, un *carnet collectif* et une *plaque spéciale* pour leur véhicule. Dans le même temps, ils ne disposaient pas de la plénitude des droits dont bénéficiait l'ensemble des citoyens français – à commencer par le droit de vote, dont l'exercice était conditionné par une domiciliation permanente – du fait des multiples restrictions posées à leur liberté d'aller et venir. On avait bien affaire à un statut discriminatoire, institué par une loi républicaine. Un statut dont l'effectivité était organisée par le déploiement d'un appareil de surveillance et de contrôle sophistiqué, reposant sur les renseignements contenus dans des documents administratifs singuliers. C'est la première fois dans l'histoire de la République, comme le pointent Henriette Asséo et Ilsen About, deux historiens interrogés dans le film, "qu'une population civile, non frappée par une procédure judiciaire quelconque et non militarisée", était ainsi répertoriée et faisait l'objet de telles mesures de



surveillance dérogeant au droit commun des libertés publiques.

Les textes

La lecture des textes qui ont institué le carnet anthropométrique est éclairante. Le carnet doit permettre à son détenteur de justifier de son identité, en mobilisant toutes les ressources de l'anthropométrie naissante². L'article 8 du décret du 16 février 1913 prévoit en effet : *Le carnet anthropométrique porte les noms et prénoms, ainsi que les surnoms sous lesquels le nomade est connu, l'indication du pays d'origine, la date et le lieu de naissance, ainsi que toutes les mentions de nature à établir son identité. Il doit, en outre, recevoir le signalement anthropométrique qui indique notamment la hauteur de la taille, celle du buste, l'envergure, la longueur et la largeur de la tête, le diamètre bizygomatique, la longueur de l'oreille droite, la longueur des doigts médus et auriculaires gauches, celle de la coudée gauche, celle du pied gauche, la couleur des yeux. Des cases sont réservées pour les empreintes digitales et pour les deux photographies (profil et face) du porteur du carnet. Tout carnet anthropométrique porte un numéro d'ordre et la date de délivrance. Il n'est pas établi de carnet d'identité pour les enfants qui n'ont pas treize ans révolus.* Au travers de cette rédaction, qui conjugue la rationalité d'un protocole scientifique à la rigueur du formalisme juridique, se lit l'acharnement bureaucratique à saisir le nomade dans sa différence et jusque dans sa réalité physique. Il s'agit de fixer l'identité des détenteurs du carnet à l'intention des autorités

publiques en tous points du territoire, afin de pouvoir surveiller étroitement leurs déplacements. A la mobilité du nomade, qui le rend potentiellement incontrôlable, l'administration républicaine oppose donc la fixité de son identité, grâce à l'enregistrement détaillé de ses caractéristiques physiologiques et de ses clichés photographiques. La détermination de l'identité administrative poursuit en effet ici deux objectifs : distinguer l'individu au sein de son groupe d'appartenance, pouvoir le reconnaître lors de ses déplacements. L'arrêt sur image, qui est opéré lors du relevé des mesures physiques et des prises de vue photographiques face/profil, met fin à l'incertitude administrative face à un groupe social en mouvement : en fixant l'identité de chaque nomade au sein du groupe, il offre aussi la possibilité de le "loger" partout – si l'on se réfère au terme policier qui désigne l'action d'identifier et de localiser un individu.

Car l'identité est systématiquement vérifiée lors de ses déplacements – des déplacements forcés, les arrêtés municipaux interdisant un stationnement de plus de deux jours. Les nomades doivent par conséquent faire viser leurs carnets par l'administration toutes les 48 heures : la machine de surveillance de la bureaucratie républicaine fonctionne à plein régime, ce qu'illustrent les petites cases remplies avec soin par les fonctionnaires municipaux ou les gendarmes. On se représente sans peine le niveau de contraintes subies par les nomades, le temps passé et perdu à faire viser le carnet par les représentants de l'autorité, et comment, ce faisant l'administration a "détruit des vies" (Henriette Asséo). Cette obligation de visa "tisse aussi une relation particulière des nomades à l'Etat", marquée, selon les deux historiens, par "l'intériorisation de la dépendance à l'égard de l'administration, la routinisation de l'exercice du contrôle, qui en vient à devenir invisible, parce qu'on le pratique tellement quotidiennement qu'il devient une part permanente de l'existence", avec le risque de "se soumettre à l'arbitraire, à ne plus voir en quoi il excède la norme".

Cependant, ce dispositif juridique n'est pas sans effets pervers : outre la lourdeur des procédures de contrôle mobilisant fonctionnaires municipaux et forces de l'ordre, l'obligation de limiter le séjour sur le territoire d'une commune à 48 heures accroît le nombre et la fréquence des déplacements des nomades. La combinaison de la restriction de la durée de stationnement et de l'obligation de pointer auprès des autorités lors de chaque déplacement, n'a pas seulement pour effet de contrôler un mode de vie et en pratique, d'encadrer le nomadisme. Elle en amplifie, non sans absurdité, les caractéristiques : le nomade est juridiquement contraint à l'être davantage encore.



le carnet collectif

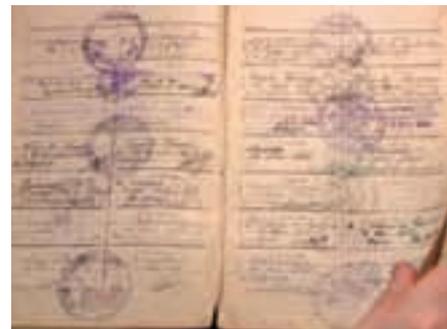
C'est aussi le cas du carnet collectif, prévu par l'article 9 du décret, qui a pour conséquence d'enfermer les nomades dans leur groupe social, devenu catégorie administrative :

Indépendamment du carnet anthropométrique d'identité, obligatoire pour tout nomade, le chef de famille ou de groupe doit être muni d'un carnet collectif concernant toutes les personnes rattachées au chef de famille par des liens de droit ou comprises, en fait, dans le groupe voyageant avec le chef de famille. Ce carnet collectif, qui est délivré en même temps que le carnet anthropométrique individuel, contient :

- 1) L'énumération de toutes les personnes constituant la famille ou le groupe et l'indication, au fur et à mesure qu'elles se produisent, des modifications apportées à la constitution de la famille ou du groupe ;
- 2) L'état-civil et le signalement de toutes les personnes accompagnant le chef de famille ou de groupe, avec l'indication des liens de droit ou de parenté le rattachant à chacune de ces personnes ;
- 3) La mention des actes de naissance, de mariage, de divorce et de décès des personnes ci-dessus visées ;
- 4) Le numéro de la plaque de contrôle spécial décrit à l'article 14 du présent décret [NDR : plaque d'immatriculation apposée sur la voiture du nomade] ;
- 5) Les empreintes digitales des enfants qui n'ont pas treize ans révolus ;
- 6) La description des véhicules employés par la famille ou le groupe ;

Le carnet collectif indique les numéros d'ordre des carnets anthropométriques délivrés à chacun des membres de la famille ou du groupe.

Compte tenu de la nature des renseignements ainsi contenus dans le carnet collectif, celui-ci doit être changé à chaque événement affectant la famille et chacun de ses membres : naissance, décès, passage du cap des 13 ans, etc. Le mariage d'une fille ou d'un garçon oblige à changer les carnets collectifs des deux familles concernées. Et le mariage en dehors du groupe devient inenvisageable. Henriette Asséo et Ilse About évoquent ici le problème de "la prétendue endogamie des familles



manouches ou bohémiennes" : "En fait, elle est redoublée, elle est beaucoup plus forte après la création du régime des nomades qu'antérieurement, parce qu'une jeune fille qui se marie à l'extérieur des catégories enregistrées dans la catégorie nomade, ne le peut pas sans une autorisation de la préfecture qui lui permettra de sortir de sa condition de nomade, puisque cette condition est liée à l'obligation de demeurer avec sa famille."

Au final, les contraintes administratives imposées au travers du carnet anthropométrique et du carnet collectif fonctionnent donc, de manière systémique, non seulement comme un mécanisme de relégation d'une catégorie de citoyens français dans un statut discriminant, mais également comme un dispositif ségrégatif de cantonnement perpétuel d'une population dans son groupe et son mode de vie, à rebours de la promesse républicaine d'émancipation individuelle.

le carnet de circulation, aujourd'hui

S'ils constituent la trace et la preuve matérielle de l'infidélité de la République à ses principes, les carnets individuels et collectifs, aujourd'hui conservés par les archives départementales, viennent désormais au secours de la mémoire des nomades, dont la transmission est essentiellement orale et prend rarement appui sur des supports matériels. En présentant les carnets et leurs clichés aux descendants des nomades qui en furent les détenteurs, Raphaël Pillosio "met des images", comme le relève un des protagonistes du film, sur des noms et des vies racontées. Il suscite alors des réactions contrastées au sein des familles. Aux plus anciens, saisis par l'émotion de retrouver des visages et les traits familiaux de leurs ascendants, répondent les plus jeunes, choqués par le caractère stigmatisant et discriminant de ces documents administratifs.

Le système des carnets anthropométriques et collectifs aura été en vigueur pendant une bonne partie du XX^e siècle, cinquante-sept ans précisément, puisqu'il a fallu attendre la loi du 3 janvier 1969, confirmée par le Parlement en 2011, pour que le contrôle des populations nomades soit assoupli. Le carnet de circulation

Histoires du carnet anthropométrique

2012, 70', couleur, documentaire

réalisation : Raphaël Pillosio

production : L'Atelier documentaire, TV Tours

participation : CNC, CR Aquitaine, Centre Images, L'Acisé (Images de la diversité), ministère de la Culture

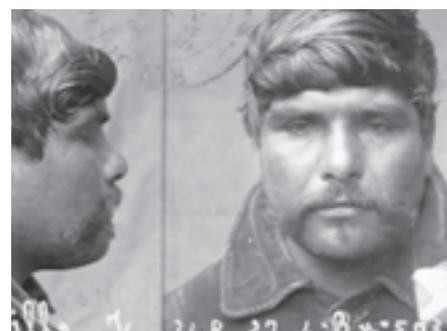
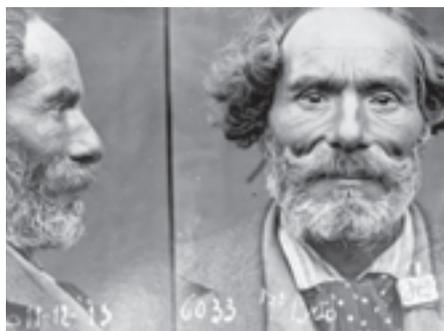
et de la Communication (DGP), Procirep, Angoa

De 1912 à 1969, l'Etat français impose aux populations nomades le port d'un carnet anthropométrique très contraignant, qui sera ensuite remplacé par un carnet de circulation. Autour de reproductions des photographies d'identité illustrant ces carnets, Raphaël Pillosio recueille le témoignage à la fois ému et indigné de familles manouches qui restent encore aujourd'hui soumises à ces mesures discriminatoires.

Sous la chape de l'histoire officielle, celle de la République française qui applique à une population civile un système de contrôle jusque-là réservé aux criminels, le pluriel du titre renvoie à l'histoire intime de ces hommes et femmes qui ont été fichés. Histoires de vies enfouies sous ces visages photographiés par l'autorité et qui renaissent à travers les commentaires de leurs enfants et leurs petits-enfants. La force du film de Raphaël Pillosio, et sa grande beauté, consistent à restituer leur dignité à ces portraits, à transmuter ces effroyables documents en objets de mémoire, mais surtout, à travers une série de rencontres, à rendre sensible la blessure de ces Français comme les autres qui se voient encore aujourd'hui traités comme des "étrangers de l'intérieur". Car sous la forme du carnet de circulation, le même système se perpétue qui prive les Manouches de l'entière jouissance des libertés et des droits garantis à leurs concitoyens. **S.M.**

à lire

Entretien avec Raphaël Pillosio, p. 100



remplace alors le carnet anthropométrique et le carnet collectif, la catégorie administrative des *gens du voyage* celle des nomades. La détention du carnet de circulation est désormais obligatoire pour tout individu âgé de plus de 16 ans "habitant une résidence mobile" (en revanche, il ne peut lui être délivré de carte nationale d'identité). Ce carnet doit être visé par les autorités tous les trois mois. Les détenteurs de ce document n'ont toujours pas accès au droit de vote, qui nécessite un rattachement de plus de trois ans à la même commune, alors que le choix de celle-ci est contraint par le respect d'un plafond de 3 % des gens du voyage au sein de sa population totale... Les discriminations ont certes changé de degré, mais aucunement de nature. **E. B.**

1 La *carte d'identité* des Français a été créée, à titre facultatif, par le préfet de police du département de la Seine en 1921. Le 27 octobre 1940, le régime de Vichy décrète que "tout Français de l'un ou de l'autre sexe, âgé de plus de seize ans, ne peut [désormais] justifier de son identité que par la production d'une carte d'identité", qui sera délivrée et généralisée à partir de 1943, en intégrant le numéro d'inscription au répertoire national d'identification des personnes physiques. Le décret du 22 octobre 1955 est cependant revenu sur le caractère obligatoire de ce document administratif.

2 En 1882, Alphonse Bertillon, chef du service photographique de la préfecture de police de Paris et fondateur du premier laboratoire d'identification criminelle de la police, crée un système de classement des fiches de police suivant les mesures prises sur les individus arrêtés. Appliqué initialement aux suspects, l'enregistrement des mesures du corps, complété par des photographies de face et de profil, est étendu progressivement à tous les individus détenus dans les prisons, les criminels libérés, les prostituées enregistrées par la police, les étrangers expulsés, les individus condamnés à de faibles peines et remis en liberté, comme les vagabonds ou les mendiants. L'extension de cette procédure de fichage aux nomades avec la loi de 1912 marque donc une nouvelle étape de son déploiement : elle ne vise plus seulement des populations répertoriées au regard de leurs activités délictueuses ou criminelles (réelles ou supposées), c'est désormais un groupe social dans sa totalité qui lui est soumis.

primitifs

Le film de Florence Dauman **Un Été + 50** donne à voir ce qu'aurait pu être **Chronique d'un été**, achevé par Jean Rouch et Edgar Morin en 1961 : c'est-à-dire un autre film. Sous l'appellation cinéma-vérité, l'ethnologue-cinéaste et le sociologue-théoricien du cinéma expérimentent le futur du cinéma à partir de caméras légères et de son direct (bientôt synchrone). Analyse d'Arnaud Lambert.

"Nous avons voulu fuir la comédie, le spectacle, pour entrer en prise directe avec la vie. Mais la vie même est aussi comédie, spectacle. Mieux (ou pire) : chacun ne peut s'exprimer qu'à travers un masque et le masque, comme dans la tragédie grecque, à la fois dissimule et révèle, fait porte-voix. Au cours des dialogues, chacun a pu être à la fois plus vrai que dans la vie quotidienne, mais en même temps plus faux. Cela signifie qu'il n'y a pas une vérité donnée, qu'il suffirait de cueillir adroitement sans la flétrir (c'est tout au plus la spontanéité). La vérité ne peut échapper aux contradictions, puisqu'il y a des vérités de l'inconscience et des vérités de la conscience ; ces deux vérités se contredisent. [...] Peut-être avons-nous fait surgir l'inquiétude de la vérité ?" (Edgar Morin)¹

Un Été + 50 confirme ce qu'on pouvait pressentir à la vision de **Chronique d'un été** : il y a un inachèvement dans ce film, un mélange d'ambition et de maladresse, de ratés et d'états de grâce, d'invention et de conformisme, qui s'expliquent en partie par l'enfance de l'art. Ce tournage – moment capital de la modernité française et expérience existentielle extrêmement forte – restera pour les protagonistes comme une hantise. Notamment pour Edgar Morin qui pensera longtemps remonter une version plus longue du film. C'est dans cette optique d'un deuxième montage que les rushes ont été déposés au musée de l'Homme – où ils ont été retrouvés récemment. Dans cette grosse vingtaine d'heures de pellicule, Florence Dauman a puisé quelques séquences inédites, restituées dans leur durée, leur matérialité de rushes (amorces, claps, imperfections techniques, interventions in ou off des réalisateurs, etc.). Ces séquences, jusqu'à présent invisibles, redonnent au tournage sa dimension hautement expérimentale, et aux images et aux sons de 1960 une puissance cinématographique que le montage original a étouffé.

A voir le magnétisme de ces rushes, on comprend aisément le désir de la réalisatrice de faire retour vers ce film désormais culte, cinquante plus tard. Son documentaire s'inscrit dans un courant contemporain qui prend pour sujet des films plus anciens – non pas le réel passé mais le cinéma du réel passé – que ce soit pour retrouver les protagonistes (Florence Dauman interroge Edgar Morin et certains acteurs du film tels Marceline Loridan, Régis Debray, Jean-Pierre Sergent, Nadine Ballot), revenir sur les lieux du tournage ou revoir la pellicule originale, devenue l'archive d'un temps disparu.

L'édition patrimoniale en format DVD stimule sans doute la réalisation de ce type de documentaires et, de fait, la relative simplicité d'**Un Été + 50** ne fait pas échapper le document, comme l'appelle elle-même la réalisatrice, à son statut de bonus. **Un Été + 50** accompagne l'édition DVD de **Chronique d'un été**, tant dans sa version française chez Montparnasse, qu'américaine chez Criterion.

la méthode morin-rouch

Ce que rend manifeste le film de Florence Dauman, c'est la nature profondément originale du tournage de 1960. Dans le projet de film déposé pour l'accord CNC, Edgar Morin, aux tous premiers mots, le revendiquait : "Ce film est une recherche. Le milieu de cette recherche est Paris. Ce n'est pas un film romanesque. Cette recherche concerne la vie réelle. Ce n'est pas un film documentaire. Cette recherche ne vise pas à décrire ; c'est une expérience vécue par ses auteurs et ses acteurs." D'emblée, et dans une veine rouchienne, la réalisation a été pensée comme une expérience collective – et libertaire – abolissant le partage habituellement établi entre protagonistes et metteurs en scène. "Les auteurs eux-mêmes se mêlent aux personnages : il n'y a pas de fossé de part et d'autre





Un Été + 50

2011, 72', couleur, documentaire
réalisation : Florence Dauman
production : Argos Film
participation : CNC, Ciné Cinéma, Procirep, Angoa

Au cours de l'été 1960, Edgar Morin et Jean Rouch, équipés d'une caméra et d'un magnétophone portatifs, interrogent des gens de différentes classes sociales sur leur façon de voir la vie ; le film **Chronique d'un été** se présente comme une expérience de "cinéma-vérité". Cinquante ans plus tard, **Un Été + 50** propose aux protagonistes de commenter cette expérience autour de scènes coupées au montage.

Chronique d'un été est une œuvre pionnière. La légèreté du matériel permettait pour la première fois de sortir du studio pour se rapprocher de la vie. A partir d'une simple question : "Êtes-vous heureux ?", Rouch et Morin entendaient ouvrir un espace pour la parole. Leur quête de vérité se changea bientôt en interrogation sur le dispositif-cinéma, sur les effets de ce dispositif sur ceux qu'ils filment et sur les spectateurs. Qui joue ? Qui est sincère ? Pourquoi exposer ainsi l'intimité ? Le cinéma peut-il réinventer les rapports sociaux ? Exhumant des rushes inédits, **Un Été + 50** redonne à sa source sa dimension de laboratoire. Les discussions animées sur la guerre d'Algérie y côtoient une confrontation entre techniciens du cinéma et ouvriers, une dispute amoureuse où vie et cinéma se confondent, un débat autour de **L'Avventura** mené par Jacques Rivette... A l'heure de la télé-réalité, **Un Été + 50** jette un regard rétrospectif sur le "cinéma-vérité" et l'utopie documentaire. S. M.

à voir / à lire

D'Arnaud Lambert :
Also Known as Chris Marker, 2008, Le Point du Jour Editeur (réédition 2013).
cnc.fr/idc :
 De Jean Rouch : **Yenendi, les hommes qui font la pluie**, 1951, 28' ; **Bataille sur le grand fleuve**, 1952, 34' ;
 Sur Jean Rouch : **Jean Rouch et sa caméra**, de Philo Bregstein, 1977, 74' ;
Pierre Braunberger producteur de films, 1992, 3 x 54' ;
La Mise en scène documentaire, de Gilles Delavaud, 1994, 92' ;
Cinéma vérité, le moment décisif, de Peter Wintonick, 1999, 102'.

de la caméra, mais circulation et échanges." De fait, **Chronique d'un été** débute sur une séquence réunissant Marceline et les deux réalisateurs plein cadre : d'emblée, Morin et Rouch – les vraies stars du film – exposent leur tentative, ses risques, leurs attentes et leurs craintes.

La transgression est plus forte encore dans la séquence Moineau, que l'on découvre dans **Un Été + 50**. Morin et Rouch ont organisé un repas avec des ouvriers de chez Renault afin qu'ils témoignent devant la caméra de la condition ouvrière. On comprend qu'en off, un échange assez vif a opposé l'ingénieur du son du film, le fameux Moineau, et les ouvriers. En substance, il pense que les ouvriers sont des cons et qu'ils n'ont qu'à faire comme lui, travailler en indépendant pour le cinéma. Conformément à l'esprit du tournage, Moineau est sommé de redire le fond de sa pensée face à la caméra. Les rôles sont donc mouvants, interchangeable : **Chronique d'un été** partage avec les films contemporains de la Nouvelle Vague la remise en cause des pratiques traditionnelles et corporatistes du cinéma. Le document de Florence Dauman comporte ainsi toutes sortes d'indices qui renseignent sur l'originalité et la souplesse de la méthode Morin-Rouch, originalité qui n'ira pas sans provoquer des heurts avec Anatole Dauman, producteur du film. Plusieurs fois celui-ci tentera d'imposer des techniciens plus professionnels, ce à quoi s'opposera vigoureusement Rouch qui ne pouvait travailler que dans un cadre amical.

L'inventivité est particulièrement sensible dans les aspects techniques. L'arrivée de l'opérateur québécois Michel Brault, le perfectionnement progressif, tout au long du tournage, par l'ingénieur Coutant, de la caméra 16mm, jusqu'à l'enregistrement synchrone pour l'ultime séquence tournée en 1961, font de **Chronique d'un été** un moment clé de l'histoire du documentaire. Quelque chose s'invente d'encore indistinct, mais qui fera date et auquel le film devra une grande part de sa postérité.

format commercial

Cette dimension expérimentale a sans doute permis que se manifestent, au gré de la réalisation du film, des désirs différents de cinéma. Et si **Chronique d'un été** est un semi-échec artistique, c'est sans doute parce qu'il a été le produit de trop de négociations et de compromis entre tous ces désirs et entre les différents acteurs du film (réalisateurs mais aussi producteur).

C'est ce que souligne Florence Dauman dans la scène finale d'**Un Été + 50**. La longue montée, par l'ouvrier Angelo, de l'escalier qui conduit au Petit-Clamard où il réside, est une manière

de suggérer ce qui, dans **Chronique d'un été**, est si frustrant. Dans cette séquence, la réalisatrice restitue l'ascension dans sa durée et aussi l'excitation qui saisit l'équipe technique de pouvoir aussi simplement capter un moment de liberté (la sortie d'usine). Ce temps anodin, sans importance dramatique, sans enjeu narratif, Dauman nous le rend dans sa plénitude cinématographique. Et sur ces images, elle surimprime une citation de Rouch : "Ce qui importe c'est la durée même du document. Pour rentrer au Petit-Clamart, Angelo doit monter un escalier invraisemblable. Cette montée devient une espèce de drame poétique. Pour montrer le film dans les salles, il va falloir couper. Ce document perdra de sa force, même sa raison d'être" (**France Observateur**, 1961).

Après les premiers montages réalisés par Rouch et son équipe (en dialogue constant mais mouvementé avec Morin), Anatole Dauman finit par imposer un monteur reconnu, Jean Ravel, pour finaliser le travail. Celui-ci est chargé de réaliser un montage cinéma qui remet en question le premier montage chronologique de Rouch. Ravel utilise la technique dite des rouleaux japonais : "Le montage du film est conçu à partir de dactylogrammes, transcriptions du contenu verbal du film." ² Cette technique, qui explique le ton haché de certaines séquences, focalisée sur la teneur du propos mais ignorant tout ce qui relève de l'expression non verbale, nuit au film : les intonations, les hésitations, la gestuelle inconsciente, le jeu des échanges et des répliques, tout ce qui spécifie le cinéma qui s'invente alors, art privilégié de la captation de ce que Morin appelle l'acte de parole, n'est pas pris en compte ; les coupes, omniprésentes, induisent un doute sur la parole qu'on entend, dont on ne peut jamais savoir si au fond elle n'a pas été détournée au montage. Peu respectueux de la durée des plans, les rouleaux permettent néanmoins de faire tenir, dans un format standard d'une heure trente, les séquences que chacun des réalisateurs juge non négociables.

Dans l'ouvrage **Chronique d'un été**, Rouch explique : "En fait j'avais devant **Chronique** la même angoisse que celle ressentie auparavant avec **Moi, un Noir** et **La Pyramide** [humaine], celle de l'amputation. C'est sans doute là l'écueil le plus grave de tous ces films improvisés, sans scénario ni découpage : réduire à 1h30 un matériel énorme dont la valeur est l'authenticité, c'est-à-dire la longueur, les hésitations, les maladresses." Les deux auteurs sont donc bien conscients, et presque dans l'instant, des limites de leur film.

apprentis sorciers

Dans une séquence inédite d'**Un Été + 50**,

Morin, déambulant dans le musée de l'Homme aux côtés de Rouch, a cette réplique pénétrante : "Nous sommes des apprentis sorciers !" Les réalisateurs jouent en même temps qu'ils inventent les règles. Ce qui ne va pas sans flottements, prises de risques mal évaluées. C'est peut-être ce que les apprentis sorciers – ces primitifs du cinéma direct – ont appris en cours d'aventure : tout le travail de réalisation consiste à éliminer et à maîtriser, au montage notamment, les aléas de l'expérimentation pour proposer au spectateur un ensemble de signes, visuels et sonores, cohérent : c'est cette cohérence interne qui emporte, dans le documentaire plus qu'aïl-leurs peut-être, la conviction du spectateur en ce qu'il voit : le film n'est pas un discours de connaissance, le pacte documentaire ne repose pas sur une accumulation de faits et l'enchaînement des arguments, mais sur la conviction transmise au spectateur que ce qui est montré a été honnêtement capté et tout aussi honnêtement restitué.

Comme l'indiquent les entretiens réalisés pour **Un Été + 50**, le tournage de **Chronique d'un été** a été l'occasion, pour chacun des réalisateurs, d'explorer ses propres désirs de cinéma – désirs pas forcément compatibles. De ce point de vue, il faut sortir du partage rebattu distinguant d'un côté *Rouch cinéaste*, de l'autre *Morin sociologue*.

De fait, on gagne à considérer les choses différemment : il y a, en réalité, deux intuitions du cinéma et une zone de flou – avant tout conceptuel – entre les deux qui, précisément, fait lien. A l'origine du projet, il y avait la question soumise par Morin – comment vis-tu ? – qui est restée longtemps le titre provisoire du film. Après les premiers essais et presque deux mois de tournage, Rouch, pressentant que l'été 1960 serait riche (événements au Congo, pourparlers de paix entre la France et le FLN), propose de faire évoluer le questionnaire de manière à intégrer l'actualité politique : il avance l'idée de faire la chronique de l'été, c'est-à-dire de ces événements tels qu'ils se répercuteraient sur les protagonistes du film. Evolution que Rouch lui-même considérera, en cours de tournage, comme une tentative avortée.

commensalité vs pédovision

Ce sont aussi deux mises en scènes qui s'opposent ; depuis le début, Morin, qui cherche la vérité de la parole, met en exergue le principe de commensalité : on tourne dans un appartement privé, loin des studios, et c'est après de bon repas arrosés de bons vins que l'échange vrai va pouvoir se produire, la parole se libérer, les individus se désinhiber. C'est à la caméra et au magnétophone qu'il appartiendra alors de saisir le moment de vérité, le dévoilement



intime. Comme on l'a dit, c'est l'acte de parole qui l'intéresse et le gros plan lui paraît la forme cinématographique à privilégier. Son intuition préfigure tout un pan du cinéma, dont l'enjeu sera la saisie du témoignage et la provocation de la parole – facilitées par les techniques légères.

A la *commensalité*, Rouch oppose la *p  dovision*. L'arrivée de l'opérateur Michel Brault, précurseur de la caméra portée, va être l'occasion de toutes sortes d'expérimentations tant en terme d'instrumentation technique que de mise en scène. Rouch sort la caméra dans la rue, filme de courtes fictions lors de séjours à Saint-Tropez ou Saint-Jean-de-Luz (scènes de la plage, de la corrida, visibles dans **Chronique d'un été** ou **Un   t   + 50**). "Toute cette période Saint-Tropez, si elle était terriblement déprimante pour Edgar qui se sentait menacé par la fiction des psychodrames, était terriblement enthousiasmante pour Michel Brault et moi-même qui inventions notre nouvel outil." ³ Rouch est tenté, contre l'ouvriérisme de Morin et ses questionnements existentiels, de dramatiser le film : il est un temps question de le structurer autour de deux ou trois figures centrales, en recourant à un canevas narratif (dans la continuité de **La Pyramide humaine**, qu'il monte parallèlement au tournage de **Chronique**).

L'étonnant est bien là : que la caméra légère et le son direct n'aient pas entraîné Rouch à une approche plus documentaire. Au contraire, ils ont consolidé son ardent désir de fiction. L'all  gement des machines produit chez lui du cinéma romanesque, qui donne à certaines séquences de **Chronique d'un été**, et par contagion au film, une tonalité Nouvelle Vague – comme le note Régis Debray dans **Un   t   + 50**.

De ce point de vue, le long échange inédit entre Jean-Pierre et Marceline que l'on découvre dans le film de Florence Dauman, est tout à la fois pathétique et dérangeant. Filmés en bord de mer, assis au pied d'une jetée, les deux amants nous plongent une fois de plus dans les méandres de leur amour fragile et chanceux. La situation est crée artificiellement et les deux protagonistes jouent un rôle. Jean-Pierre clappe en souriant, et dans l'instant



renoue avec son personnage d'amoureux goujat ; mais sur la durée de la séquence, le doute s'imisce et on ne peut plus décider si l'échange finalement n'est pas sincère. Dans un cas comme celui-ci, la fiction *rouchienne* sert la confession recherchée par ailleurs par Morin : tout se passe comme si, au creux des vents déchaînés, au maigre abri d'une digue, les mots d'amour trouvaient un havre secret (que le téléobjectif et le micro parviennent malgré tout à capter – mise en scène techniquement révolutionnaire). Mais cette séquence, longtemps débattue, ne trouvera finalement pas sa place dans **Chronique d'un été**. Découpée conformément aux règles du cinéma classique, avec changement d'angles multiples, elle ne peut être montée dans le cadre du *cinéma vérité* : le différentiel est trop grand avec les fragments de réalité filmés par ailleurs. Le jeu des acteurs est trop approximatif et surtout la mise en scène est trop visible pour que le raccord soit possible avec une prise de vue documentaire.

cinéma vérité

Le flou conceptuel qui permet que tous ces désirs de cinéma cohabitent, c'est justement cette notion de *cinéma vérité*. L'important est sans doute de comprendre qu'à l'origine du projet, cette indistinction a permis aux deux compères de croire qu'ils parlaient de la même chose. Dans un entretien paru dans **France Observateur**, repris dans l'ouvrage **Chronique d'un été**, Morin explique : "Il s'agit de faire un *cinéma-vérité* qui surmonte l'opposition fondamentale entre le cinéma romanesque et le cinéma documentaire. Dans le cinéma romanesque, on traite les problèmes privés des individus : l'amour, la passion, la colère, la haine, alors que dans le film documentaire, jusqu'à présent, on ne traite que des sujets extérieurs aux individus : objets, machines, paysages, thèmes sociaux. Jean et moi sommes d'accord au moins sur un point : qu'il faut faire un film d'une authenticité totale, vrai comme un documentaire, mais ayant le contenu du film romanesque, c'est-à-dire le contenu de la vie subjective, de l'existence des gens."



La double négation est frappante : ni fiction, ni documentaire. Morin forge une expression pour décrire cette troisième voie : il parle de *cinéma vécu*. L'une des questions est de savoir si le *cinéma vécu* est la même chose que le *cinéma vérité*. C'est sans doute le cas dans son esprit : si on arrive par la mise en situation (*commensalité*) à obtenir des protagonistes qu'ils agissent et parlent sincèrement devant la caméra, ce qui éclatera à l'écran, c'est la vérité de cette parole, de ces actes, de ces personnes mêmes. Morin a le sentiment que ses amis ou les amis de Rouch, ces *personnes* avec qui il s'entretient sur le tournage, vont découvrir quelque chose d'eux-mêmes à travers le cinéma : aventure de la vérité qui fera d'eux de véritables *personnages* de cinéma. Ce qu'il appelle *cinéma vécu*, c'est cette conviction : quiconque fait face avec sincérité à la caméra, a l'épaisseur du romanesque – il n'est donc pas besoin de recourir à la fiction cinématographique et à sa grammaire ; la caméra vivante suffit pour capter cette mutation de la personne en personnage. C'est le point de vérité de l'intuition de Morin – celui autour duquel tourne une partie des écritures contemporaines du documentaire⁴. Fascinante beauté de cette coréalisation. Les films antérieurs de Rouch expérimentaient à partir de pré-supposés exactement inverses : la vérité des personnes, c'était par la fiction des personnages qu'elle se manifestait – comme on le voit à l'œuvre dans la séquence sur la jetée, entre Marceline et Jean-Pierre. Evidemment, l'émouvante fragilité de **Chronique d'un été** réside dans le fait que le film porte en lui, comme des cicatrices, tous ces tâtonnements, toutes ces ambitions et tous ces désirs – sans en renier aucun complètement. Incidemment, la question des rushes et de leur emploi sous forme d'archives, comme c'est le cas dans **Un Été + 50**, provoque un constat inédit : regarder les films depuis leur source, et avec le recul, c'est-à-dire avec un savoir historique, politique, esthétique, induit par le simple passage du temps, en modifie profondément la réception. Recul qui requalifie ces images et ces sons, fait émerger des puissances ou des lacunes, sans doute pas si

évidentes à l'époque de leur enregistrement. On peut en l'occurrence se demander si **Un Été + 50** ne nous convainc pas mieux que **Chronique d'un été** de la vigueur et de la valeur des intuitions des deux cinéastes.

De manière générale, faire repartir l'analyse depuis les rushes, c'est mettre en question (de façon parfois embarrassante) le montage et la réalisation du film qu'on étudie. Même si ces remarques valent avant tout pour le cinéma documentaire, il y a, en jeu, le dépassement de la forme *film* qui n'a pas fini d'être interrogée à mesure que notre accès à notre propre mémoire audiovisuelle sera facilité. Le *film*, entité sacrée, voulue par un auteur, donnée dans sa cohérence et sa perfection d'œuvre achevée, va, sans doute, et de plus en plus, être réestimé, réévalué par l'inévitable mise en circulation des *archives*.

Le grand mérite du film de Florence Dauman est d'*ouvrir* le film original, en clarifiant ce qui ne pouvait relever que de l'implicite et du sentiment incertain : en libérant la force des rushes originaux, c'est-à-dire en désignant implicitement les limites du film, elle rachète l'erreur (n'avoir pas donné du temps au temps) du producteur original – son père⁵. En rendant hommage à la fabuleuse histoire qu'a été le tournage du film, elle entrouvre la porte : l'espace par où se glissent la possibilité et le désir de bien d'autres films tirés des mêmes images, encore plus forts, plus justes, que l'œuvre originale. A. L.

¹ Edgar Morin, *Chronique d'un film*, dans Jean Rouch, Edgar Morin, **Chronique d'un été** [le livre], Paris, éd. InterSpectacles, 1962. Le livre est dédié à Anatole Dauman, chaleureusement remercié : preuve de la solidarité et de l'amitié qui unissait toutes ces personnes.

² *Le cinéma, une anthropologie du visuel*, entretien avec Edgar Morin recueilli par Monique Peyrière, **CinémaAction**, *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, dirigé par Réjane Vallée, 1er trimestre 2013.

³ Note de Rouch sur le texte de Morin, dans Jean Rouch, Edgar Morin, **Chronique d'un été**, *op. cit.*

⁴ Ce que Gilles Deleuze ré-expose, en s'appuyant sur les films de Rouch et Perrault : "Quand Perrault s'adresse à ses personnages réels du Québec, ce n'est pas seulement pour éliminer la fiction, mais pour la libérer du modèle de vérité qui la pénètre, et retrouver au contraire la pure et simple *fonction de fabulation* qui s'oppose à ce modèle."

Sur Rouch : "Il faut que le personnage soit d'abord réel pour qu'il affirme la fiction comme une puissance et non comme un modèle : il faut qu'il se mette à fabuler pour s'affirmer d'autant plus comme réel, et non comme fictif." **Cinéma 2 - L'Image-Temps**, Paris, éd. de Minuit, 1985

⁵ Un an plus tard, Chris Marker réalise **Le Joli Mai**. Les 2h35 que durent le film n'empêcheront pas son exploitation commerciale.

jean-luc godard, à l'essai



Jean-Luc Godard, le désordre exposé, de Céline Gailleurd et Olivier Bohler, revient sur l'exposition de Godard au Centre Pompidou en 2006, **Voyage(s) en Utopie (1946-2006)**, avec André S. Labarthe en passeur. Exposition du cinéma ou cinéma exposé, et par extension, toute image en mouvement entrant dans l'espace muséal, ordre et désordre selon Godard, figure tutélaire de Labarthe : Céline Gailleurd et Olivier Bohler en entretien avec Pascale Cassagnau précisent ces questions abordées par le film.

De Francis Bacon à Montaigne, de Diderot à Paul Valéry, de Robert Musil à Adorno et Roland Barthes, l'essai est l'exercice de la mesure, la pesée, la vérification et la validation d'un territoire, bien souvent de façon fragmentaire. "L'essai est-il : dans un domaine où le travail exact est possible, quelque chose qui suppose du relâché, ou le comble de la rigueur accessible dans un domaine où le travail exact semble impossible." Robert Musil définit la nature même de l'essai comme cette double pression contradictoire qui s'exerce entre le travail du sens et la poussée du temps.

Il y aurait dans ce qui constitue l'essai comme forme dynamique, le mouvement d'une dialectique fine à l'œuvre, entre la tension d'un calcul exact, et l'effet de dé-liaison d'une temporalité non vectorisée. Une puissance de la construction qui intègre la puissance de la négation, tel est le film de Céline Gailleurd et Olivier Bohler. Inventant sa propre forme au fur et à mesure que s'élabore son écriture, **Jean-Luc Godard, le désordre exposé** constitue un double portrait : celui d'une exposition (Jean-Luc Godard au Centre Pompidou) et le portrait d'un passeur (celui d'André S. Labarthe). Véritable poème en prose, le film expose à son tour un dispositif narratif qui nous introduit à sa manière au cinéma et à la pensée en acte du cinéaste.

Adoptant une forme libre, votre film déconstruit le commentaire, en multipliant les conversations. Quelle est la généalogie de votre projet qui adopte d'emblée le mouvement d'un cheminement ?

Céline Gailleurd : Le projet relève en effet d'un cheminement qui a duré six années : en 2006, nous avons d'abord filmé au Centre Pompidou, pendant plusieurs jours, par souci de garder une trace de l'exposition de Jean-Luc Godard, **Voyage(s) en Utopie (1946-2006)**,

dont aucun catalogue n'existait. Cette proposition de Godard se présentait comme une vaste installation inachevée, vestige d'un projet rêvé par le cinéaste, **Collage(s) de France**, refusé par Beaubourg. Nous avons pris beaucoup de plaisir à filmer les circulations des visiteurs à l'intérieur des trois salles (*Avant hier, Hier, Aujourd'hui*) leurs regards souvent perplexes devant une exposition qui se présentait comme un immense rébus. Nous avons aussi décidé de ne pas nous limiter au musée, et de suivre le moment du démontage, avec l'étonnante arrivée des objets de l'exposition chez Emmaüs – ce qui nous a permis d'en acquérir une partie importante, à l'exception des maquettes, seul élément de l'exposition vendu aux enchères et racheté par un collectionneur espagnol. Toutes ces images que nous avons tournées ont ensuite dormi plus d'un an, jusqu'à ce qu'Olivier Bohler et Raphaël Millet créent Nocturnes Productions en 2007. Peu à peu s'est fait jour le projet d'un film. A cette même époque, nous avons l'un et l'autre rencontré André S. Labarthe, et il nous est apparu comme la personne idéale pour parler de Godard. Restait encore à trouver des partenaires pour mener au mieux cette aventure : Gérald Collas à l'INA, Bruno Deloye à Ciné+ et Cornelia Hummel à Imagia en Suisse ont cru en ce projet.

Olivier Bohler : Au moment de tourner avec André Labarthe, nous avons pensé la structure du film en écho à la déambulation des visiteurs dans l'exposition : notre personnage et passeur circule dans plusieurs espaces différents, reconstitués en studio, où sont ré-agencés de manière thématique les éléments de l'exposition en quatre salles : *le musée imaginaire, le collage, la science, l'utopie*. Nous avons envie que cette déambulation participe à la fois du parcours muséal, de la projection cinématographique et, *in fine*, du rêve ou de la

circulation à l'intérieur de la mémoire. D'où les deux séquences au début et à la fin du film, qui mettent en scène l'entrée et la sortie hors de ce monde godardien un peu fantastique. Cela sans jamais perdre de vue l'idée qu'André Labarthe évoque à la fois une œuvre mais aussi une amitié qui dure depuis cinquante ans, donc quelque chose qui est de l'ordre aussi du sensible, de l'émotion.

C.G. : Entrer dans le sujet en multipliant les conversations, c'était aussi une manière de traiter avec humour les nombreux commentaires qui l'ont accompagné mais souvent qui s'enlisaient dans des anecdotes. Rares sont ceux qui ont pris le temps de comprendre ce qui se tramait derrière ce désordre apparent si savamment orchestré, à l'image de ses films finalement. La symphonie des commentaires placés au début donne d'ailleurs la couleur du film : il se présente comme un vaste collage d'éléments hétérogènes qu'on a souhaité rapprocher pour créer de nouvelles étincelles et éviter d'être face à une manière morte. Il fallait que ça devienne électrique.

Comment la figure d'André S. Labarthe s'est-elle imposée à vous comme une figure importante, nécessaire à la réalisation du film et à son aventure ?

O.B. : Dès l'ouverture de l'exposition au public en mai 2006, André S. Labarthe est l'un des rares à avoir perçu la continuité entre le cinéma de Godard et son exposition. Mais l'idée de le prendre comme *personnage* de notre film s'est véritablement imposée après la réalisation en 2010 d'un court opus, **André S. Labarthe : du chat au chapeau**, qui proposait de faire son portrait à partir de son exposition intitulée **Le Chat de Barcelone** à la Maison d'Art Bernard Anthonioz. Son charisme, sa liberté, ses longs silences mélancoliques et la poétique qui s'exprime dans son rapport au langage et au monde nous ont immédiatement inspirés pour le projet suivant.

C.G. : La difficulté pour parler de Jean-Luc Godard, c'est de trouver la bonne distance. André S. Labarthe connaît l'homme et l'œuvre, sans être dans le discours savant ni l'admiration. Faisant partie lui aussi des tenants de la



Nouvelle Vague, proche de Jean-Luc Godard depuis ses débuts aux Cahiers du cinéma, il apparaît dans l'œuvre godardienne dès **A bout de souffle**, puis dans **Vivre sa vie**, **Allemagne année neuf zéro**, ou encore **Les enfants jouent à la Russie** et **JLG/JLG**. Godard a même réutilisé un extrait de sa voix dans **3x3 Désastres**, présenté à Cannes en mai dernier. Mais surtout, André S. Labarthe a été le seul à documenter, dès les années 1960 et avec une régularité incroyable, le travail et la pensée de Godard. De **Jean-Luc Godard, le cinéma au défi** (1965) à **No Comment** (2011), en passant par **Godard Blues** (1985), il aborde à chaque fois le personnage d'une manière novatrice et profonde. C'est ce qui fait que **Le Désordre exposé** est aussi, par des jeux de miroirs, un portrait des deux hommes qui n'ont jamais cessé de dialoguer.

Le titre de votre film met en exergue une sorte d'oxymore, celui du désordre exposé : dans quelle mesure ce paradoxe est-il constitutif du cinéma de Jean-Luc Godard ?

C.G. : Toute l'œuvre, et même le positionnement de Godard face à l'institution comme aux médias, repose sur le principe de conflit. Le conflit, c'est à la fois le désordre et le lieu où naissent les idées. C'est l'endroit de la confrontation maximale, et donc de la production d'images les plus nouvelles. En cela **Voyage(s) en Utopie** offrait une véritable continuité avec ses films les plus "politisés" qui portent en eux une critique radicale du capitalisme et de l'industrie culturelle. Par ailleurs, l'idée de désordre renvoie au sublime texte d'Aragon publié dès 1965 dans **Les Lettres Françaises**, *Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ?*, que reprend en voix off André Labarthe dans la dernière partie de notre film : "Car personne ne sait mieux que Godard peindre l'ordre du désordre." Pour Aragon, "le désordre de notre monde" est "la matière" des premiers films de Godard. C'est une idée qui sous-tend sa conception du montage, le rapport image/son reposant sur l'idée de morcellement, de fragmentation et de discontinuité.

O.B. : Pour autant, nous n'avons pas choisi à l'origine du projet de mettre en avant en parti-

culier cet aspect-là du travail de Godard. Cela s'est dégagé lentement, presque de manière inconsciente, et c'est au moment de choisir un titre pour le film que Raphaël Millet nous a fait remarquer que l'idée de *faire désordre* était au cœur de toutes les problématiques que nous abordions. De fait, chaque film de Godard redéploie une esthétique du désordre. Le mot revient sans cesse dans **France Tour Détour**.

Votre film met en œuvre une double construction : la construction d'une dramaturgie ; celle d'un dispositif qui tisse finement le passé au présent (celui de l'exposition, celui du cinéma) et réciproquement...

C.G. : L'exposition elle-même obéissait à une dramaturgie avec ses dispositifs parfois émouvants, parfois provocateurs ou répulsifs. Se contenter d'un discours sur l'exposition sans chercher à faire ressentir des émotions au spectateur nous semblait une erreur. Nous avions peu de choses à notre disposition pour cela, mais il fallait les mettre en scène.

O.B. : Pour construire la dramaturgie, l'étape de l'écriture occupe une place déterminante dans notre travail. Nous glanons librement des images dans le réel, mais ensuite nous écrivons nos scénarios de documentaires comme s'il s'agissait d'une fiction avec une construction dramatique. C'est à ce moment-là, quand la structure du film s'organise, que se fait tout le travail de recherche des sources. Une fois cette première matière posée, les éléments non-documentaires surgissent, la mise en scène, la création d'un personnage avec son histoire, les décors, les premières idées de montage qui tirent vers la fiction, et qui vont porter la pensée à s'incarner dans une esthétique. Car il nous semble, comme à Labarthe, qu'il n'y a pas de documentaire sans fiction. Une fois ces cadres posés, le tournage redevient un moment de liberté, où tout peut advenir.

C.G. : L'expérience de montage a été très forte, guidée par la personnalité très stimulante de notre monteur Aurélien Manyà. Nous avons pu manipuler la matière du film avec une totale liberté. Sur chaque séquence se posait la

Jean-Luc Godard, le désordre exposé

2012, 66', couleur, documentaire
réalisation : Olivier Bohler, Céline Gailleurd
production : INA, Nocturnes Productions, Imagia
participation : CNC, Ciné +, ministère de la Culture et de la Communication (CNAP), Ville de Genève, Angoa, Procirep

Avec un recul de cinq années, André S. Labarthe revient sur l'exposition de Jean-Luc Godard, **Voyage(s) en Utopie**, qui fit scandale en 2006 au Centre Pompidou. Déambulant parmi les pièces rescapées de l'exposition, Labarthe, cinéphile de la première heure et ami de JLG, se livre à une méditation éclairée sur les intentions et les choix d'un cinéaste qui a fait sa matière du désordre du monde.

Le scandale dans l'œuvre de Godard n'est pas une nouveauté. Celui que provoqua **Voyage(s) en Utopie** a ceci de particulier qu'il concerne une exposition. Une autre forme que le film, certes, mais qui demeure dans la ligne de l'œuvre cinématographique de JLG, prolonge à la fois sa réflexion sur les images, l'histoire et le langage, et sa pratique du montage. Car, à l'instar du cinéma, l'exposition permet de rassembler des éléments épars, de créer des rapports, de s'interroger sur eux. Ce geste, André S. Labarthe l'inscrit dans la filiation d'Aragon, de Malraux et d'Henri Langlois : mettre en rapport des images, des œuvres d'art, des films, pour produire des chocs, pour penser, pour mieux voir. "On verra bien" dit Godard. L'exposition suscita une certaine sidération. "Fumisterie" pour les uns, "geste critique" pour les autres, **Voyage(s) en Utopie** joue de la déception. Celle de donner à voir le désastre plutôt qu'une marchandise culturelle. Celle d'inviter chacun à penser par lui-même.
M.C.

question de replacer l'exposition dans une sorte d'archéologie de la pensée de Godard. Il était donc très important de donner à ressentir ce passé comme une matière sensible, chargée aussi d'émotions, et de prendre en charge le fait que les deux hommes ont un lien privilégié. Et l'absence physique de Godard rendait la présence des images d'archives plus intense aussi, comme une sur-présence.

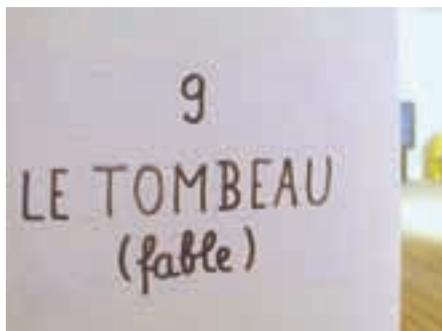
En quel sens l'écriture du film expose-t-elle la question de l'exposition du cinéma dans des espaces muséographiques ?

O.B. : André Labarthe dit toujours que le cinéma ne peut pas s'exposer, et je suis assez d'accord avec lui. Projeter un extrait de film dans un espace muséal, ce n'est pas pour autant exposer un film. D'ailleurs, les spectateurs de *Voyage(s) en Utopie* venaient probablement pour voir une exposition des films de Godard, et celui-ci a bien montré qu'il n'en était pas question – et qu'il n'exposait que des images dans des écrans (souvent très petits !), ce qui est très différent. L'idée était plutôt de repartir de l'héritage d'Henri Langlois et son *musée du cinéma*, qui mélangeait affiches, maquettes, dessins, costumes et un peu tout ce qui lui tombait sous la main, et qui fonctionnait suivant un principe de montage. Sa préoccupation était celle de la mise en relation des films, pour créer une pensée du cinéma.

C.G. : Pour nous, c'est très stimulant de voir comment des cinéastes se saisissent des moyens de l'exposition, tout en continuant de réfléchir au dispositif du cinéma dans leurs installations. Mais ce qui nous passionne avant tout c'est la manière d'inscrire l'image en mouvement dans l'espace : l'image devient une matière de l'image, au même titre que la lumière, les couleurs ou les acteurs. Les différentes salles que nous avons créées en studio portent en elles la trace de cette réflexion à travers l'usage de projections et de moniteurs diffusant des images. Cela dit, je me sens aussi très influencée par les installations d'artistes comme Anri Sala ou par l'exposition de Philippe-Alain Michaud à Beaubourg *Le Mouvement des images*, c'est-à-dire tout ce qui croise art contemporain et image en mouvement.

Peut-on dire que la boîte à outils que constitue l'exposition *Voyage(s) en Utopie* continue à produire des effets, notamment sur le propre cinéma de Godard ?

O.B. : Nous avons eu la chance de voir à Cannes le premier opus de Jean-Luc Godard en 3D : *3x3 Désastres*. Sans avoir évidemment la prétention de dire que Godard répond à notre film, il nous semble qu'il y reprend et poursuit les thèmes majeurs de l'exposition –



c'est-à-dire finalement de toute son œuvre. De même qu'une partie de l'exposition était plongée dans la pénombre, la première partie de son film est dédiée aux ombres, qui n'ont par définition aucune dimension : l'ombre de Nosferatu, qui plane sur les spectateurs, l'immeuble bombardé, "qui rejoint son ombre sur le sol", comme les ombres des passants d'Hiroshima, projetées sur les murs. Et comme toujours, Godard joue sur les mots : d'"ombre", il passe à "nombre" et de là aux mathématiques avec "n-ombres". Par combien de dimensions faut-il multiplier les ombres pour faire du cinéma ? Réponse : "Entre le zéro et l'infini." Mais sûrement pas par 3. La formule $x+3=1$ qui ornait les murs du Centre Pompidou y est questionnée sous un nouveau jour. Jean-Luc Godard rappelle qu'elle a servi d'abord aux marchands, à ceux qui voulaient calculer les dettes de leurs débiteurs : $-2 + 3=1$. Peut-on faire du plus avec du moins ? Pour représenter le monde en deux dimensions, il fallait jusqu'à présent un seul objectif – Godard montre, avec humour et respect, John Ford, Nicolas Rey, les grands cinéastes borgnes, face à l'œil unique de la caméra utilisée par les enfants de *France Tour Détour*. Pour obtenir une dimension de plus, il faut maintenant deux objectifs.

C.G. : Mais quel est le monde en 3D que le nouveau cinéma promet ? Godard en fait déjà l'inventaire : films d'horreur, de guerre ou pornographiques, corps déchiquetés par des guerres futuristes, volant en éclats sanguinolents vers les spectateurs, ou corps prostreints. L'inverse des corps de Gene Kelly et Ava



à voir / à lire

Voyages en Utopie(s). Ce qui ne peut être mont(r)é, ne peut être dit, de Céline Gailleurd, in *Le montage dans les arts au XX^e et XXI^e siècles*, dir. Sylvie Coëllier, Université de Provence, 2008.

Quand Malraux et Godard pensent la création : Du Musée Imaginaire aux Histoire(s) du cinéma, de Céline Gailleurd, Congrès de l'Afcccav, *Penser la création audiovisuelle Cinéma, télévision, multimédia*, Université de Provence, 2009.

Hollywood, les paradis perdus. L'Amérique dans Histoire(s) du cinéma et Voyage(s) en Utopie de Jean-Luc Godard, de Céline Gailleurd, in *L'Europe vue d'Hollywood et l'Amérique au miroir du cinéma européen*, Paris, éd. Michel Houdiard, Paris, 2012.

Pasolini et l'antiquité, sous la direction d'Olivier Bohler, éd. Institut de l'Image, Aix-en-Provence, 1997. nocturnesproductions.net

cnc.fr/idc :
No Comment, d'André S. Labarthe, 2011, 50' et *Images de la culture* No.27, p.37-39.

Gardner filmés par Minnelli ou Mankiewicz, qu'il montrait déjà dans l'exposition. Et puis on retrouve, un instant, la voix d'André Labarthe, prise dans **Allemagne année neuf zéro** qui déclare : "Est-ce que le narrateur n'est pas dans une situation impossible, difficile et solitaire, davantage aujourd'hui qu'autrefois ? Je le crois..." J'aime bien me dire que c'est un peu une réponse, si ce n'est à notre film, au moins à André S. Labarthe.

Quels sont vos futurs projets de films ?

C.G. : Actuellement, nous sommes en production d'un film consacré à Edgar Morin et son rapport à l'image. Il a été l'un des premiers intellectuels à envisager les grandes transformations anthropologiques de notre civilisation à travers le prisme du cinéma. Pour lui, le cinéma permet de renouer avec ce qu'il y a de plus archaïque en nous : le goût du mythe, notre fascination pour les ombres et, *in fine*, pour la mort. A travers ce documentaire, il s'agira de montrer que le système déployé par Edgar Morin est une machine à penser particulièrement stimulante, dont nous souhaitons qu'elle influe sur la forme même de notre film.

O.B. : Nous préparons aussi un film sur la ville d'Odessa. C'est un film qu'on envisage comme une transition vers la fiction, vers laquelle on souhaite aussi se diriger. Ce sera un film sur les différents quartiers de la ville, et on aimerait croiser des images de l'architecture et des gens, avec des textes littéraires, notamment les écrits romancés de Dovjenko.

Propos recueillis par **Pascale Cassagnau**,
juin 2013

images de guerre : preuves ou interprétations ?



Dans **De Hollywood à Nuremberg – John Ford, Samuel Fuller, George Stevens**, Christian Delage propose un montage des fictions et reportages de guerre réalisés par trois soldats cinéastes, et non des moindres, à partir de 1942, ainsi qu'une analyse des images prises sur le vif. Commentaires de Michèle Lagny.

Christian Delage est un vieux routier de la réflexion sur le statut et la fonction de l'image filmique lorsqu'elle se transforme en archive pour construire l'histoire et en juger quand elle a dérapé dans l'horreur. Quel témoignage, quelle preuve peut-elle apporter pour l'analyse et l'évaluation d'épisodes particulièrement douloureux comme celui des camps de concentration pendant la dernière guerre mondiale ? De novembre 1945 à décembre 1946, ces faits ont donné lieu à un procès tenu par le Tribunal International de Nuremberg qui a jugé les principaux accusés de crimes de guerre et de crimes contre l'humanité en s'appuyant sur des images présentées par un documentaire officiel, **Nazi Concentration Camps**, monté par John Ford et Ray Kellogg, et projeté à titre de preuve. Le cinéaste Samuel Fuller en reprendra des éléments dans une fiction de 1957, **Verboten !**, pour en montrer les effets. Après un livre en 2006, **La Vérité par l'image : de Nuremberg au procès Milosevic**, et un documentaire, **Nuremberg, les nazis face à leurs crimes**, puis une exposition en 2010 au Mémorial de La Shoah, **Filmer les camps – John Ford, Samuel Fuller, George Stevens**, Christian Delage s'inscrit avec **De Hollywood à Nuremberg – John Ford, Samuel Fuller, George Stevens** (2012) dans une démarche éprouvée, caractérisée par une réflexion intense sur les techniques préservant le rapport entre le réel et les images, malgré ou grâce à leurs artifices.

des sources

Le film utilise des documents d'archives, des films et des photographies, en particulier de Dachau et de Falkenau, où des opérateurs américains ont été, à la fin de la guerre, les témoins horrifiés de l'ouverture des camps. Ils y ont filmé en direct des images qui ont nourri leur propre production. Delage retrace l'engagement et le parcours des trois cinéastes

américains dès 1942, depuis la bataille de Midway dans le Pacifique jusqu'à Nuremberg. John Ford, à la tête d'une unité spéciale, la *Field Photographic Branch*, sous l'autorité du général Eisenhower, couvre la guerre dans le Pacifique et en Afrique du Nord bien avant le débarquement en Europe. George Stevens dirige une équipe spéciale de cameramen, la *Special Coverage Unit* (SPECOU), sous le contrôle de l'OSS (Bureau des services stratégiques, qui sera après la fin de la guerre remplacé par la CIA), créée en 1942 pour collecter des informations et conduire des actions "clandestines" et "non ordonnées" par d'autres organismes. Il filmera entre autres le départ des Allemands d'Afrique du Nord, la Libération de Paris et l'ouverture du camp de Dachau. Samuel Fuller, plus jeune et alors journaliste engagé dans la première division d'infanterie, la *Big Red One*, participe au meurtrier débarquement d'Omaha Beach, puis filme, avec une caméra envoyée par sa mère, la libération du camp de Falkenau dont il se servira dans un film de 1980, **The Big Red One (Au-delà de la gloire)**.

La réussite du documentaire tient à l'orientation de son point de vue : c'est d'abord de cinéma dont il s'agit, comme en témoigne le titre, et, dès le départ, un pré-générique d'images muettes sautant du désert de l'Utah à la baie du mont Saint-Michel, d'équipes de filmage jeunes et souriantes à des femmes navajos, accompagnées d'un commentaire off et de quelques accords musicaux.

Par une alternance entre images filmées et équipes de prise de vues, par son insistance sur les caméras, le film pose délibérément les questions en termes techniques. Comment cadrer les paysages et les personnages pour en respecter la vérité sur un plan éthique autant qu'esthétique ? Voilà le vrai problème des cinéastes de métier, comme Ford et Stevens, ou débutants comme le soldat Fuller.



L'autre difficulté est propre aux films de guerre : impossible, sauf exception, de filmer de près toute la bataille en direct, d'où la nécessité de reconstitutions. Si celle de Midway a pu être tournée en couleur et révèle le direct par le tremblé de ses images, celle de Pearl Harbor (**December 7th**, 1942) est une reconstitution en noir et blanc, avec des maquettes de bateaux explosant devant des décors peints.

Il faudra donc, pour présenter cette guerre, jouer autant sur les *remakes* proposés par les cinéastes que sur les archives filmées. Lors de la guerre en Afrique du Nord et en Europe, le changement du champ d'opération ne modifie pas ces conditions de production, mais le commentaire insiste sur les difficultés accrues du tournage sur le plan technique, avec de petites caméras très maniables mais des pellicules trop courtes, ou de grosses caméras à fixer sur des trépieds qui fonctionnent plus longtemps mais sont moins mobiles. A cela s'ajoute, bien entendu, le fait que, en pleine guerre, les images restent soumises à la censure et sont parfois coupées, comme ce fut le cas pour le film sur Pearl Harbor, commencé par Ford et terminé par l'opérateur Gregg Toland.

Dès le début du film donc, Delage met en évidence une question clef : la guerre, même filmée en direct, ne peut se montrer et se dire que dans la fragmentation et la reconstitution, tout comme ce fut le cas dans une réalité qui est celle de corps déchiquetés qu'on entasse dans des fosses communes, et qui ne peut qu'être dite par une voix expliquant comment les cadavres des soldats tués à Omaha Beach ont souvent dû être reconstitués à partir de fragments divers n'appartenant pas toujours aux mêmes hommes. Le cinéaste Fuller, interviewé plus tard, insiste sur le fait que sa caméra ment : elle ne montre que les hommes tomber, pas l'état dans lequel l'explosion a mis leur corps. Cela donne une dimension fantôme aux files de tombes bien propres qu'on a vues au début du film, dans un plan en noir et blanc montrant les honneurs rendus aux morts de Pearl Harbor, ou à celles des cimetières américains de Normandie.



de l'usage de la couleur

Grâce à ces images, on comprend la nécessité des mises en scène a posteriori qui permettent une esthétisation de l'histoire, dont la mémoire vivante ne peut être que celle d'une horreur fragmentaire et chaotique. La nécessité de la mise en spectacle pour dire l'histoire est marquée, par exemple, grâce à l'insert d'une célèbre danse de Fred Astaire et Ginger Rogers sur une musique un peu sirupeuse, extraite de **Swing Time** (1936) de Stevens, qui annonce les plans convenus de "visite rituelle" des Américains lors de la Libération de Paris, dans un montage qui fait se succéder des images de la Tour Eiffel, de balades en vélo, de cafés pleins de gens hilares et de jolies parisiennes tandis qu'un soldat américain brandit une bouteille de champagne géante ! Delage choisit donc un procédé particulièrement efficace pour montrer cette nécessaire esthétisation de la guerre en redoublant les images d'archives par des images provenant de films ultérieurs, documentaires ou fictions en couleur. Autre exemple, avec une séquence qui enchaîne le filmage en noir et blanc par Fuller d'un soldat allemand grièvement blessé dans un bois et qui meurt dans les bras des Américains, par sa reconstitution en couleur extraite de **The Big Red One** du même Fuller, où les Américains sauvent le moribond. Tout en soulignant le caractère salvateur de l'intervention américaine, la séquence engage la critique des pouvoirs de la fiction, qui n'aime pas les *bad ends* et impose ses règles de *happy end*, celle qu'on attend. "Survivre" dit le soldat américain en gros plan à la fin de la scène de **The Big Red One** ; "survivre à la guerre, mais aussi survivre aux camps" enchaîne le commentaire du documentaire, qui raccorde avec le plan, en couleur lui aussi, d'un déporté prêt à sortir d'un camp.

des camps

Au terme de leur trajet vers l'Allemagne, où les cinéastes retrouvent les traces de l'intervention américaine lors de la Première Guerre mondiale, s'amorce la deuxième étape des découvertes de la réalité : celle des massacres généralisés dans les camps de concentration.



De Hollywood à Nuremberg

John Ford, Samuel Fuller, George Stevens

2012, 54', couleur, documentaire

réalisation : Christian Delage

production : Mélisande Films

participation : CNC, Ciné+, Histoire, Procirep, Angoa, Annenberg Foundation / Center for Independent Documentary, Mémorial de la Shoah

John Ford (1894-1973), George Stevens (1904-1975) et Samuel Fuller (1912-1997) ont en commun d'avoir participé à la Seconde Guerre mondiale non seulement comme soldats mais aussi comme réalisateurs. Christian Delage monte en parallèle les images de leurs documentaires respectifs pour retracer les aventures guerrières des trois réalisateurs américains. Il les accompagne d'une voix off qui ouvre une réflexion morale sur le placement de la caméra.

L'Etat Major commande à Ford, engagé dans la Navy, et Stevens, en Afrique du Nord puis sur le front de l'est, des images pour témoigner. Comme peu d'images de la bataille de Pearl Harbor existent, Ford la reconstitue avec toiles peintes et maquettes (**December 7th**, 1942). Pour **La Bataille de Midway** (1942), plus préparé, il filme sous différents angles une action en direct. Les deux films ne donnent pas une image assez glorieuse de la Navy et seront censurés. A l'inverse, les images de Stevens à la libération des camps, qui montrent cadavres amoncelés et survivants qui témoignent, serviront de preuves de crime contre l'humanité au procès de Nuremberg. Fuller, engagé lui dans l'infanterie, ne reçoit nulle commande mais se fait envoyer une caméra 16mm. Ses images caméra à l'épaule à l'ouverture d'un camp marquent sa stupeur et privilégient le visage, l'humain. Hanté, il reproduit une scène vécue, les derniers moments d'un soldat allemand blessé, dans sa fiction **The Big Red One** (1980). M. D.



Désormais, il n'y a plus de redoublement de l'image brute par la fiction, qui en ferait un spectacle. De fait, la réalité dépasse la fiction : c'est directement en couleur (encore que le commentaire mentionne des images noir et blanc tournées par Stevens mais non conservées) que sont filmés des survivants, dont le récit est recueilli par un écrivain attaché à l'équipe de Ford, et l'identification et l'arrestation des surveillants, dont les voix muettes lors d'une conversation rendent les images fantomatiques.

Ce sont cependant des plans en noir et blanc qui montrent les traces des massacres. Ainsi à Dachau : le crématoire encore plein de cendres et d'ossements entassés, les cadavres décharnés imposés à la vue des habitants de la ville voisine. Le film insiste sur cette "mise en spectacle" imposée aux habitants : non seulement les culpabiliser, mais leur faire prendre conscience.

Alternance encore de noir et blanc et de couleur pour le service religieux consacré aux juifs au moment de la libération du camp. Stevens filme en noir et blanc toute la cérémonie, rabbin américain et foule des détenus, tandis que quelques plans couleur rappellent la présence et la garantie des soldats Américains qui leur rendent le droit à l'humanité.

La procédure est un peu différente dans le camp de Falkenau, où Fuller avance caméra à la main pour filmer en direct l'enlèvement et l'ensevelissement des victimes par des responsables du camp et des prisonniers de guerre. Le filmage des cadavres se fait dans la proximité des vivants de manière à en

conserver l'humanité, même si ces vivants sont les habitants de la ville convoqués au spectacle "pour qu'ils ne puissent plus nier les crimes nazis". Pour en préserver la valeur de vérité "sous sa forme brute", Fuller suggère un effet de réel par de longs panoramiques en noir et blanc, sans sonorisation a posteriori. A la différence de Frédéric Rossif, dont le film **De Nuremberg à Nuremberg** (1989) analyse la genèse du désastre pour l'expliquer, Christian Delage défend, par sa référence à Hollywood, la nécessité de sa scénarisation pour le comprendre. Seule la "réflexion" des images permet de "juger" et de construire une mémoire vivante autant qu'une histoire critique. Grâce au jeu de leurs dédoublements, elles ne reflètent pas une réalité (miroir) mais en suggèrent le sens (mise en scène). Un plan de western clôt le film en noir et blanc, tout comme il l'avait ouvert en couleur, célébrant par ce renversement la possibilité de retrouver une archive sous l'efficacité du spectacle cinématographique, quel qu'il soit. **M. L.**

à voir / à lire

De Michèle Lagny :

De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma, Paris, Armand Colin, 1992 ; **Senso** de Luchino Visconti. **Etude critique**, Paris, Nathan (coll. Synopsi), 1992 ; **Luchino Visconti, vérités d'une légende**, Paris, BIFI/Durante, 2002 ; **Histoire et Cinéma**, chap. 6 de **Comprendre le cinéma et les images**, sous la direction de René Gardies, Paris, Armand Colin, 2007 ; **Documentaire et temps présent : le futur en mémoire**, in **La Fiction éclatée t. 1**, sous la direction de Jean-Pierre Bertin-Maghit et Geneviève Sellier, Paris, INA-L'Harmattan, 2007 ; **Munch** de Peter Watkins, Lyon, Aléas (coll. Cinéma, dirigée par E. André, R. Fontanel, L. Vancheri), 2011.

cnc.fr/idc :

De Christian Delage : **Les Voyages du Maréchal**, 1990, 24'.

le poivre de bornéo

Notes de Raphaël Millet à propos de son film consacré au cinéaste :
Pierre Schoendoerffer, la sentinelle de la mémoire.

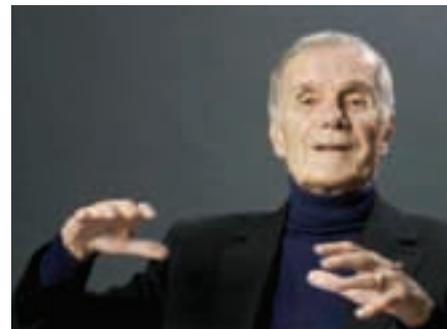
J'ai toujours aimé le cinéma de Pierre Schoendoerffer. Je me souviens encore d'avoir, très jeune, regardé à la télévision **La 317^e Section** ou encore **Le Crabe-Tambour**. Des années plus tard, alors que j'étais en poste à Singapour en tant qu'attaché audiovisuel, j'ai eu l'occasion d'organiser une petite rétrospective de son œuvre. C'était en 2005. Quels ne furent pas

ma surprise et mon plaisir lorsque Pierre Schoendoerffer accepta de faire le déplacement. Je crois que c'est surtout Singapour qui l'avait décidé. En effet, c'est une ville qu'il avait fréquentée quelques décennies auparavant, au début des années 1970 me semble-t-il, en compagnie de son épouse mais aussi de Raoul Coutard, alors qu'il cherchait à adapter lui-même son propre roman **L'Adieu au roi** dont l'action se déroule à Bornéo.

Singapour servit alors un peu de base régionale à Schoendoerffer, alors en phase de repérages. Le projet échoua, et ce fut finalement John Milius qui en fit l'adaptation cinématographique une quinzaine d'années plus tard. Mais la Cité-Etat de Singapour semblait être restée comme un bon souvenir pour Schoendoerffer et il prit de toute évidence grand

plaisir à redécouvrir la ville. Outre un passage obligé par le fameux Raffles Hôtel pour y boire un verre et par quelques restaurants de rue pour y manger des soupes asiatiques qu'il affectionnait tant, nous avons alors fait ensemble de nombreuses virées en voiture dans cette métropole asiatique au cosmopolitisme si particulier. Schoendoerffer y chercha notamment la trace de vieux quartiers où il se souvenait avoir vu des fumeries d'opium ; mais c'était il y a longtemps, et Singapour avait fort changé depuis.

Interviewé par de jeunes journalistes singapouriens, il leur raconta un Singapour qui de toute évidence n'existait plus, pour leur plus grand étonnement. Je décelais chez lui un peu d'amusement à le faire, mais aussi un peu de nostalgie, et aussi une pointe de déception,



comme si, au-delà du plaisir réel d'être en Asie, il ne pouvait s'empêcher de constater que les choses avaient bien changé et que l'Asie qu'il avait connue et aimée s'éloignait de plus en plus. Ce déplacement était alors son dernier grand voyage en Asie depuis longtemps. Ce fut aussi l'un des derniers.

Cette semaine passée à Singapour en sa compagnie me permit de découvrir l'homme. Souvent, les gens que l'on admire au travers de leur œuvre ne gagnent pas forcément à être connus. Avec Schoendoerffer, ce fut tout l'inverse, il était aussi grand que son œuvre. Le personnage m'ayant marqué par sa grande qualité morale, l'idée de lui consacrer un documentaire naquit peu à peu.

Le projet se matérialisa doucement, au gré d'assez nombreux rendez-vous qu'il m'accorda chez lui à Paris, dans son appartement proche du Trocadéro. C'était à chaque fois l'occasion de parler de l'Asie, et de cinéma bien sûr. Je me souviens lui avoir une fois rapporté du poivre de Bornéo, car il m'en avait parlé et semblait en avoir conservé toute la saveur en sa mémoire. Finalement, il m'accorda sa confiance et donna son feu vert pour le documentaire. Il me fit l'honneur et l'amitié d'y participer pleinement. Nous pûmes le filmer à Cannes, alors qu'un hommage officiel lui était rendu à l'occasion de la projection de la copie restaurée de **La 317^e Section**, en mai 2010. Voir ce prestigieux soldat de l'image monter une dernière fois les marches du Palais fut un moment émouvant.

L'idée était ensuite de l'emmener au Vietnam, où il n'était pas retourné depuis longtemps, et de le filmer sur les lieux mêmes qu'il avait connus, à Hanoï et surtout à Diên Biên Phu. A cela aussi il avait donné son accord. Malheureusement, son état de santé l'amena à annuler le voyage, quelques semaines avant le départ. C'est mon grand regret que de n'avoir pu le filmer au Vietnam.

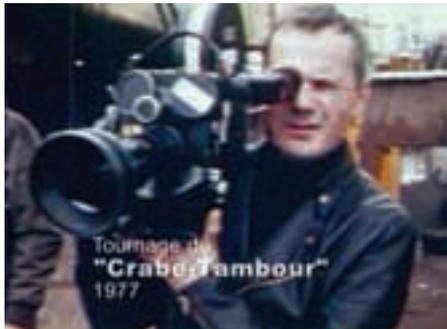
Heureusement, il nous accorda deux magnifiques matinées d'entretien en studio à Paris, au cours desquelles il raconta ce qu'il pensait

avoir encore à raconter, même si beaucoup de lui-même se trouvait déjà dans ses films et ses romans, comme il le soulignait justement. Mais ce qui résume peut-être de la manière la plus concise l'œuvre et la vie de Pierre Schoendoerffer, c'est sans doute l'épée à manche de bambou du membre de la section cinéma et audiovisuel de l'Académie des beaux-arts qu'il était devenu. Une épée avec sa garde en acier en forme de vague, ornée d'une ancre de marine, d'un chapeau tonkinois, d'une carte de l'Indochine avec une étoile marquant l'emplacement de Diên Biên Phu, et de sept grains de riz symbolisant la survie en Asie...

L'œuvre cinématographique et littéraire de Pierre Schoendoerffer est extrêmement marquante du fait de sa richesse humaine et historique. Deux histoires, en particulier, ont installé son mythe : **La 317^e Section** (fiction sur la guerre d'Indochine) et **La Section Anderson** (qui en est le pendant documentaire et le prolongement historique, traitant de la guerre du Vietnam), d'une part, et **Le Crabe-Tambour**, d'autre part. Personnellement, le film que je préfère peut-être entre tous, c'est **La Section Anderson** (en anglais, **The Anderson Platoon**, du nom du lieutenant noir commandant cette section). Le film obtint, parmi bien d'autres prix, l'Oscar du meilleur documentaire – fait assez exceptionnel pour un réalisateur français. Plus tard, chose que l'on ignore en France, il influença des réalisateurs américains comme Oliver Stone et son **Platoon**. Avec **Réminiscence**, tourné vingt et quelques années plus tard avec les survivants de la section, devenus des vétérans, **La Section Anderson** forme un diptyque d'une rare sensibilité sur les hommes et la guerre.

Fait notable dans l'histoire des images du XX^e siècle, Schoendoerffer est ainsi le seul cinéaste à avoir filmé et la guerre d'Indochine, et la guerre du Vietnam. Comment oublier ces images de la retraite des soldats perdus de l'armée française à travers l'immensité de la jungle indochinoise ? Comment oublier ces images similaires de soldats américains perdus dans la même jungle, une guerre plus tard ? Mais aussi, comment oublier cette vision de

Pierre Schoendoerffer, la sentinelle de la mémoire



l'étrave du *Jauréguiberry*, ce navire de guerre, brisant obstinément les flots, pour faire sa route dans l'immensité marine au risque de s'y perdre aussi ? Telle est sans doute la morale de Pierre Schoendoerffer : maintenir le cap, dans la jungle comme dans les vagues. Coûte que coûte. Et pour cela, ainsi qu'il le dit lui-même en reprenant le mot de La Hire, compagnon d'armes de Jeanne d'Arc : faire tout ce qu'il peut. Ce sont précisément ces mots qu'il reprit une dernière fois, devant la caméra, qui viennent clore le documentaire que je lui ai consacré.

Le titre en est **Pierre Schoendoerffer, la sentinelle de la mémoire**, car c'est le rôle qu'il avait peu à peu endossé, le conduisant à construire une œuvre d'une grande constance et d'une grande cohérence, fidèle à une certaine mémoire, celle de ce qu'il avait vécu et surtout celle de ceux avec qui il l'avait vécu. Des années après, l'émotion pointait rapidement dans sa voix lorsqu'il évoquait les amis disparus, et rendait perceptible toute la profondeur de son attachement à ce qu'il appelait *les amitiés de jeunesse*. Aujourd'hui, alors que Pierre Schoendoerffer poursuit seul son voyage au cœur des ténèbres, c'est à la mémoire de la sentinelle de l'écrit et de l'image qu'il sut être que ce texte et ce documentaire espèrent rendre hommage. R. M., août 2013

à voir

cnc.fr/idc :
Raoul Coutard, de Saïgon à Hollywood,
de Matthieu Serveau, 2006, 58'.

Pierre Schoendoerffer, la sentinelle de la mémoire

2011, 60', couleur, documentaire

réalisation : Raphaël Millet

production : Nocturnes Productions, INA

participation : CNC, ministère de la Défense
et des Anciens Combattants,
Orange Cinéma Séries, RTBF

Raphaël Millet dresse le portrait du cinéaste et écrivain Pierre Schoendoerffer (1928-2012) à travers son témoignage et ceux de son chef opérateur Raoul Coutard, l'acteur Jacques Perrin, le réalisateur Costa-Gavras et le critique Pierre Gabaston. Illustré de nombreux extraits de films et d'archives, le film retrace le parcours d'un marin devenu caméraman pour l'armée pendant la guerre d'Indochine, puis cinéaste de guerre à la fin des années 1950.

"Mon métier c'est de témoigner", dit cet amoureux de la condition humaine. Tournant pour l'armée au Cambodge, dans des conditions quasi documentaires (notamment à balles réelles) l'adaptation de son propre livre sur la guerre d'Indochine (**La 317^e Section**, 1965), ou suivant une patrouille américaine pendant la guerre du Vietnam (**La Section Anderson**, 1967), Schoendoerffer a toujours lié sa pratique du cinéma à la prise de risques, utilisant sa propre expérience de la guerre pour approcher l'authenticité du témoignage : "La caméra est comme un soldat. Il n'y a jamais de point de vue omniscient." "J'ai commencé par être cinéaste parce que je me pensais incapable d'être écrivain. Aucun film n'a infléchi ma vie, mais les livres, oui." Schoendoerffer a travaillé avec Joseph Kessel pour son premier film (**La Passe du diable**, 1958), et réalisé nombre d'adaptations de ses propres romans (reconnus et primés). Manière de mener le témoignage sur les deux fronts de l'écriture et des images. P. E.

Henri Alekan, des lumières et des hommes

1986-2013, 20', noir et blanc, documentaire

réalisation : Laurent Roth

production : Archibald Films, In the mood...

Interviewé au moment de la parution de son livre **Des lumières et des ombres**, le directeur de la photographie Henri Alekan (1909-2001) livre ses réflexions sur la lumière. Des photogrammes de films et des documents annotés complètent sa parole. Le film est présenté en courts chapitres aux titres évocateurs : **Beauté vue entrevue, Lumières en exil, Studio patrie céleste, L'union de l'âme et du corps, Le fruit, Au métier du soleil...**

Pour le chef opérateur de **La Belle et la Bête** (1946), la lumière n'est pas qu'une technique : "Il ne faut pas seulement la mesurer, il faut aussi l'inventer, (...) la structurer. Il existe une véritable architecture de la lumière. Elle n'est pas le fait seulement d'un acte mécanique, d'un acte scientifique. Elle est le fait d'une pensée, d'une réflexion." Fort d'une influence surréaliste, Alekan trouve que la Nouvelle Vague, si elle a remis en question certains codes hollywoodiens à bon escient – le maquillage –, a propagé une lumière vériste souvent décevante, car peu propice à l'évasion. Lui, au contraire, aime le studio, lieu de la récréation totale, où mélanger les pôles artificiel et naturel. Il teste ainsi avec **La Belle Captive** d'Alain Robbe-Grillet (1983) des couleurs artificielles dans la nature, et défie avec Raoul Ruiz, dont il est un collaborateur régulier, une règle de base de la lumière réaliste en créant plusieurs soleils. Alekan, alchimiste de la lumière. M. D.

des lumières, des hommes, des ombres



Tourné en 1984 à Boulogne, **Des Lumières et des Hommes** de Laurent Roth saisit Henri Alekan, chef opérateur mythique de la “qualité française”, au moment de son come-back dans le cinéma d’auteur (Robbe-Grillet, Ruiz, Wenders, Straub et Huillet) et de la parution de son livre somme, **Des Lumières et des Ombres**, véritable traité philosophique de l’éclairagisme. Notes de Laurent Roth en flash-back.

“Si tu veux créer du fantastique, commence par mettre un projecteur par terre.”

Conseil du maître à l’élève cinéaste. J’ai vingt-trois ans, je vais tourner mon premier court métrage, je ne connais quasi personne, j’appelle Henri Alekan chez lui à Boulogne parce qu’il est le père d’un de mes amis de la communale, que j’ai joué enfant dans sa maison, que j’ai chahuté dans son cabinet de travail sombre et mystérieux comme la dunette d’un navire, et que son fils mon copain m’a dit que c’était là qu’il avait “fait” la lumière de **La Belle et la Bête** et de **La Bataille du rail**... La veille du tournage, je lui demande donc conseil pour “créer du fantastique”.

Après ce premier coup de fil, je tourne mon court métrage à Saint-Tropez, il nous reste de la pellicule noir et blanc (périmée) et une journée de location de matériel. “Et si nous allions voir Alekan ?” Ainsi s’improvise ce film avec lui, tourné dans mon jardin en une après-midi, au mois d’avril 1984.

La date, je le comprends aujourd’hui seulement, n’est pas neutre.

1984, c’est l’année où le cinéma français semble redécouvrir son plus grand directeur de la photo, après deux décennies d’oubli... Le cinéma est une cruelle petite famille. On dit encore qu’Alekan est lent, cher, maniaque, qu’il est l’homme du passé, des studios, de la “qualité française” honnie par la Nouvelle Vague. Pourtant, en ces années quatre-vingt commençantes, Truffaut redécouvre théâtre et studio avec **Le Dernier Métro** et Godard signe avec **Passion** une véritable apologie de la lumière artificielle au cinéma...

Alekan, lui, renaît de ses cendres : il vient de tourner **La Belle Captive** de Robbe-Grillet en trois semaines, **Le Toit de la baleine** de Ruiz en douze jours ! Les dix-huit mois de préparation de **La Belle et la Bête** sont loin, mais pas son noir et blanc, qu’il vient de ressusciter en mode sublime pour **L’Etat des choses** de

Wim Wenders, et en mode subtil pour **En rachachant** de Straub et Huillet.

Pour parachever cette résurrection, Alekan termine son livre, son grand œuvre, celui dont son maître Shuftan avait rêvé et qu’il n’avait jamais pu mener à bout : **Des Lumières et des Ombres**. Un livre somme qui surprend tous ceux qui attendaient un catalogue de recettes de la part du cofondateur de la Commission supérieure technique du cinéma. Pas seulement un livre bilan, cinquante ans de lumière, mais une véritable anthropologie peignant l’homme dans sa vie diurne et nocturne.

Dans son titre originel, **Des Lumières et des ombres, dans la nature et dans les arts**, ce livre explore toute la palette des intensités et des émotions que vit l’homme dans le jeu de la lumière avec l’ombre, que ce jeu soit figé dans la peinture ou dynamisé par le cinéma, qu’il soit dirigé par une option solaire, ou une option antisolaire : partout, à chaque page, on sent que cette plasticité de la lumière est la passion d’Alekan, qu’elle le fait vivre, que le réel pour lui c’est un corps de danseuse, pourvu qu’il tourne dans les flammes ou le soleil...

Avec l’équipe, je le rencontre donc à ce moment-là, et c’est un homme heureux que je rencontre.

Ce *come-back* d’Alekan est finalement passionnant, parce qu’il accompagne un point de rupture décisif dans l’histoire du cinéma : celui du maniérisme des années quatre-vingt. Homme des studios, héritier d’un artisanat tout puissant et démiurgique, et de la conception corporatiste du “métier” qui va avec, Henri Alekan vit suffisamment longtemps pour retrouver le cinéma alors que celui-ci, sorti de la magie de l’enregistrement du réel “à l’improviste” qui marqua les deux décennies de la Nouvelle Vague, retrouve dans la fabrication de “l’image” sa raison d’être et de raconter.

Et ce, pour le meilleur et pour le pire. Le meilleur, ce sont ces maniéristes que sont Ruiz et Wenders, et bientôt Carax et Gitaï, tous des peintres en un sens, qui arrivent trop tard dans l’histoire du cinéma, et qui illustrent un moment de crispation baroque, où la beauté du geste tient lieu d’ultime rapport au monde. Le pire, ce sont ceux qui, ayant compris que le réel était perdu et tous les récits épuisés, on pouvait en encaisser les dividendes symboliques en recyclant une image publicitaire d’un monde déjà filmé et déjà raconté : Beineix, Besson, puis Caro et Jeunet...

Alekan n’a pas travaillé avec les seconds, mais avec les premiers (sauf Carax). Sans doute parce qu’il ne prônait pas tant un cinéma de l’image ou de l’imaginaire compris dans son acception rétrograde d’un “plus” de réalité, mais qu’il parlait toujours d’un cinéma de l’“irréel” d’un autre monde, celui dont s’enchantent toujours les poètes et dont il fut l’artisan modeste et opiniâtre jusqu’à la fin de sa vie.

J’écris ces lignes en sortant d’une projection de **Holy Motors** de Léos Carax. Oui, le cinéma est un vaisseau fantôme où s’embarquent des lumières, des hommes et pas mal d’ombres encore. L. R., juillet 2012

à voir

inthemood.fr

cnc.fr/idc :

De Laurent Roth : **Ranger les photos**, coréalisé par Dominique Cabrera, 2009, 14’, et **Images de la culture** No.27, p.90-92.

Sur Henri Alekan : **Alekan, la lumière**, de Michel Dumoulin, 1985, 67’ ; **Alekan le magnifique**, de Jean-Louis Leconte, 1998, 71’. **El Otro Cristobal**, d’Armand Gatti (Henri Alekan, chef opérateur), 1962, 105’.

scénario perdu de vue

Dans **Don't say yes until I finish talking !**, Michel Ferry part sur les traces d'une histoire abracadabrante racontée par son père, Christian Ferry, producteur sur le film **Le Grabuge** d'Edouard Luntz, dont le tournage s'égara au mi-temps des années 1960 sur plusieurs années et plusieurs continents. Notes de Michel Ferry.

Cela faisait des années que j'entendais, ici et là, le nom de Luntz. S'y associait un film mémorable, me disait-on, et un procès retentissant. De Zanuck, figure tutélaire des débuts de carrière de mon père, j'avais toujours entendu parler.

Un soir, au cours d'un dîner copieusement arrosé, alors qu'un ami avocat mentionnait le nom de Luntz, **Le Grabuge** et la jurisprudence établie par le procès, mon père nous lâcha l'histoire, nous faisant un récit parsemé de ses fous rires, avec force détails sur la fabrication rocambolesque du film.

Le lendemain, je décidai d'en faire un documentaire dont la fabrication fut pratiquement aussi épique que celle de son sujet. Au début, je pensais assez naïvement que ce serait l'histoire du petit poisson qui s'attaque au grand, du petit français, Luntz, qui s'en prend au monument américain, Zanuck. Très vite, je me rendis compte que la réalité était beaucoup plus complexe, que l'histoire n'était pas tout à fait celle que mon père m'avait racontée, mais pas tout à fait celle que me racontaient les proches de Luntz. Et peu à peu, le sujet, le propos du film évolua. C'est le grand plaisir du documentaire, on est dans l'enquête et l'histoire nous guide, plutôt que l'inverse comme c'est le cas dans la fiction. Sauf à vouloir faire une démonstration, ce qui n'était pas mon cas. A cette occasion, je découvris aussi combien l'époque du film était, elle aussi, extraordinaire. La fin des 30 Glorieuses, la Nouvelle Vague au faite de sa réussite, le Cinema Novo et la bossa nova, Mai 68, l'assassinat de Kennedy, le nouvel Hollywood... Ça fait beaucoup, non ? Quand, au milieu de tout ça, se pose la question de la création et de son économie, des chemins de traverses qui les accompagnent, et du risque d'égarement qui va forcément avec.

Il y a une histoire que j'aime beaucoup que racontait Fellini : il est dans son bureau à Cinecitta, assis à sa table de travail. Il rédige



une longue lettre à son producteur pour lui expliquer qu'il est absolument désolé, mais il a oublié le sujet de son film et ne peut donc plus le faire. Ils doivent renoncer à ce tournage bien qu'ils soient en pleine préparation. Il s'apprête à la signer lorsqu'il entend son nom. Quelqu'un, dehors, l'appelle "Dottore, Dottore". Il va à la fenêtre et là, un constructeur de décor l'invite à venir sur le plateau boire un verre en l'honneur de sa fille qui vient de naître. Fellini descend, les rejoint sur le plateau et tout en buvant son verre, regarde le décor qui commence à naître, les ouvriers qui fêtent cette naissance (celle de l'enfant, mais peut-être aussi celle du film ?). Et Fellini se dit qu'il ne peut pas arrêter comme ça, mettre tous ces gens au chômage. Et comprend qu'il a trouvé le sujet de son film : ce sera l'histoire d'un réalisateur qui a oublié le sujet de son film, ce sera **8 1/2**.

L'histoire est drôle, mais elle pose la question récurrente qui habite une réalisatrice ou un réalisateur qui fait son film : comment, dans la gestion de toutes les contingences qui accompagnent la fabrication d'un film, ne pas perdre de vue son sujet... **M. F.**, novembre 2013.

Don't say yes until I finish talking !

2011, 95', couleur, documentaire

réalisation : Michel Ferry

production : Atopic, INA, Ciné+

participation : CNC, Zohar International, Deuxième Souffle, Procirep, Angoa

Aristocrate et chef de blousons noirs, Dina, une adolescente, tombe amoureuse d'un des membres d'une bande rivale. Avec ce synopsis et après le succès des **Cœurs verts** (1966), Edouard Luntz séduit Darryl Zanuck, dernier nabab d'Hollywood : la Fox produira **Le Grabuge** (1968). Mais l'un comme l'autre sont loin de savoir ce qui les attend. Producteur sur le film, Christian Ferry a souvent raconté cette aventure rocambolesque à son fils, Michel.

Producteurs, assistant et monteuse se souviennent du malentendu grandissant qui règne durant les préparatifs du tournage. Zanuck pense **Le Grabuge** en film de studio et impose Patricia Gozzi, la jeune actrice des **Dimanches de Ville d'Avray** (de Serge Bourguignon, 1962). Ecrit pour les berges de Gennevilliers, le scénario est transposé pour des raisons de production sur l'île volcanique de Lanzarote, puis au Brésil. Là, Luntz n'écrit plus : il fait durer les repérages, disparaît le temps du carnaval, passe ses nuits avec des musiciens et découvre le Cinema Novo. Alors que le budget est multiplié par vingt, le scénario, bien que sans cesse remanié, devient absurde dans le contexte de l'époque : le Brésil est en pleine dictature, et au même moment, la France traverse les révoltes de Mai 1968. Les multiples remontages du film et un procès gagné par Luntz n'ont pas suffi à donner au film une cohérence. **Le Grabuge**, dont on peut voir ici le générique de début, reste quasi invisible. **M. D.**

élégie pour musidora

Notes de Patrick Cazals à propos de son film **Musidora, la dixième muse**.

Plus votre âge avance, plus les rêveries et utopies de jadis retrouvent une vraie saveur, du piquant même... Il en est ainsi pour ce film-songe : **Musidora, la dixième muse**.

En 1976, à la demande de Madeleine Attal, une fée des programmes, j'écrivais pour France 3 le scénario d'un documentaire fiction sur Louis Feuillade, **Fantômas, je pense à vous**, qu'un ami cher, disparu cette année, Christian Marc, allait réaliser. Jacques Rispal y jouait le rôle de l'inspecteur Juve. Pour les besoins de ce film lointain, de belles rencontres purent se faire : Marcel Allain, niché dans sa demeure étrange, gardée par son chien Fantômas (*sic*), Alain Resnais, Francis Lacassin, Jacques Champreux, Georges Franju et... Clément Marot, le fils de Musidora, qui curieusement portait le même prénom que son père, docteur et ami d'enfance de Musidora, et pour mémoire celui du poète natif de Cahors.

Je compris très vite que j'allais revoir ce Monsieur Marot car le personnage de Musidora, égérie des surréalistes, m'avait aussi fortement troublé dans mes lectures et lors des longues heures de visionnages des films de Feuillade, liées à mes études de cinéma au Lycée Voltaire, lieu magique cher à Serge Daney, où l'on préparait l'IDHEC à la fin des années 1960.

Henri Veyrier, éditeur d'ouvrages sur le cinéma, très en verve à l'époque et soldeur talentueux des puces de Saint-Ouen, se laissa convaincre de l'urgence qu'il y avait à me confier la rédaction d'une monographie sur *la dixième muse* – titre que porta donc déjà ce livre, selon la formule trouvée par Aragon. Clément Marot m'ouvrit ses archives. On choisit ensemble les documents qui devaient me permettre de travailler, mais deux mois plus tard il tomba dans le coma à la suite d'un AVC et resta paralysé jusqu'à son décès le 7 décembre 2010 ; c'est-à-dire exactement 53 ans jour pour jour après la mort de sa mère.

Le livre, publié en 1977, avec une filmographie établie par Francis Lacassin, connut une modeste curiosité, mais alors que je pensais avoir ainsi liquidé ma fixation, Musidora est



restée toujours aussi présente dans mon imaginaire.

Entre-temps, **Les Vampires** de Louis Feuillade est devenu un grand classique du cinéma mondial et toute une nouvelle génération de cinéastes et de cinéphiles lui a rendu hommage. En surgissant dans le troisième épisode des **Vampires**, vêtue de son seul maillot de soie noire et la tête cachée sous une cagoule dessinée par Paul Poiret, Musidora se posait en ange exterminateur venu de nulle part. Elle incarnait la Femme moderne, se mouvant à l'aise dans un monde fictif et réel à la fois, luxueux et raffiné, mystérieux et amoral.

Aragon l'avouait : "Une jeunesse tomba toute entière amoureuse de Musidora... Il y a une idée de la volupté qui nous est propre et qui nous est venue par ce chemin de lumière, entre les images du meurtre et de l'escroquerie, tandis qu'on crevait ferme d'autre part, sans que nous y prenions seulement garde..." Ce qui m'a toujours passionné chez elle, comme chez la plupart des créateurs pour lesquels et souvent avec lesquels j'ai réalisé des portraits filmés (Paradjanov, Mamoulian, Kalatozov, Amrita Sher-Gil, Bohumil Hrabal, Doisneau et bien d'autres), c'est son talent de défricheuse, de novatrice, son attirance pour la marge. Je refuse et je lutte aussi contre cet oubli et ce mépris si rapides et mesquins par le public de certains créateurs et artistes, éclipsés par les paillettes et les modes, et dont ils ne se relèvent souvent jamais.

Musidora ne pouvait se contenter d'être une actrice adulée et c'est, hélas, trop souvent ce seul rôle réducteur dans sa vie si dense qu'on a daigné lui accorder. Il peut sembler saugrenu pour certains de donner un peu de chair, une nouvelle actualité sinon une modernité, à une silhouette égarée dans les mémoires et dans l'imaginaire. C'est ce que j'ai tenté avec ce film, pour qu'on redécouvre l'authentique Jeanne Roques, restée à mon sens méconnue. Un siècle tout juste s'est écoulé depuis la première apparition de Musidora sur un écran, dans un film militant de son partenaire d'une revue du Châtelet, Raphaël Clamour. Dans **Les**

Musidora, la dixième muse

2013, 65', couleur, documentaire

réalisation : Patrick Cazals

production : Les Films du Horla

participation : CNC, Ciné Cinéma, CR Midi-Pyrénées

Si l'on connaît bien Musidora (1889-1957), célèbre interprète en combinaison noire des **Vampires** (1915-1916) de Louis Feuillade, on méconnaît sa carrière de réalisatrice

et d'écrivaine, et ses rapports avec la scène intellectuelle de l'époque (les surréalistes, Pierre Louÿs ou Colette). Le film illustre cette vie prolifique par un ensemble d'entretiens avec des historiens ou des familiers, assortis d'extraits de films et d'archives abondantes.

Débutant dans le cabaret, c'est son rôle de vamp trouble chez Feuillade qui en fait une star. Aragon la surnomme "la dixième muse", Breton en est fou : pour les surréalistes, c'est la "femme moderne", incarnant liberté, révolte sociale et désir (Hélène Fleckinger). Cette fille d'un anarchiste et d'une féministe se lie avec Pierre Louÿs, apprend à nager à Colette (qui écrira pour elle son premier scénario), et commence à s'intéresser à la mise en scène dès 1918 (sans grand succès, malgré un certain talent). Passionnée par l'Andalousie, elle tombe amoureuse d'un toréador avec qui elle réalisera les derniers de ses six films. L'arrivée du parlant en 1928 la privant de son statut de star, elle devient femme de lettres (17 pièces de théâtre), tandis qu'Henri Langlois l'emploie à la Cinémathèque française au service historique, puis à la communication. Sa personnalité remarquable en fera une icône privilégiée pour un collectif de cinéastes féministes créé en 1973. **P. E.**



Misères de l'aiguille (1913), jeune mère désespérée, elle tente de se jeter à l'eau avec son bambin mais une main fraternelle la sauve de la noyade.

Née avec le cinéma – elle aimait à dire “la même année que Chaplin et la Tour Eiffel” –, amie des grands créateurs de l'époque (Feuillade, mais aussi Colette, Louÿs, Benoît, Breton, Aragon...), Musidora veut en explorer toutes les ressources. Sa célébrité d'actrice (dans **Les Vampires**, mais aussi dans **Judex**) lui donne les moyens de tenter l'aventure de la production et de la mise en scène. Elle forme avec Alice Guy et Germaine Dulac le premier trio des réalisatrices françaises et crée sa propre maison de production, se moquant de la misogynie galopante de cette première époque du cinéma.

Mon appétit d'historien-histrion du cinéma s'est aiguisé – hélas en vain – pour retrouver ses trois premiers films, adaptés des œuvres de sa chère Colette : **Minne**, **La Vagabonde**, **La Flamme cachée** (1916-1918), ou deux autres encore, **Vicenta** et **Le Maillot noir** (1917-1919), et même son dernier essai en 16mm : **La Magique Image** (1950). Tous semblent détruits, perdus ou cachés dans des cinémathèques. Trois autres existent pourtant et révèlent l'originalité de son talent de cinéaste et sa passion pour la terre d'Espagne, comme pour son amour enfui pour Antonio Cañero. Le partenariat avec la Cinémathèque française m'a permis d'en montrer de courts extraits, notamment de **Pour Don Carlos** (1920) et **Sol y sombra** (1922). **La Tierra de los toros** (1924), restauré par les Archives du film, reste pour

l'instant invisible, pour des problèmes de droits.

Femme de lettres, épouse et mère, responsable du Service de documentation et des relations avec la presse à la Cinémathèque française... je laisse le soin au spectateur de découvrir la vie et la carrière moins connue de Musidora, à partir de 1927 et jusqu'à sa mort en 1957.

Il est tout de même intéressant de noter que Musidora resurgit en 1974, en tant qu'égérie des cinéastes militantes de Cinéma en mouvement. Animé par Nicole-Lise Bernheim, Françoise Flamant, Déna Sardet, Françoise Oukrate, Claire Clouzot et bien d'autres, le collectif Musidora devint un groupe d'intervention très actif et mobile. Affiches (dont celle, fameuse, de Claire Brétécher), tracts, festivals, tee-shirts, badges reprirent à l'envie le visage masqué de Musidora pour soutenir la cause des femmes cinéastes et leur place à part entière dans l'industrie cinématographique.

Les nièces et petites-nièces de l'actrice m'ont largement aidé pour mener à bien ce film en m'ouvrant les archives qu'elles ont pu sauvegarder, car rien n'est simple aussi dans les histoires de familles. Si des films, lettres (notamment la correspondance complète Colette-Musidora) portraits, peintures et documents sont toujours portés disparus, j'espère que de nouvelles découvertes seront faites d'ici 2015, année du centenaire des **Vampires** mais aussi d'une grande exposition sur Musidora, actuellement en préparation. Je reste toujours passionné par ces périodes

où le cinéma façonne ses archétypes et crée sa propre mythologie. Aragon et Breton (toujours le fameux duo d'amoureux transis de Musidora pour laquelle ils écrivirent une pièce, **Le Trésor des Jésuites**) l'ont affirmé avec force : “C'est dans **Les Mystères de New York**, c'est dans **Les Vampires** qu'il faudra chercher la grande réalité de ce siècle. Au-delà de la mode, au-delà du goût. Viens avec moi, je te montrerai comment on écrit l'histoire.” Il n'était que temps – et ce film est une seconde étape – de rendre à *la dixième muse*, sa vraie place d'icône majeure du cinéma.

P. C., septembre 2013

à voir

lesfilmsduhora.com

cnc.fr/idc :

De Patrick Cazals : **Goudji orfèvre**, 1992, 22' ; **Bohumil Hrabal (Un Siècle d'écrivains)**, 1995, 45' ; **Marcelle Delpastre, à fleur de vie**, 1996, 25' ; **Amrita Sher-Gil, une rhapsodie indienne**, 2002, 52' ; **Sergueï Paradjanov le rebelle**, 2003, 52' ; **Rouben Mamoulian, l'âge d'or de Broadway et Hollywood**, 2006, 63' ; **L'Ouragan Kalatozov**, 2009, 74' et **Images de la culture** No.25, p.14-15.

Sur Musidora : **Musidora ou le Mythe revisité**, de Jacques et Jérôme Champreux, 2005, 48'.

cinéaste militante



Emmanuelle de Riedmatten est l'auteur du film biographique réalisé pour la télévision suisse : **Carole Roussopoulos, une femme à la caméra**. Entretien.

Quels liens personnels aviez-vous avec Carole Roussopoulos ?

Carole (de Kalbermatten) est une cousine lointaine qui avait une dizaine d'années de plus que moi. Enfant, je la considérais avec curiosité, inquiétude et admiration, car elle tenait des propos qui détonnaient avec ceux tenus dans notre milieu assez bourgeois. Elle avait de la gouaille et ne mâchait pas ses mots. Je la voyais de temps en temps car une de mes copines d'école qui était sa filleule m'entraînait "voir Carole". C'était un événement. A Sion, la ville très conservatrice où nous avons grandi, certains la surnommaient Carole la Rouge. Quand elle est partie à Paris, elle a mis une grande distance entre la Suisse et la France. Je suis allée plusieurs fois la voir à l'Entrepôt (Paris 14^e) quand elle en était la gérante. A son retour en Suisse, en 1995, c'est elle qui a pris contact avec moi car elle a découvert que nous faisons un peu le même métier (que j'avais débuté sur le tard). Nous n'avons jamais travaillé ensemble mais je me suis toujours intéressée à son travail et réciproquement. Je me souviens que lorsqu'elle a vu mon premier documentaire, **Les Visites de la lune** (2001), qui traite de la menstruation et du tabou qui l'entoure encore, elle m'a dit : "A Paris, tout ça a déjà été dit en 68 ! C'est ringard !" Ce qui m'a un peu vexée. Ce ne devait pas être si ringard puisque Arte a diffusé mon film au moins trois fois. Carole Roussopoulos avait plusieurs longueurs d'avance sur moi car elle avait tenu sa première caméra à 22 ans, tandis que j'ai réalisé mon premier documentaire à 40 ans bien sonnés. On me demande souvent si je me suis mise à faire des films à cause d'elle. Je peux répondre que non, pas du tout. Je m'y suis mise par envie et nécessité, après avoir fait des études d'infirmière et d'ethnologie.

Votre familiarité avec Carole Roussopoulos a-t-elle favorisé votre accès à certains fonds d'archives et, plus largement,

a-t-elle influencé la manière dont vous avez conçu ce portrait ?

Absolument pas. J'ai travaillé sur ce film exactement comme je l'aurais fait pour n'importe quel autre portrait. La famille a mis à ma disposition les mêmes archives que celles confiées à l'Association Carole Roussopoulos. Hélène Fleckinger, la présidente de cette association, et la Médiathèque du Valais avaient inventorié tous les films du vivant de Carole. Quant aux coupures de presse, elles avaient été classées chronologiquement par Carole elle-même. Pour certaines photos, ça a été plus compliqué. Il y avait des cartons remplis d'albums que j'ai compulsés, des photos en vrac et des négatifs qu'il a fallu trier, scanner, retoucher, etc.

Certaines archives sont-elles inédites ?

Les photos que j'ai reproduites à partir de négatifs, sûrement. Par exemple, celles où l'on voit Carole en tournage avec Nicole Fernandez Ferrer et Ned Burgess. Mais les beaux tirages en noir et blanc faits par les photographes de Magnum comme Martine Franck ou Guy Le Querrec ont été mis à ma disposition par ces derniers, via Magnum. Quant aux interviews de Carole, certaines dormaient depuis plusieurs années dans des fonds de tiroirs disséminés entre la Suisse et la France et ont été exhumées pour le film. Il m'a fallu beaucoup prospecter pour les trouver car Carole n'aimait pas qu'on la filme.

Dans le parcours de cinéaste de Carole Roussopoulos, à quoi avez-vous été le plus sensible ?

Carole ne supportait pas qu'on la traite de cinéaste. Elle faisait une grande différence entre le cinéma d'art et son travail de "vidéaste engagée". Je crois que ce qui me touche, c'est sa façon de travailler complètement à contre-courant, sans réels financements officiels, sans chercher à atteindre un large public. Carole venait de la vidéo militante

et, durant longtemps, elle a investi beaucoup de temps et d'argent dans ses films. Elle ne voulait pas s'emmerder (je reprends ses termes) à faire des dossiers et à aller défendre ses projets devant les responsables des chaînes.

Et dans sa personnalité, quelle qualité vous touche-t-elle le plus ?

Ce qui me touchait beaucoup chez Carole, c'était sa colère intrinsèque face aux injustices de ce monde. D'où sa façon d'être constamment à l'écoute des plus démunis et d'utiliser sa caméra comme une arme. A peine avait-elle terminé un film qu'elle se lançait dans le suivant car elle avait toujours une cause à défendre ou un abus à dénoncer. J'avais le sentiment qu'elle était infatigable, toujours prête à déplacer les montagnes. Elle a d'ailleurs travaillé jusqu'au seuil de la mort.

Dans la manière dont vous avez réalisé ce portrait, pensez-vous avoir vous-même subi l'influence de Carole ?

Non, sauf pour une option qui était un choix de départ : ne pas mettre de voix off. C'était pour moi une façon de lui rendre hommage, elle qui avait toujours revendiqué l'importance de ne pas charger ses films de voix off, justement pour laisser la parole aux "sans voix", comme elle les nommait.

Propos recueillis par **Eva Ségal**, mars 2013



**Film retenu par la commission
Images en bibliothèques**

Le destin romanesque du couple Roussopoulos est la trame d'une aventure collective décisive pour le cinéma direct d'action sociale. Carole, jeune Suissesse catholique élevée chez les sœurs, se réfugie à Paris, où elle rencontre Paul, l'exilé grec fuyant la dictature des colonels. Ce camarade – comme il se qualifie lui-même – va épauler sans relâche sa compagne dans sa détermination à révéler et à faire progresser la condition de la femme en France. Loin des clichés répandus par les contempteurs du MLF, Carole Roussopoulos va accompagner avec enthousiasme un mouvement qui se développe dans la créativité et la bonne humeur. Ce film est également le portrait d'une femme libre, à l'écoute, que l'on ne saurait réduire au féminisme ou au gauchisme. Tous les témoins qui font défiler sa vie sont encore touchés par la grâce : Paul, donc, leurs enfants, mais aussi toutes les personnes avec lesquelles elle a travaillé pendant ses quarante ans d'activisme documentaire. Difficile d'imaginer un portrait plus passionnant : le sujet, les archives et les entretiens sont magnifiques. Le montage enlevé ne laisse aucune place à la nostalgie pour cette "parenthèse enchantée" que furent les années 1968. Au contraire, le film insiste à part égale sur les difficultés et l'énergie qui déplace les montagnes, sur les années glorieuses comme sur les derniers films, et l'aventure que fut la reprise du cinéma l'Entrepôt. Carole Roussopoulos occupe bien une place singulière dans l'histoire du cinéma documentaire, et plus largement, dans celle du combat des femmes du XX^e siècle, au côté de toutes les minorités.

Julien Farenc (BnF, Paris)

Carole Roussopoulos, une femme à la caméra

2011, 76', couleur, documentaire
réalisation : Emmanuelle de Riedmatten
production : CinéAtelier, RTS
participation : Office fédéral de la culture,
 Service culture du canton du Valais,
 Fondation vaudoise pour le cinéma

Pionnière de la vidéo, Carole Roussopoulos (1945-2009) se plonge au lendemain de mai 68 dans le tourbillon des luttes d'émancipation, en premier lieu celles des femmes. Avec son époux qui partage son engagement militant, elle fonde une famille animée par la passion de la liberté et de l'amitié. La vidéo, qui se développe alors en résistance à la censure exercée par la télévision, devient "la voix des sans voix", le joyeux haut-parleur des luttes.

De son enfance dorée en Suisse jusqu'à la fin de sa vie où, enfin reconnue et honorée, elle retourne dans son Valais natal, le film déroule une biographie abondamment illustrée. Grâce à de nombreux extraits de ses films et aux témoignages de proches, on mesure sa créativité, sa capacité d'écoute, son humour et surtout la constance de ses engagements. Au début des années 1970, on la trouve aux côtés de Jean Genet, des Palestiniens, des homosexuels révolutionnaires, des Black Panthers, des militantes de l'avortement libre et gratuit, des prostituées de Lyon, des ouvrières de Lip. Afin de recueillir les archives des luttes, elle fonde avec d'autres féministes le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir. La vidéo, qui ne connaît au départ qu'une diffusion militante, trouve peu à peu sa place au cinéma et à la télévision. Dans un cadre désormais plus professionnel, Carole Roussopoulos défriche de nouveaux sujets dérangeants : viol, inceste, excision ou accompagnement des mourants. **E.S.**

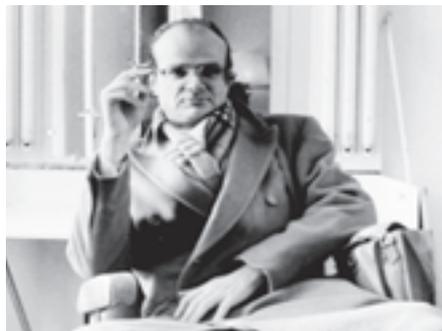
à voir

carole-roussopoulos.com
 centre-simone-de-beauvoir.com
 cnc.fr/idc :
 De Carole Roussopoulos : **Y'a q'à pas baiser**, 1971, 17' ; **Le FHAR** (Front homosexuel d'action révolutionnaire), 1971, 25' ; **Monique** (Lip I), 1973, 25' et **Christiane et Monique** (Lip V), 1976, 30' ; **Les prostituées de Lyon parlent**, 1975, 46' ; **Les Mères espagnoles**, coréalisé par Iona Wieder, 1975, 60' ; **La Marche des femmes à Hendaye**, coréalisé par Iona Wieder, 1975, 28' ; **Profession : agricultrice**, 1982, 40' et **Profession : conchylicultrice**, coréalisé par Claude Vauclaire, 1984, 34' ; **La mort n'a pas voulu de moi – Portrait de Lotte Eisner**, coréalisé par Michel Celemenski et Carine Varène, 1984, 26.
 Sur Carole Roussopoulos : **La Révolution du désir**, d'Alessandro Avellis, 2007, 78' et **Images de la culture** No.20, p.4-20.

devant la parole

A la fin de sa vie, le visage et la voix du critique de cinéma Serge Daney ont commencé à apparaître à l'écran, comme une saillie supplémentaire dans la discussion ininterrompue qu'il avait conduite à l'écrit, se faisant passeur entre les films et leur public. C'est à cette figure infatigable que Serge Le Péron rend hommage dans **Serge Daney : le cinéma et le monde**, en convoquant de multiples "morceaux de conversations" révélant les convictions et l'héritage d'une vie dévouée au cinéma. Analyse de Pierre Eugène.

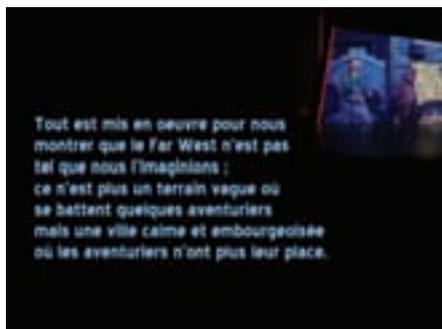
Les critiques de cinéma s'effacent derrière leurs textes qui, intrinsèquement liés à leurs objets (les films), n'en reçoivent eux-mêmes qu'une lumière seconde. Ainsi, pour qu'une figure se dévoile dans cet exercice si lié à l'actualité et au journalisme, son mode d'approche se doit d'être loyal et singulier : c'est peut-être ce qu'on appelle le style. Dans son ultime projet de livre, **Persévérance**, dont il n'aura écrit qu'un chapitre et qui sera publié sous forme d'un dialogue avec Serge Toubiana, Daney présentait sa reconnaissance tardive sur un mode amusé : "Voilà, je suis resté au milieu du gué si longtemps que j'ai fini – ça m'arrive aujourd'hui – par intriguer, par faire partie du paysage, à la façon d'un épouvantail assez digne ou d'une statue d'art moderne. J'ai patiemment attendu qu'on me voie, vu l'incapacité où j'étais de me montrer."¹ Pour convoquer dans une sorte de nouveau corps le critique disparu en 1992, Serge Le Péron utilise comme fil rouge le spectacle de Nicolas Bouchaud, **La Loi du marcheur** (2011), qui met en scène devant un nouveau public les conversations de Daney avec Régis Debray dans l'émission télévisée **Océanique**², diffusée un mois avant la mort du critique. Bouchaud y interprète (dans tous les sens du terme) la figure de Daney, en insistant sur sa dimension à la fois sérieuse et spirituelle. En *doublant* ainsi Serge Daney, il semble lui assurer une nouvelle actualité que Le Péron va raccorder ensuite à la parole première du critique. Structuré à travers différents échanges comme autant de chapitres, le film va ainsi rapprocher la figure de Daney d'un thème privilégié, à chaque fois mis en rapport avec une personnalité dont il était proche, un critique, journaliste ou cinéaste tenant la double posture d'ancien *auditeur* en même temps que relais actuel de sa pensée.



Le théâtre est une bonne loupe pour vérifier ces choses-là.

praxis de la pensée

Le film – autant que celui qu'il évoque – semble tenir à une conception pratique du cinéma, où le discours cinéophile ne vise pas une analyse purement esthétique, mais engage ceux qui la suivent à justement "tenir parole", et considérer que l'acte de montrer est indissociable d'une éthique de l'image. Pour Nicolas Philibert, Daney reste l'homme qui (lui) pose cette question essentielle à la création : "Est-ce qu'on a le droit de filmer comme ça ?" Si les apports de Daney semblent si substantiels aux cinéastes interrogés, c'est parce qu'ils se posent à la fois comme *analyse* et *pédagogie* : Daney a cette volonté de *passer* (selon ses propres mots) ses idées, mais aussi une vision globale de l'histoire du cinéma et donc de son état actuel. Ainsi, de même que Daney avait constitué son regard (et sa morale) de cinéophile grâce à un texte fondateur de Jacques Rivette sur **Kapo** de Gillo Pontecorvo⁵, le réalisateur Bertrand Bonello raconte avoir "appris le cinéma" via les critiques de Serge Daney dans le journal **Libération** des années 1980-1990, textes qui fonctionnaient comme autant de boussoles pour s'orienter dans la masse des films. Cette capacité de Daney à *cartographier* le cinéma dans son ensemble tient à la fois à sa curiosité inlassable envers les créations tout azimut de son époque (et notamment celles de pays lointains, en Asie ou en Afrique, où le cinéma restait une activité méconnue en France), mais aussi à sa manière de sans cesse *raccorder* les films à un "état du cinéma, qui serait aussi un état du monde" (comme le relève Olivier Assayas). Apprécier, via le prisme cinématographique, toute expérience vécue ou représentée à travers l'économie générale des images permet à Daney d'ouvrir sa pensée au-delà du domaine circonscrit aux films proprement dit. Il écrit sur la télévision, par exemple (sa célèbre chronique *Le salaire du zappeur*), ou sur le tennis (des textes dont Marguerite Duras dira qu'ils étaient ceux d'un véritable écrivain). Jean Hatzfeld (grand reporter et spécialiste du



tennis à **Libération**) en témoigne : “Serge s’intéressait à l’échange, pas seulement intellectuel ou psychologique, mais surtout *corporel*”. Manière encore une fois d’insuffler au sein de la pensée une part proprement physique, matérielle.

le marcheur

Daney ne faisait pas qu’apercevoir l’état du monde à travers les films. Grand voyageur et marcheur infatigable, il aimait écumer les villes étrangères, entremêlant son goût du cinéma (qu’il liera irrémédiablement à l’urbanité dans un de ses articles⁶) au sentiment d’altérité imparable offert par les pays étrangers. Le cinéma crée un “pays supplémentaire” sur la carte du monde (scène primitive pour Daney que cette rencontre avec l’atlas de géographie), mais il fonctionne aussi comme un monde plein, un “cinémonde” (le mot est de Benoît Jacquot) que le critique ne cesse de peupler de films et de cinéastes. Sans cesse à l’affût des cinématographies étrangères, Daney a ainsi permis à des cinéastes méconnus tels que l’israélien Amos Gitai, le géorgien Otar Iosseliani, l’égyptien Youssef Chahine ou le portugais Manoel de Oliveira d’obtenir une reconnaissance française, à l’époque même où leur travail était peu apprécié (voire carrément censuré) dans leur pays d’origine. Daney était aussi capable de *raccorder* plusieurs pays *entre eux* à l’intérieur du domaine cinématographique, et de postuler, par exemple, une filiation entre l’iranien Abbas Kiarostami et le chef de file du néoréalisme Roberto Rossellini. Olivier Assayas,

cinéaste mais aussi critique spécialiste du cinéma asiatique considère pour sa part Daney comme un premier explorateur du cinéma d’arts martiaux, sachant repérer immédiatement les quelques auteurs singuliers. Autre pratique de voyage : celle des cartes postales. Serge Le Péron évoque ces cartes postales comme autant d’images publiques (proches de celles des films classiques pour leur versant “témoignage objectif”) avec leur verso privé (*ce point de vue écrit*, comme une critique) : une pratique visant encore une fois à prolonger un dialogue complice à partir des images. Il en envoya plus de 1800 à sa mère, constituant une sorte de journal *extime* (comme le disait Michel Tournier) de voyage.

enfance et histoire

Mais le goût certain de Daney pour la transmission sous toutes ses formes n’a pas pour unique coordonnée le sentiment d’étrangeté géographique (voyages ou cinémas), il concerne aussi l’histoire, celle où l’individu et les événements qui le dépassent sont intrinsèquement liés. Si, alors persuadé qu’il va mourir, Daney commence à raconter son histoire à Régis Debray ou Serge Toubiana en commençant par son enfance, c’est que celle-ci a aussi à voir avec le monde d’après la Seconde Guerre mondiale. Ce retour sur mémoire entamé dans les années 1980, comme beaucoup d’autres intellectuels après les désillusions gauchistes, concerne doublement Daney en tant qu’individu cinéphile : c’est la naissance du cinéma moderne (néoréalisme) – menacé en cette fin des années



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Le jeu de miroir entre le comédien incarnant Serge Daney (Nicolas Bouchaud, qui a monté un spectacle, **La Loi du marcheur**, autour des textes du critique) et Daney lui-même est repris tout au long du film et permet d’aborder sa pensée de manière plutôt originale et efficace : la vie de Serge Daney devient spectacle, lui qui était devant l’écran mais reconnu par les grands cinéastes qu’il a fait connaître. Le portrait est passionnant et permet d’appréhender son œuvre et son importance dans l’histoire de la critique cinématographique française, tout en rendant accessible sa pensée déjà consignée aux éditions P.O.L.

Charlène Ferrand
(Médiathèque, Lagny-sur-Marne)



1980 par la télévision (un extrait de *Sous le vent* de Robert Kramer l'entend dire que la télévision à beaucoup à voir avec *l'occupation* – celle de la vie quotidienne, celle culturelle américaine, celle du temps d'antenne...) ; et les années d'après-guerre sont aussi celles de la découverte métaphysique de l'horreur nazie. Daney, né en 1944, ne peut que trouver dans le cinéma "son lieu", lui dont le père jamais connu fut déporté avant sa naissance – il ne l'apprit que très tard, – lui qui fut emmené très tôt au cinéma par sa mère et sa tante.

Le lien évident qu'il tisse avec Jean-Luc Godard, préparant alors ses *Histoire(s) du cinéma* et qui filmera l'un de leurs entretiens⁷, est bien celui d'une conception de l'histoire du cinéma concomitante avec l'histoire des hommes. Daney y rajoute la sienne propre, reconstruisant en quelque sorte une mythologie intime dont il sait confusément qu'elle servira pour l'avenir (comme testament) ses propres thèses sur le cinéma, thèses qu'il ramasse tout entières avec la vitesse stupéfiante qui préfigure la mort.

Dans le film de Serge Le Péron, Jean Douchet (lui-même grand critique, le premier à recruter Daney aux *Cahiers du cinéma*) cède quelque peu à la mythologie *daneyenne* en vogue aujourd'hui en le reliant directement à André Bazin en tant que figures tutélaires de la critique française. Là où il n'a pas tort, c'est dans ce rapport viscéral et expansif de l'écriture partagé par Bazin et Daney, qui n'ont cessé de s'adresser – via une pensée explicitement théorique rédigée sur un mode critique – au plus grand public possible à travers tous les formats de presse. Mais en associant pour le meilleur et pour le pire le cinéma à l'histoire du siècle, Daney offre au cinéma une portée morale que Bazin avait travaillée de manière peut-être plus abstraite. Grâce à cet apport, Daney, pur critique, est celui qui aura le plus accompagné les cinéastes⁸, alliant à la pensée critique du "voir" le geste physique de "montrer". P. E.

1 *Persévérance*, éditions P.O.L., 1994.

2 Trois émissions diffusées sur FR3, les 4, 8 et 15 mai 1992, réalisées par Pierre-André Boutang et Dominique Rabourdin, puis réunies en un seul film : *Itinéraire d'un cinéfilms*.

3 Pour Jacques Rivette, le veilleur, cf. *Infra*.

4 *Un art adulte, Visages du cinéma* No.1, 1962.

5 De l'abjection, *Cahiers du cinéma* No.120, 1961.

6 *Ville-Ciné et Télé-Banlieue*, in *Cités-Cinés*, catalogue de l'exposition coordonné par Lise Grenier, IFA, assistée d'Aurélien Akerman et Catherine Boulègue, coéd. Grande Halle de la Villette/Ramsay, Paris, 1987.

7 L'entretien est restitué en partie dans l'épisode 2a : *Seul le cinéma*.

8 Serge Le Péron énonce qu'il n'a pas réalisé de films, c'est presque vrai : outre un court métrage peu aimé et perdu, Daney aura réalisé un film de montage,

La Preuve par Prince, 1990 (selon Jean-Paul Fargier dans son article *Daney*, dans la revue en ligne

Débordements :

debordements.fr/spip.php?article176)

à voir

cnc.fr/idc :

Sur Serge Daney : Jacques Rivette, *le veilleur (Cinéma, de notre temps)*, de Claire Denis, 1990, 125' ; *Damned ! Daney – L'ombre qui pensait plus vite que son homme*, de Bernard Mantelli, 1991, 55' ; *Damned Daney 2*, de Bernard Mantelli, 1993, 47' ;

Du cinéma à la télévision, propos d'un passeur, Serge Daney, de Philippe Roger, 1993, 55' ; *Télé(s)-Flux : le gué Daney*, de Bernard Mantelli, 1994, 44' ; *De l'autre côté du racisme*, de Jean-Louis Comolli et Pascal Kané, 1991, 75' ; *Sous le vent (La Culture en chantier)*, de Robert Kramer, 1991, 30' ;

De Serge Le Péron : *Joseph Kosma (Musiques de films)*, 1996, 55' ; *The Gold Rush (La Ruée vers l'or) (Chaplin aujourd'hui)*, 2002, 26' ; *Sacha Guitry et le cinéma*, 2007, 54'.

Serge Daney : le cinéma et le monde

2012, 80', couleur, documentaire

réalisation : Serge Le Péron

production : Les Films d'Ici, INA

participation : CNC, Ciné+, Cinémathèque française, La Fémis

Pour raconter Serge Daney (1944-1992), Serge Le Péron fait appel à de nombreux cinéastes amis du critique, au documentaire *Itinéraire d'un ciné-fils* (Boutang et Rabourdin, 1992) ou encore à la captation du spectacle qui s'en est inspiré, *La Loi du marcheur* (Bouchaud et Didry, 2011). Les nombreux extraits de films aimés par Daney et des lectures de ses articles s'ajoutent au dispositif d'évocation et reconstituent sa mémoire cinéphilique.

En passant par son amour des cartes de géographie à ses brillants écrits sur le tennis, Serge Le Péron dévoile de multiples facettes de Serge Daney et suit un système de chapitres autour de l'idée d'échanges : les débuts de Daney en tant que cinéophile puis critique ("la curiosité"), son rapport à la morale ("cinéma-vérité"), son goût du défrichage et du voyage ("cinéma-histoires"), et enfin le lien entre le cinéma et l'enfance ("mémoires"). Daney est, selon Jean Douchet, celui qui aura le plus suivi l'héritage de Bazin en se posant à chaque film la question "qu'est-ce que le cinéma ?". Mais Daney est lui aussi devenu un père autant pour ceux – tels Olivier Assayas ou Xavier Beauvois – qui ont profité de sa transmission directe, que pour les cinéastes étrangers alors inconnus qu'il a mis en avant – tels Abbas Kiarostami, Otar Iosseliani ou Amos Gitaï. Le Péron offre une vision du critique en voyageur partant à la recherche du père à travers tous les cinémas du monde. M. D.

Loin du Vietnam

1967, 117', couleur, documentaire

réalisation : Alain Resnais, Chris Marker, William Klein, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Marceline Loridan-Ivens, Joris Ivens, Claude Lelouch

production : La Sofra

A l'initiative de Chris Marker, **Loin du Vietnam** offre en 1966 comme un précipité de fin de Nouvelle Vague : Ivens, Resnais, Klein, Godard, Lelouch, Varda, Loridan et d'autres (techniciens, écrivains) impliqués dans le renouveau cinématographique des années 1960 expriment "leur solidarité avec le peuple vietnamien en lutte contre l'agression", à la lisière de la fiction, du documentaire et du film militant.

Onze chapitres composent **Loin du Vietnam**, film plurivoque, à la fois voyageur et casanier, militant et prudent, parfois bavard, sachant se taire ailleurs pour souligner l'impact de bandes d'actualités vietnamiennes. Un matériau d'une diversité rare, qui agrège images d'archives et scènes jouées, convoque GI's et Vietcong ou, de part et d'autre d'une avenue américaine, les *pro* et les *anti*. Cette approche cubiste entend saisir l'événement sous tous ses angles, et l'on s'étonne, par conséquent, de son incroyable cohérence. Sans doute y reconnaît-on la main de Marker, dont ce film présage du **Fond de l'air est rouge** dix ans plus tard, de même que se dissout dans images et témoignages l'identité de chacun des réalisateurs impliqués. Seul Godard conserve son insularité : **Camera Eye**, inséré au cœur du film comme un emblème, est la marque encore vive d'une question de morale cinématographique – un cinéaste peut-il documenter autre chose que lui-même, sous peine de travestissement ? **M. C.**

la longue marche de loin du vietnam

Retour sur image et retour sur texte : parmi les nombreux articles de presse parus fin 1967 et début 1968 pour la sortie de **Loin du Vietnam**, **Images de la culture** publie le texte de Pierre Billard paru dans **L'Express** du 11-17 décembre 1967.

Le Kinopanorama est une vaste salle proche de l'École militaire, qui projette sans arrêt depuis deux ans les divers épisodes de **Guerre et Paix**, une superproduction soviétique. On y verra, à partir de mercredi, avec **Loin du Vietnam**, une **Guerre ou Paix** que Tolstoï ne pouvait prévoir. Exceptionnellement, la salle spécialisée dans le cinéma soviétique sera associée, pour la circonstance, à une salle consacrée au cinéma d'action américain, le Napoléon (et à une troisième, au Quartier latin, le Dragon). Exceptionnellement, en cette période de l'année réservée aux productions familiales, à la guimauve disneyenne, aux contes drolatiques en tout genre, le cinéma dépose dans nos sabots de spectateur le napalm, l'angoisse, la colère et nous propose de réveiller sur un volcan. Exceptionnellement, samedi dernier, le TNP [actuel Théâtre national de Chaillot], qui en a déjà tant vu, a encore inventé un nouveau spectacle, inspiré des jeux romains : devant une arène de 3000 spectateurs, livrer une dizaine de réalisateurs à la curiosité méticuleuse de 120 journalistes installés sur la scène. L'occasion de toutes ces exceptions : **Loin du Vietnam**, un film dont l'exception est la règle, une sorte de **Messe pour le temps présent** cinématographique dont le Béjart s'appellerait Chris Marker.

Événement. De multiples caractéristiques expliquent que **Loin du Vietnam** soit un film-événement. Son aspect collectif. La qualité des coréalisateurs, où l'on retrouve quelques-uns des meilleurs cinéastes du jeune cinéma français, avec Claude Lelouch (**Un Homme et une Femme, Vivre pour vivre**), Alain Resnais (**Hiroshima mon amour, La guerre est finie**), Jean-Luc Godard (quatorze films d'**A bout de souffle à La Chinoise**), Agnès Varda (**Cléo de 5 à 7, Le Bonheur**), William Klein (**Qui êtes-vous Polly Maggoo ?**).

Le générique sonne déjà comme un palmarès. Il faut ajouter encore les méthodes coopératives de production, l'originalité formelle du film et son engagement politique dépourvu d'ambiguïté, son retentissement à l'étranger à

l'occasion de la présentation à quatre festivals (Montréal, New York, Londres, Leipzig). Tous ces éléments réunis font de **Loin du Vietnam** une entreprise unique dans l'histoire du cinéma mondial.

Il y a un an environ, en décembre 1966, que le projet a pris corps. Des cinéastes amis, Alain Resnais, Agnès Varda, William Klein, forment un petit cercle dont Chris Marker est le centre. Peu connu du public, en dépit de la valeur d'une œuvre essentiellement documentaire (**Lettre de Sibérie, Le Joli Mai, La Jetée**), Chris Marker est très estimé dans la profession, où l'on connaît sa loyauté, son intransigeance, son abnégation. D'une modestie totale, il sera durant un an la cheville ouvrière de l'entreprise qui va naître, rameutant les bonnes volontés, rassemblant la documentation, apaisant les différends, trouvant les solutions techniques ou esthétiques aux problèmes de montage, donnant au film sa forme définitive, et son ton, et sa force. Mais le film terminé, il s'enfoncé dans l'ombre dont il n'a jamais voulu sortir. Son nom de figure même pas parmi ceux des réalisateurs, mais reste noyé dans la longue liste des "principaux collaborateurs".

A la première de **Loin du Vietnam** devant les ouvriers de la Rhodiacéta à Besançon (Voir **L'Express** du 23 octobre 1967), ces ouvriers qu'il est venu filmer lors de leur grève de mars dernier, il est absent. Il tourne, à Washington, les manifestations anti-guerre devant le Pentagone. Pour quel film futur ?

Quatre cinéastes se rassemblent donc, auxquels vient très vite s'agréger Jean-Luc Godard, qui ont en commun le souci d'exprimer, d'une manière concrète, leur solidarité avec le Front de Libération du Vietnam dans sa lutte contre l'armée américaine. Très vite, il est clair que cette manifestation de solidarité, ce doit être un film. Ils veulent faire quelque chose sur le terrain de création qui est le leur. On retrouve dans cette attitude l'écho lointain des polémiques soulevées lors de la guerre d'Algérie par le "manifeste des 421". Aujourd'hui, tous en conviennent, les signatures ne suffisent plus.



Donc un film, mais quel film ? Tous les mercredis, "ceux du Vietnam" se réunissent pour en discuter chez un producteur ami (pendant un an, ils vont ainsi errer de bureau en bureau, invités chez les uns, tolérés chez les autres).

Une idée claire. D'autres éléments viennent rejoindre le noyau de base : Joris Ivens, le documentariste hollandais installé à Paris, un cinéaste brésilien, Ruy Guerra, un premier groupe de techniciens. Un jour, Claude Lelouch demande à être invité : "Je sais que vous n'aimez pas mes films, leur dit-il, mais cela ne compte pas. Je suis d'accord avec ce que vous voulez faire : faisons-le ensemble." Et les "briefings" du mercredi comptent un invité de plus.

Pour chaque séance, Chris Marker rassemble tous les documents filmés qu'il peut se procurer sur le Vietnam. De la projection de ces films sort une idée claire. Ce qu'il ne faut pas faire, en tout cas, c'est un documentaire pacifiste classique, un film d'apitoiement et de charité, qui enlèvera spontanément l'adhésion du spectateur, sans le troubler ni l'entraîner à l'action. Peu à peu, de ces projections, et des discussions confuses qui les suivent, naît la ligne directrice de **Loin du Vietnam**. Ce sera un film collectif. Non pas l'addition de sketches individuels, mais l'intégration dans une œuvre commune des idées et des images de chacun. Ce sera un film où alterneront documents réels et fiction. Ce sera un film qui élargira le problème et montrera la guerre du Vietnam comme une bataille de la seule guerre : celle des riches contre les pauvres.

Si les idées sont claires, les fonds sont bas. Un film, c'est d'abord de l'argent : **Loin du Vietnam** n'est riche que de bonnes volontés. Ce sont celles-ci qui vont constituer le premier, le principal capital. Tous les collaborateurs du film, à tous les stades, travailleront bénévolement. Un fichier de techniciens disponibles est ouvert. Il groupera deux cents noms, dont la plupart des meilleurs opérateurs, monteurs, ingénieurs du son du cinéma français. Plus de cent cinquante seront mis à contribution. Tous les salaires non versés sont mis en participation dans la production. Lorsque le film commencera à rapporter de l'argent, l'ensemble des collaborateurs du film déléguera la totalité de ses parts au "Fonds d'aide médicale aux Vietnamiens".

Quelques mécènes. Grâce à ce système, le prix de revient du film (deux heures en couleur), qui aurait été d'environ 1 300 000 Francs, a pu être ramené à 400 000 Francs effectivement dépensés en pellicule, frais de matériel, de laboratoire, de voyages, etc. Quelques mécènes apportent environ 60 000 Francs. La chaîne de télévision de Munich fournira l'essentiel du reste du financement. A l'époque où l'accord est passé, le projet du film est encore vague : le contrat prévoit un film de fiction

d'une heure et demie sur le Vietnam avec la participation d'Yves Montand et de Simone Signoret... Les Allemands sont bien étonnés lorsqu'ils reçoivent **Loin du Vietnam** neuf mois plus tard. Beaux joueurs, ils modifient le contrat mais ne le résilient pas.

Et le film se tourne. Joris Ivens part pour Hanoi bombardé. Il enverra les images du Vietnam en guerre : un peuple calme, prêt à sauter à chaque instant dans les abris précaires ménagés tout au long des rues, et qui occupe ses loisirs à chercher et désamorcer les "goyaves", petites bombes à fragmentation que les avions américains sèment en chemin. Claude Lelouch, lui, part pour Saïgon. De la baie du Tonkin, il ramènera les images du porte-avions Kitty Haw de la VII^e Flotte : images d'une puissance fantastique, d'une mécanique énorme et bien huilée qui contraste avec la pauvreté de l'adversaire. Le photographe Roger Pic part pour Cuba, où il interviewe Fidel Castro sur le rôle de la guerre du Vietnam dans la lutte contre l'Amérique. Citoyen américain, William Klein part pour New York, d'où il rapporte des images des manifestations pour et contre la guerre du Vietnam : un saisissant carnaval politique, sorte de psychanalyse par l'image de la mauvaise conscience américaine.

Mauvaise foi. En France, Alain Resnais tourne un sketch de fiction, le monologue d'un intellectuel de gauche (interprété par Bernard Fresson) à la recherche d'alibis pour justifier son inertie devant la guerre. C'est la voix de la mauvaise conscience, c'est-à-dire de la mauvaise foi. L'insertion d'une telle séquence, dont l'aspect critique, satirique même, risque d'échapper à une partie du public, témoigne bien des intentions des auteurs. C'est moins la guerre elle-même qu'ils veulent peindre que les positions devant la guerre, des plus claires au plus confuses.

Qui dit confusion dit Jean-Luc Godard. Il a été l'un des animateurs du premier groupe de recherches du film, puis il a disparu. Va-t-il s'abstenir, abandonner ? On commence à le croire lorsqu'un jour il apporte son témoignage : un film sur l'impossibilité de faire un film. "Je voulais aller à Hanoi, mais ils m'ont refusé le visa. Ils ont dû penser que j'avais des idées trop vagues, et ils n'ont pas tort. Il est difficile de parler des bombes sans les recevoir soi-même... Il ne faut pas envahir le Vietnam par sa générosité, mais se laisser envahir par le Vietnam. Ecouter et retransmettre les cris." Le ton très personnel (Moi et le Vietnam) et la confusion d'idées ont irrité les premiers spectateurs. Il y a pourtant, là aussi, une novation intéressante et courageuse : celle d'approcher un grand problème par le biais d'une sensibilité individuelle dont la générosité indélicate est plus répandue que la clarté de vues du président Ho Chi Minh ou du général Westmoreland.

Contribution féminine. Pendant ce temps, on rassemblait des documents d'archives, extraits d'actualités et de discours, interviews de personnalités, reportages de manifestations, et le film prenait corps. Il devait finalement différer du projet initial sur bien des points. C'est ainsi que le sketch tourné par Agnès Varda (une petite bourgeoise découvre la guerre au Vietnam, et son désarroi la conduit à la folie) ne put finalement être inclus dans le film : trop important, trop différent du reste du matériel, il ne s'amalgamait pas à l'ensemble. Il sera diffusé à part.

En revanche, une contribution féminine imprévue put être incluse. La journaliste Michèle Ray, qui, lors d'un reportage au Vietnam du Sud, fut enlevée et retenue par les forces vietcong du 17 janvier au 6 février, a rapporté de son voyage un film et des souvenirs qui vinrent enrichir **Loin du Vietnam** d'un témoignage précieux.

Début août, le film était terminé et connaissait sa première mondiale au festival de Montréal. La seconde présentation eut lieu le 30 septembre au Lincoln Center, dans le cadre du festival de New York. Une petite délégation des réalisateurs, conduite par William Klein, s'y rendit non sans inquiétude, pensant que le film risquait de susciter protestations ou manifestations : ce ne furent qu'ovations, quinze minutes d'applaudissements, le plus grand triomphe du festival. Il est vrai que les étudiants en blue-jeans de la soirée comptaient parmi les plus sûrs opposants à la guerre du Vietnam. La presse, le lendemain, fut moins enthousiaste. Mais le film fut acheté par un distributeur. Il sort la semaine prochaine à New York. Outre son exploitation normale, il est sûr de rencontrer un grand succès dans toutes les universités.

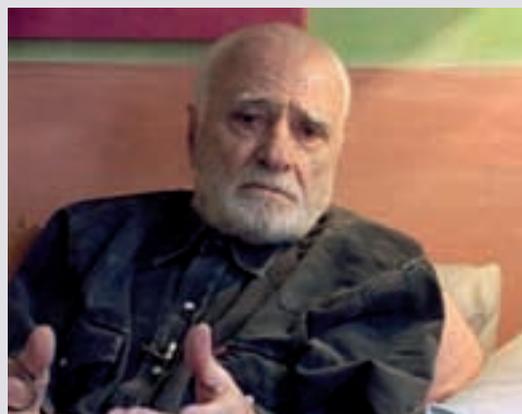
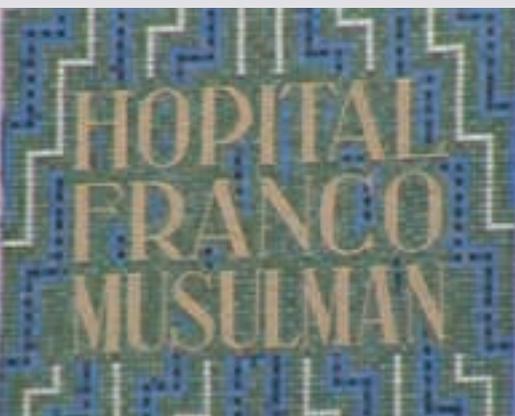
Palmes. Le caractère exceptionnel de cette expérience lui vaudra certainement un retentissement profond et une large descendance. Déjà Chris Marker prépare un autre film, et Joris Ivens termine, lui aussi, un nouveau film qu'il a tourné sur le 17^e parallèle. Jean-Luc Godard reparlera du Vietnam dans son prochain film, et Alain Resnais a donné à son héros de **Je t'aime, je t'aime**, son nouveau long métrage, le nom du héros de son sketch dans **Loin du Vietnam**.

Fin novembre, au festival de Leipzig, où **Loin du Vietnam** remporta la palme d'argent, trente films de douze pays étaient consacrés au Vietnam, comme l'étaient les deux films (de Cuba et des Etats-Unis) qui se partagèrent la palme d'or. La parole de Jean-Luc Godard trouve sa vérité plus vite que prévu : le cinéma se laisse envahir par le Vietnam.

Pierre Billard

L'Express du 11 au 17 décembre 1967

(avec l'aimable autorisation de la famille Billard).



Retour à Bligny / Les Enfants d'Hampâté Bâ / Il était une fois... A nos amours / Raphaël (La Vie cachée des œuvres) / Zahia Ziouani, une chef d'orchestre entre Paris et Alger / Nicolas Poussin (La Vie cachée des œuvres) / Deux ou trois choses que je sais d'eux... / Murs à pêches, parcelles de vie / Pierre Loti, un homme du monde / Les Hôtels de Soubise et de Rohan (Architectures) / Monicelli, le païen / Les Lumières de l'Islam



architecture

Architectures Roissy 1

2009, 26', couleur, documentaire

conception : Richard Copans, Stan Neumann

réalisation : Valéry Gaillard

production : Les Films d'Ici, Cité de l'architecture et du patrimoine, Arte France

participation : CNC, Aéroports de Paris

Vues actuelles, archives et maquettes animées qui sont la marque de fabrique de la collection **Architectures** retracent la construction de l'aérogare de Roissy 1 (1967-1974), conçue comme un échangeur entre l'arrivée en automobile et le départ en avion. Valéry Gaillard donne la parole à l'architecte Paul Andreu, qui se souvient d'une époque où on ne parlait pas d'esthétique, et où il avait présenté ce projet novateur sur le seul plan technique.

Pas de concours, ni de permis de construire pour ce projet d'ingénierie publique d'envergure. Pour sa première construction, Paul Andreu, jeune ingénieur des Ponts, imagine une sorte de silo monumental où les fonctions de départ, de transfert et d'arrivée sont organisées verticalement. Un entrelacs d'infrastructures routières dessert directement les trois étages de parkings aux façades aveugles de béton brut. Disposés en cercle autour de ce corps opaque, des "satellites" de forme trapézoïdale permettent aux avions d'accoster. Au centre du disque, pour déployer la circulation piétonne, un cratère à ciel ouvert présente un enchevêtrement de tapis roulants dans des tubes transparents reliant les étages. Cet espace, lieu de la métaphore, celle de l'envol mais aussi de la chute, questionne la symbolique d'un lieu de transit. Par cette allusion poétique au voyage, Paul Andreu refuse la banalité des lieux de passage génériques. Ingénieur, et artiste. **A. S.**

Ces deux numéros de la collection **Architectures** sont diffusés sur un même DVD avec *Le Centre national de la danse*, cf. p.24.

Architectures Les Hôtels de Soubise et de Rohan

2011, 26', couleur, documentaire

conception : Richard Copans, Stan Neumann

réalisation : Richard Copans

production : Les Films d'Ici, musée du Louvre, Cité de l'architecture et du patrimoine, Arte France

participation : CNC, Archives nationales

Consacré à la construction et à la décoration de deux hôtels particuliers dans le quartier du Marais à Paris (les Archives nationales actuelles), ce numéro de la collection **Architectures** retrace l'évolution du classicisme à la française, de Louis XIV à Louis XV. Maquettes, planches de livres anciens et vues aériennes permettent de comprendre, à travers l'ambition d'une famille de la noblesse, les disputes théoriques entre Anciens et Modernes.

En 1704, François de Rohan-Soubise achète l'ancien hôtel particulier de la famille de Guise situé sur une grande parcelle, afin de le transformer selon la formule "entre cour et jardin". L'architecte Delamair va réorienter le bâtiment ancien sur un nouveau jardin et le masquer par une nouvelle façade majestueuse et harmonieuse. Côté cour, une colonnade classique d'inspiration antique et formant péristyle accueille le visiteur – "plus grande la cour, plus haute l'importance du personnage". Côté jardin au parterre dessiné, une nouvelle façade perpendiculaire reçoit les pièces d'apparat. En vis-à-vis, il construit un deuxième hôtel du même type mais sans décor. En 1732, Boffrand, architecte plus novateur, y rajoutera un pavillon d'angle à l'une des façades, un "piège à lumière" qui permet d'enseuler l'espace ovale du salon. Couleurs pastel, moulures de stuc et échancrures de la rocaille dorée du mobilier créent une unité visuelle propice à l'enchantement du style rococo. **A. S.**

beaux-arts

Degas, le corps mis à nu

2012, 53', couleur, documentaire

réalisation : Sandra Paugam

production : Les Films du Tambour de soie, musée d'Orsay, RMN

participation : CNC, France Télévisions, Procirep, Angoa

Grâce à un juste dosage de commentaires documentés, de citations du peintre et de ses contemporains, de rapprochements iconographiques pertinents, de bruitage discret et de démonstrations techniques mises en scène, Sandra Paugam rend compréhensible mais aussi sensible l'approche de l'art si particulière de Degas, régie par le "toucher" et le "voir". L'accent est mis sur son rapport très moderne au corps féminin exploré dans ses moindres gestes.

La formation classique repose sur l'étude du modèle vivant nu en poses convenues. Edgar Degas (1834-1917) en retient le principe des dessins préparatoires, mais les postures académiques l'ennuient vite. Il veut rendre la vie des corps, la vie moderne, dans leur fugacité. Repasseuses et danseuses lui en donnent le prétexte. Le pastel le libère de la patience imposée par la peinture à l'huile et il saisit l'instant d'un geste banal. L'Opéra, son quartier de Pigalle, voire les maisons closes, lui procurent des modèles qu'il scrute comme par le trou de la serrure, dans l'intimité du quotidien. Le monotype, gravure qui ne permet pas l'erreur, le force à capter sur le vif une gestuelle prosaïque qu'il prolonge dans son atelier. La décomposition du mouvement par la photographie va inspirer ses choix insolites dont il éprouve la plastique en modelant des figurines d'étude en cire. Ni nymphe ni allégorie, la femme à sa toilette est une source infinie d'instantanés figés à jamais dans le pastel. **L. W.**



L'Impressionnisme, éloge de la mode

2012, 52', couleur, documentaire
réalisation : Anne Andreu, Emérance Dubas
production : Cinétévé, Arte France, musée d'Orsay
participation : CNC, TV5 Monde

Fruit de l'exposition au musée d'Orsay en 2012, ce film montre l'importance de la mode dans le regard nouveau des peintres impressionnistes sur le monde. Les points de vue croisés des conservateurs, des historiennes de la mode et de professionnels du secteur, tel le styliste Karl Lagerfeld, révèlent combien les vêtements d'alors – et leur représentation – deviennent un "enjeu de la modernité" dans certains tableaux emblématiques.

Pour les impressionnistes, un haut-de-forme ou une taille corsetée ancrent le motif dans le contemporain, au même titre qu'une gare ou un pont de fonte. L'évolution des styles vestimentaires dans leurs tableaux prouve leur promptitude à saisir sur le vif l'actualité, comme ils aiment capturer la lumière. Crinoline, traîne, faux-cul, la robe change et la silhouette aussi. Son asymétrie, dynamique, stimule Manet, Monet, Renoir ou Tissot, qui célèbrent le profil féminin et l'élégance parisienne. Poètes du mouvement qui empruntent à la photographie l'instantané suspendu entre l'avant et l'après, ils intègrent à leurs cadrages des vêtements "narratifs" : la tenue de sortie de la dame assise au café Lathuille, qu'un homme dévore des yeux, trahit la fraîche rencontre. Une ombrelle, un éventail, sont les indices d'attitudes nouvelles. Un corset dégrafé avoue une tragédie, ou la convoitise. Révélatrice sociale, la mode aide les peintres à montrer les rapports humains dans la vie quotidienne. L. W.

Les Lumières de l'Islam

2012, 50', couleur, documentaire
conception : Jean-Carol Larrivé
réalisation : Patrick Ladoucette
production : Les Films d'Ici, musée du Louvre
participation : CNC, France Télévisions

Patrick Ladoucette suit les étapes de la création du département des Arts de l'Islam au musée du Louvre. Il aura fallu huit ans pour que concours, recherches, achats, restauration, voyage d'étude et installation mènent les équipes à l'inauguration en 2012. On découvre peu à peu la beauté des objets retenus, ainsi que les nouveaux espaces en sous-sol de la cour Visconti, abrités par le voile de verre et de métal de Mario Bellini et Rudy Ricciotti.

L'enjeu de ce projet est avant tout de rendre justice à la grandeur d'une civilisation en cassant les *a priori* négatifs pour ouvrir à la compréhension et à l'émerveillement, grâce aux collections du Louvre et au dépôt des Arts décoratifs. Tâche difficile qui doit rendre compte de la complexité et de la sophistication d'un monde extrêmement vaste, sans submerger le visiteur. Le parti choisi, dit Sophie Makariou, directrice du département, est "un récit structuré historiquement" qui donne à voir l'extraordinaire diversité des peuples et des langues de cette civilisation qui ne se limite pas à la sphère musulmane. La muséographie de Renaud Piérard refuse les salles au profit d'un espace fluide, où l'on déambule autour des œuvres dans une intimité qui rappelle leur fonction initiale d'objets d'un quotidien raffiné. L'architecture relaie la célébration des "lumières" de l'Islam par l'éclairage naturel changeant et la vue sur les façades classiques de la cour Visconti. L. W.

La Vie cachée des œuvres Nicolas Poussin

2012, 52', couleur, documentaire
réalisation : Stan Neumann
production : Camera Lucida Productions, musée du Louvre, Arte France
participation : CNC

Dans le cadre des journées d'étude du musée du Louvre, des experts internationaux réunis au musée des Beaux-Arts de Lyon en 2008 ont confronté leur diagnostic sur **La Fuite en Egypte** (1657) de Nicolas Poussin, récemment acquis par l'institution lyonnaise. Si les discussions ont tenté de tracer les tribulations du tableau, elles ont aussi porté sur d'autres œuvres du maître, venues pour l'occasion de Paris, de Russie, d'Angleterre et d'Allemagne.

Disparue durant quatre siècles mais connue par mentions et copies, l'œuvre ressurgit en 1986, repérée par deux marchands d'art qui flairaient l'original et l'achètent à bon prix. Leur intuition argumentée finit par être validée par les experts. L'ancien propriétaire réclame alors sa restitution et obtient gain de cause en 2004. Classé "trésor national" pour éviter l'exil, le tableau intègre le musée de Lyon, grâce aux pouvoirs publics et au mécénat qui permettent de justesse d'assumer son prix devenu faramineux. Ces vicissitudes orientent la journée d'étude vers la question de l'authenticité d'une œuvre, de l'objectivité et de la subjectivité du spécialiste, de son influence sur le marché de l'art et sur le risque d'une judiciarisation excessive. Dynamisée par la confrontation de **La Fuite en Egypte** de Lyon avec une autre version antérieurement authentifiée, la réflexion s'appuie sur des toiles de Poussin aux thèmes proches ou peintes en même temps, et sur les radiographies. L. W.

Hanna Schygulla, quel que soit le songe...



La Vie cachée des œuvres Raphaël

2011, 51', couleur, documentaire
réalisation : Stan Neumann, Juliette Garcias
production : Camera Lucida Productions, musée du Louvre, Arte France
participation : CNC

Les journées d'étude d'octobre 2010, organisées par le musée du Louvre, sont cette fois consacrées aux œuvres de Raphaël (1483-1520) conservées au musée et examinées pour l'occasion par des experts venus du monde entier. Du dialogue entre historiens de l'art, restaurateurs et conservateurs, et de l'analyse des nouvelles imageries émergent les interprétations techniques et iconographiques dont ce film se fait le relais pédagogique.

Chacun de ces tableaux, qui relèvent de la période romaine du maître, pose des questions spécifiques. Le grand **Saint Michel**, peinture sur bois ayant subi le traumatisme de cinq transpositions sur toile, interroge sur l'histoire de la restauration. Les deux **Sainte Famille** renvoient au goût de Raphaël pour la variation sur un même thème – impliquant la reproduction de certaines parties par un assistant de l'atelier – mais renseignent aussi sur le monde de la Renaissance et notamment sur les petits "tableaux de voyage" avec leurs écrans luxueusement peints. Les portraits manifestent l'émergence de nouvelles conceptions humanistes et trahissent dans les repentirs l'hésitation de l'artiste quant à leur traduction picturale : où orienter les yeux de la vice-reine de Naples ? Où placer le second personnage dans le double portrait ? Leur style parle aussi des sentiments du peintre, distants avec ses commanditaires officiels, intimes avec ses amis comme le poète Baldassare Castiglione. **L. W.**

histoire du cinéma

Hanna Schygulla, quel que soit le songe...

2012, 64', couleur, documentaire
réalisation : Anne Imbert
production : Fas Production, Ciné +, Cinaps TV
participation : CNC, Goethe Institut, Ville de Paris

L'actrice et cinéaste Hanna Schygulla se prête à l'exercice du portrait, conduisant en voix off et en français la plongée biographique d'un texte personnel, inspiré et poétique. A l'écran, des photographies actuelles et anciennes entremêlées, des extraits de films (ceux des autres et les siens), des rencontres avec des amis artistes (cinéastes, musiciens, dramaturges, plasticiens), ainsi qu'une promenade à travers un ensemble de lieux évocateurs.

En revenant sur sa propre histoire, Schygulla interroge aussi l'Histoire, indubitablement liée à tous les travaux artistiques auxquels elle a pris part. Marquée comme R.W. Fassbinder ou son ami plasticien Anselm Kiefer par le spectre du nazisme, l'envie de fuir ce pays et cette langue, fascinée par l'enfance, elle reste en quête de nouvelles vies. "Si je devais trouver un lieu qui me représente, je serais un pont." Actrice comme un pont entre réalité et rêve, entre plusieurs langues et plusieurs arts (cinéma, théâtre, musique, littérature, arts plastiques) : l'univers de Schygulla est multidisciplinaire, et surtout, sensible ("il faut capter l'émotion comme une radio intérieure"). Ses rencontres avec Fassbinder (longuement évoqué), Marco Ferreri et Jean-Claude Carrière ont été déterminantes, lui donnant une capacité d'interprétation instinctive et personnelle. Dans ce film, celle qui se définit comme une "anti-star" s'interroge : comment se réaliser, appartenir à l'espèce humaine ? **P. E.**

Il était une fois... A nos amours

2012, 52', couleur, documentaire
conception : David Thompson, Serge July, Marie Genin
réalisation : David Thompson
production : Folamour, Arte France, TCM
participation : CNC, RTS, Procirep, Angoa

A nos amours (1983), septième long métrage de Maurice Pialat et premier rôle de Sandrine Bonnaire, donne l'image peu conventionnelle d'une adolescente dans les dernières années de la "révolution sexuelle". Le documentaire, mêlant documents d'archive et entretiens avec l'équipe et les acteurs, entend retracer l'itinéraire du cinéaste, du film et de ses protagonistes, relatant les rapports humains complexes et conflictuels lors du tournage.

Est longuement évoquée la célèbre méthode du cinéaste "confondant" acteurs et personnages : Pialat intègre dans son film les rivalités entre acteurs, capture avec l'aide de son chef opérateur (Jacques Loiseleux) des émotions et des situations prises sur le vif (tel un beau plan de Bonnaire réfugiée dans un abribus lors d'une averse), les provoque. Il insulte Bonnaire pour la faire pleurer ou, dans une scène de repas, alors que son personnage est censé être mort, il apparaît inopinément, troublant ses acteurs autant que la narration. La caméra saisit alors des regards de surprise ou de "haine", révélant la part viscérale de chacun. Cet exutoire du réel vise une forme de vérité révélée par le corps et l'attitude des acteurs : "Pialat, c'est la vérité toute nue" (Jacques Fieschi). C'est cette vertu documentaire, peinture à la fois sincère et trouble, qui donne au film sa force, sa dimension humaine et son actualité, tournant le dos à une image nostalgique et idéalisée de la jeunesse. **P. E.**



Il était une fois... La Règle du jeu

2010, 52', couleur, documentaire

conception : Serge July, Marie Genin, Anne Kunvari

réalisation : Anne Kunvari

production : Folamour, TCM

participation : CNC, France Télévisions, Procirep, Angoa

La Règle du jeu sort en 1939, quelques semaines avant la déclaration de guerre, et connaît un échec cuisant qui affectera durablement Jean Renoir. Les images d'archives de François Truffaut, grand admirateur du film, ou de Renoir lui-même alternent avec les interviews aujourd'hui d'Olivier Curchod, Bertrand Tavernier ou Olivier Assayas. Anne Kunvari retrace ainsi l'histoire mouvementée de ce film éclatant de modernité.

Si les héritages de la tradition théâtrale française et du burlesque américain sont explicités, si l'ambiguïté politique de Renoir est évoquée sans détours, Anne Kunvari s'intéresse plus particulièrement au rejet du film à sa sortie. Chacun multiplie les hypothèses, mais tous s'accordent sur l'originalité profonde du projet. Le ton a incontestablement choqué ; rarement, une comédie endiablée s'achève en telle tragédie. Les personnages déconcertent, n'étant ni bons ni mauvais mais tous ambivalents – même le terrible Schumacher est émouvant quand sa femme le quitte. Le jeu d'acteurs a, de même, surpris le public ; Renoir utilise accents et maladresses, et détourne leur image connue – Marcel Dalio, par exemple, habitué à jouer les étrangers populaires est ici un marquis. Le style, enfin, joue de la confusion, fait fi de la syntaxe classique. Autant de raisons qui font que **La Règle du jeu** sera par la suite considéré comme un chef d'œuvre fondateur. **M. D.**

Il était une fois... Le Charme discret de la bourgeoisie

2011, 52', couleur, documentaire

conception : Anne Andreu, Serge July, Marie Genin

réalisation : Anne Andreu

production : Folamour, TCM

participation : CNC, France Télévisions, RTS

Le Charme discret de la bourgeoisie (1972), trentième film de Luis Buñuel et satire surréaliste de la société bourgeoise, relate une série d'impossibles repas entre un groupe de convives. Ce documentaire entend parcourir les interprétations offertes par le film à l'aide d'archives et d'entretiens, avec notamment son scénariste Jean-Claude Carrière, les actrices Bulle Ogier et Stéphane Audran, Daniel Cohn-Bendit et le critique Charles Tesson.

L'idée du film, raconte Jean-Claude Carrière, tient en un mot : répétition. D'où ces repas inlassablement répétés et inachevés, conduisant les convives à affronter des événements imprévus, jusqu'à la mort. Charles Tesson évoque **La Grande Bouffe** de Marco Ferreri (1973), où le repas tient aussi une place essentielle : il est à la fois porteur des valeurs bourgeoises, rituel social et signe de l'animalité, des pulsions, comme le note Noëlle Châtelet. Cette intrication entre farce sociale et monde primitif avait de quoi intéresser un surréaliste comme Buñuel. S'il a toujours revendiqué son absence d'imagination et son refus d'interpréter, son art réside dans "l'assemblage, le montage qui créent l'imagination, mais ses films partent toujours de la réalité" explique Charles Tesson à propos des rêves. "Si je suis blasphème, provocateur, profanateur, j'en suis inconscient" plaide Buñuel. Peu après Mai 68, la charge subversive du film, bien qu'ouverte à une myriade de lectures possibles, reste féroce. **P. E.**

Jonas Mekas I am not a filmmaker

2012, 52', couleur, documentaire

réalisation : Pierre-Paul Puljiz, Jérôme Sans

production : Morgane, Polyester

participation : CNC, Ciné +

Dialogue nourri entre Jérôme Sans, critique et curateur, et Jonas Mekas, figure phare du cinéma underground américain et fondateur de L'Anthology Film Archives. Sur un rythme aussi alerte que la volubilité joyeuse du cinéaste, les scènes dans son appartement encombré succèdent à la visite de l'AFA ou les promenades dans New York. De nombreux extraits de ses œuvres retracent l'itinéraire peu commun d'un filmeur infatigable et obstiné.

"Je ne sais pas pourquoi je filme tout le temps. Je dois le faire, c'est tout", se justifie malicieusement Mekas devant la somme débordante de matériel accumulé. Aujourd'hui encore, le cinéaste né en 1922 filme tous les jours. Son appartement, tout comme l'AFA, est envahi de boîtes, affiches et objets, témoins de son incroyable curiosité et de sa proximité avec les artistes de son temps (Warhol, Michael Snow, Harmony Korine...). De sa jeunesse de résistant, en Lituanie pendant la guerre, jusqu'aux années qui ont suivi son arrivée à New York en 1949, Mekas a mené une vie chiche mais riche en rencontres et créations, recherchant sans cesse de nouveaux modes d'expression artistique, soucieux aussi de préserver les œuvres des autres. D'où la création en 1970 de l'AFA, sauvant des films abandonnés après la fermeture de laboratoires. Si l'évolution des technologies le passionne toujours, Mekas reste obstinément un cinéaste de la mémoire du présent, travaillant continuellement ses films. **P. E.**



Max Pécas, le roi du navet

2011, 49', couleur, documentaire
réalisation : Michel Guillerm
production : APC (Alliance de production cinématographique)
participation : CNC, Paris Première

Si la disparition en 2003 de Max Pécas est passée à peu près inaperçue, ses films continuent depuis, de rediffusions télévisuelles en éditions DVD, à rencontrer un succès public, élevant celui que l'on a surnommé "le roi du navet" au statut de cinéaste culte (cf. **Mieux vaut être riche et bien portant que fauché et mal foutu**, 1980 ; **Les Branchés à Saint-Tropez**, 1983). Ses compagnons de route éclairent les raisons de cette gloire posthume.

Au fil d'une carrière riche de 27 longs métrages démarrée en 1960 avec **Le Cercle vicieux**, Pécas s'est essayé à plusieurs genres – polar, érotique et même pornographique – avant de trouver avec **On est venu là pour s'éclater** (1979) sa véritable marque de fabrique : la comédie sexy. Pourtant, l'accueil critique fut catastrophique à chaque sortie, au point de faire du cinéaste une "référence de la médiocrité". Etaient raillées la légèreté de ses scénarios, la présence systématique de jeunes filles dénudées ou l'indigence de sa direction d'acteurs. Parmi les nombreux comédiens qu'il a fait débiter (Victoria Abril, Ticky Holgado, Philippe Caroit), certains ont rayé cette expérience de leur CV, mais ils évoquent aujourd'hui un homme charmant et professionnel, qui faisait de ses tournages des moments de convivialité très formateurs pour les débutants. Tous rendent hommage à une œuvre qui, sans prétention, aura "représenté un moment dans l'histoire du cinéma français" (Jean-François Rauger).
D. T.

Monicelli, le païen

2012, 54', couleur, documentaire
conception : Francesca Bartellini, Anne Pasquetta
réalisation : Francesca Bartellini
production : Les Films du Tamarin, Ciné +
participation : CNC

Monicelli, le païen s'ouvre sur les manifestations étudiantes de fin 2010 à Rome, auxquelles Mario Monicelli (né en 1915) est venu apporter son soutien, et le suicide du cinéaste quelques jours après. L'écrivain Sebastiano Mondadori ainsi que des acteurs et collaborateurs viennent compléter plusieurs entretiens avec le réalisateur, qui dit raconter toujours la même histoire, celle d'"incapables qui tentent une chose au-delà de leurs capacités".

Sur le tournage de son dernier film, **Le Rose del deserto** (2006), Mario Monicelli s'intéresse avant tout au mouvement des corps des acteurs. Ils sont au centre de son travail, et il aime les utiliser à contre-emploi : il donne à Gassman son premier rôle comique dans **Le Pigeon** (1958). Avec ce film, la comédie à l'italienne, alors considérée comme un genre mineur, gagne ses lettres de noblesse. La comédie est d'ailleurs ambiguë : le film débute par un voleur qui meurt écrasé en fuyant. Dans **La Grande Guerre** (1959), c'est l'inverse : le burlesque s'invite au sein du tragique. Ce mélange des genres va de pair avec une morale audacieuse – la lâcheté n'est jamais loin de l'héroïsme. Le décalage se poursuit avec **Romances et Confidences** (1974) dont les personnages sont tous désespérés. La réalité de l'époque affleure. Engagé, Monicelli se démarque de la comédie de son temps et dénonce les faux progrès des années 1970. Il saura jusqu'au bout regarder son époque sans illusions.
M. D.

Pierre Clémenti, l'absolue vérité

2012, 70', couleur, documentaire
réalisation : Laurence Leduc Clémenti
production : Setti Mulini, France 3 Corse ViaStella
participation : CNC, Collectivité territoriale de Corse

Pour évoquer la vie intrépide de Pierre Clémenti (1942-1999), acteur, cinéaste, peintre et écrivain, sa jeune cousine interroge une foule de témoins. En Corse et à Paris, familiers et personnalités du cinéma (Marc'O, Philippe Garrel, Bulle Ogier, Jackie Raynal...) retracent l'itinéraire de cette figure solaire et contestataire des années 1960-80, présente à l'image à travers de nombreuses archives (entretiens, photographies) et extraits de films.

Dès son adolescence, d'une beauté insolente, Clémenti devient rapidement l'ami d'Aragon, Ionesco ou Genet. Il est repéré par Visconti qui lui offre son premier rôle d'envergure dans **Le Guépard** (1962), et après un rôle magnétique dans **Belle de jour** (1966) de Buñuel, il rencontre Marc'O, qui promeut une nouvelle forme théâtrale offrant une ample liberté d'expression aux acteurs. Dans son film **Les Idoles** (1967), Clémenti, Ogier et Kalfon, apparaissent comme les symboles d'une génération. A Rome, il tourne avec Pasolini et Bertolucci. Le virage post-68 lui fait refuser beaucoup de rôles (**Les Valseuses**, **Le Satyricon**) au profit de films plus contestataires ou innovants, notamment chez Garrel. Ses propres films voudront exprimer l'esprit de l'époque, une "vision intérieure" (J. Raynal) que ses écrits (dont celui sur son séjour en prison) et ses peintures ne cesseront d'évoquer : une poétique mystique et ardente, aux racines corses jamais abandonnées.
P. E.

Yolande Moreau, les nuages et la terre



Yolande Moreau, les nuages et la terre

2012, 52', couleur, documentaire

réalisation : Olivier Monssens

production : Flair Production,
Capricorn TV, RTB

participation : CNC, Centre du cinéma
et de l'audiovisuel de la fédération Wallonie-
Bruxelles, Ciné+, France Télévisions

Malgré trois Césars, Yolande Moreau reste une comédienne et réalisatrice discrète. Artiste atypique, d'abord formée au jeu de clown, elle retrace devant la caméra d'Olivier Monssens son parcours de Bruxelles à Paris. Amis, enfants, réalisateurs et comédiens avec qui elle a travaillé, apportent leurs témoignages, illustrés d'extraits de ses rôles au théâtre, à la télévision et au cinéma.

Dans sa maison normande, Yolande Moreau raconte ses débuts : élève chez Philippe Gaulier, elle découvre qu'elle peut faire rire malgré sa timidité ; un premier spectacle à Bruxelles, puis la tournée ; la rencontre à Avignon avec Agnès Varda qui la choisit pour **Sans toit ni loi** (1985). Et puis la grande époque Makeïeff-Deschamps avec la Famille Deschiens : le personnage marquant de Yolande devient vite très populaire au théâtre puis à la télévision. Une étiquette dure à enlever mais pas à porter : "C'est un choix, moi je ne me sentais pas emprisonnée là-dedans" dit-elle. Après différents rôles au cinéma, elle coréalise avec Gilles Porte son premier film **Quand la mer monte** (2004, deux Césars). Gustave Kervern, pour qui elle jouera plusieurs fois, se souvient de leur rencontre, la "réunion des timides". "Elle est triste et heureuse à la fois, comme tous les personnages poétiques", la décrit Martin Provost, ami et réalisateur de **Séraphine** (2008, César de la meilleure actrice). C. T.



Yves Boisset Paroles de cinéaste

2013, 60', couleur, documentaire

réalisation : Guy Seligman

production : INA

participation : CNC, Ciné+

Yves Boisset retrace sa carrière, de ses premiers émois cinéphiliques adolescents à ses articles dans la revue **Cinéma 57**, de ses succès notables à ses récents téléfilms engagés. Il relie sa passion du fait divers à son passé de journaliste : pour lui, ils sont le reflet de la société. Filmé sur un fond noir où défilent photographies et affiches de ses films comme autant de traces de son riche parcours, le réalisateur se confie avec générosité.

D'abord assistant réalisateur, Yves Boisset gère avec brio le plateau de **Paris brûle-t-il ?** (René Clément, 1966) et apprend de Claude Sautet à diriger les acteurs en les mettant dans la bonne atmosphère. Après un premier film qui connaît succès public et critique, **Coplan sauve sa peau** (1968), il se heurte à la censure avec **Un Condé** (1970), portrait peu flatteur de la police, puis avec **Le Juge Fayard dit le Sheriff** (1977), inspiré par l'assassinat du juge Renaud et dans lequel il doit remplacer les références au SAC par un bip. Boisset sait qu'en faisant appel à des stars il donne à ses sujets politiques plus d'écho : **L'Attentat** (1972), sur l'affaire Ben Barka, réunit entre autres Jean-Louis Trintignant, Michel Piccoli, Jean Seberg. Pour lui, la télévision est aujourd'hui le meilleur moyen de toucher un large public. Les parcours de Seznec, Dreyfus, Salengro ou Moulin l'inspirent pour des téléfilms à succès. Il regarde son œuvre passée avec humilité et tendresse. M. D.



littérature

Pierre Loti, un homme du monde

2011, 52', couleur, documentaire

réalisation : Didier Roten, François Vivier

production : Anekdotia Productions,
France Télévisions, Polynésie 1ère

participation : CNC, Images de la diversité,
ministère de l'Outre-Mer

A Papeete, un buste de Pierre Loti a été déboulonné et jeté dans la rivière voisine. Une journaliste suit l'affaire et s'interroge. Epousant son enquête, le film convoque reconstitutions, témoignages et écrits de Loti (1850-1923), pour retracer l'itinéraire de l'écrivain voyageur à la fois ouvert sur le monde et imprégné de l'esprit colonialiste de son temps, qui continue de susciter tant l'admiration qu'une certaine défiance.

Officier dans la Marine, le jeune Julien Viaud commence à sillonner les mers en 1869. Ses dessins et le journal dans lequel il documente ses premiers voyages en Méditerranée, en Amérique du Sud, en Afrique ou dans le Pacifique donneront lieu à des articles, puis à des romans : **Aziyadé** (1879), **Rarahu** (1880), **Le Roman d'un Spahi** (1881, premier livre qu'il signe de son pseudonyme). C'est le début d'une œuvre immense, exotique et sensuelle, mais hantée par la mort – son frère a disparu en mer. Une œuvre ambivalente aussi, qui lui vaut des sanctions lorsqu'il dénonce les exactions de l'armée française en Indochine, mais le conduit à l'Académie française en 1891 ; et qui "célèbre l'altérité" (Sidi Omar Azeroual, professeur de littérature), mais se montre volontiers condescendante et même raciste à l'égard des étrangers qu'elle dépeint. Jadis très à la mode, les écrits de Loti suscitent aujourd'hui un malaise et divisent ses lecteurs. Alors, faut-il ou non le "reboulonner", ce buste ? D. T.



musique

Les Enfants d'Hampâté Bâ

2011, 50', couleur, documentaire

réalisation : Emmanuelle Villard

production : Adalios, France Télévisions

participation : CNC, CFI, L'Acisé (Images de la diversité), Procirep, Angoa

A travers ses textes et sa musique, le poète slameur Souleymane Diamanka ne cesse d'explorer les thèmes de la filiation ou de la transmission des traditions et du savoir. En le suivant dans la préparation de son nouvel album et en donnant la parole à d'autres Français d'origine peule (Boubacar Diamanka, père de Souleymane, Aïchatou Sow, Mamadou Dème), Emmanuelle Villard interroge la double culture, envisagée de manière singulière et apaisée.

Pour Diamanka qui a grandi à Bordeaux, les mots servent de traits d'union entre culture d'origine et culture d'adoption, entre passé et présent. Pour lui, comme pour Aïchatou ou Mamadou, vivre en France ne signifie en aucun cas renoncer à sa culture peule, ni inversement s'y enfermer. La forme d'équilibre que chacun semble avoir trouvé passe au contraire par un pont reliant les deux : apprentissage strict des deux langues, retours réguliers "au pays". Ainsi Diamanka n'hésite-t-il pas à entremêler dans sa musique textes en peul et en français, sonorités contemporaines et chants traditionnels africains, et à s'inspirer du passé via des enregistrements anciens (concert de James Brown au Sénégal, "lettres audio" de son père). Pour ces enfants spirituels de l'écrivain Amadou Hampâté Bâ, grand défenseur des traditions africaines, revendiquer sa culture d'origine ne signifie pas refuser de s'intégrer, c'est au contraire une manière de trouver sereinement sa place dans sa propre histoire. **D. T.**

Zahia Ziouani, une chef d'orchestre entre Paris et Alger

2010, 53', couleur, documentaire

réalisation : Valérie Brégaïnt

production : Senso Films, Arte France, Mezzo

participation : CNC, France Télévisions, L'Acisé (Images de la diversité), Procirep, Angoa, Sacem

De Stains aux rues ensoleillées d'Alger, Valérie Brégaïnt suit l'emploi du temps chargé de la chef d'orchestre Zahia Ziouani. A la tête de l'Ecole de musique et de danse de Stains, au cours des répétitions avec son ensemble Divertimento ou l'Orchestre national d'Algérie, elle n'a qu'un credo : promouvoir la musique classique auprès de tous. Musiciens, élèves et proches témoignent de sa passion, menée avec détermination et sourire.

C'est auprès du célèbre maestro Sergiu Celibidache que l'étudiante Ziouani a trouvé sa vocation de chef d'orchestre ; elle en parle avec beaucoup d'émotion car déjà enfant, elle avait son poster dans sa chambre. A l'Ecole, elle a la volonté de faire découvrir la musique classique à la population très diversifiée de sa commune : "Tout le monde a droit à ses moments de sérénité et de confort au travers de la musique." Un devoir de partage qu'elle a proposé également à son orchestre symphonique Divertimento : jouer une musique classique exigeante (Saint-Saëns, Haydn ou Bizet) devant tous les publics. "Zahia a très bien compris qu'il fallait justement respecter la musique classique et surtout respecter les gens qui vont s'y intéresser" (le soliste Jean-Marc Phillips-Varjabédian). Généreuse et enthousiaste, Zahia rêve d'"un pont musical entre la France et l'Algérie" en organisant un grand concert à Alger, unissant son ensemble avec l'Orchestre national algérien. **C. T.**

Zen Zila, tant que la terre tremblera

2008, 55', couleur, documentaire

réalisation : Yves Benitah, Patrice Pegeault

production : Acte Public, TV Rennes, TL7

participation : Images de la diversité (L'Acisé)

Yves Benitah et Patrice Pegeault ont suivi sur plusieurs mois les deux membres fondateurs de Zen Zila, Wahid Chaïb et Laurent Benitah. Entre concerts, répétitions et interviews, les deux amis reviennent sur leur rencontre seize ans auparavant et sur la fondation du groupe. Ou comment deux animateurs sociaux, ayant grandi dans les "quartiers" de Lyon, utilisent le métissage musical et des textes engagés contre le racisme et la discrimination.

Lorsque Wahid chante **St Jean Croix Rousse**, le long du canal qui sépare la cité Saint-Jean de Villeurbanne, il contemple le terrain de jeu de son enfance. Laurent, lui, vient de la Croix-Rousse, quartier populaire de Lyon, et y a grandi dans un minuscule appartement avec toute sa famille juive algérienne : "Il y avait de la vie, de la chaleur, toutes les immigrations se sont mélangées ici !" Les souvenirs jaillissent à chaque coin de ruelle : le studio de Gégé, où ils ont enregistré leur première maquette avec le treizième mois d'animateur de Wahid, est toujours là. Puis la rencontre avec leur producteur Julien, toujours fidèle : "On a travaillé d'une façon un peu spéciale puisque c'était plus de l'amitié." Il organisera ainsi toutes leurs tournées. Comme celle filmée ici, pour la sortie de l'album **Gueules de Terriens**, dont les chansons engagées aux textes mordants (**Chui Français, 97 %...**) dénoncent la discrimination. **C. T.**

Avant de franchir la ligne d'horizon



société

Avant de franchir la ligne d'horizon

2010, 65', couleur, documentaire

réalisation : Habiba Djahnine

production : Solidaridad Internacional / Algérie

participation : Pôle Sud/Lausanne, Cinéma et Mémoire/Béjaïa, Film Factory

Algérie 2010. Les militants progressistes se remémorent avec fierté le soulèvement de la jeunesse d'octobre 1988, le réveil du printemps 1995 et le grand mouvement kabyle de juin 2001. Mais combien de camarades payèrent de leur vie leur engagement ! Ici et là existent encore des noyaux de résistance à la dictature, syndicalistes, étudiants ou groupes de femmes, mais l'alternative démocratique semble encore une utopie.

Lorsqu'ils nous tournent le dos pour cacher leurs larmes, les "vieux" militants de la gauche laïque regardent le bleu intense de la mer et du ciel ou le vert d'un sous-bois traversé par un oued, autant de paysages enchanteurs qui font brutalement contraste avec le tragique d'une situation bloquée. Il y a beaucoup d'émotion chez les anciens dirigeants du RAJ (Rassemblement Action Jeunesse), Hakim Addad et Dalila Taleb, qui ont incarné à l'automne 1988 un mouvement non-violent pour le multipartisme et la liberté de la presse. 530 tués par la police dès les premières manifestations, rappellent-ils. Adel Abderrezak était à l'époque un syndicaliste enseignant. Soixante universités se mirent en grève, des centaines d'enseignants et d'étudiants subirent la répression. Aujourd'hui, professeur dans une petite faculté provinciale, il s'emploie à transmettre la mémoire et l'espoir. C'est aussi le souci des femmes engagées dans des actions de terrain avec des associations comme l'AFEPEC à Oran ou l'Amusnaw à Tizi-Ouzou. **E.S.**

Deux ou trois choses que je sais d'eux...

2011, 53', couleur, documentaire

réalisation : Joëlle Stechel

production : Néri Productions, Green House, France Télévisions, Cinéplume/TV

participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA), L'Acisé (Images de la diversité), Ville de Bobigny

Inauguré à Bobigny en 1935, "l'hôpital franco-musulman" (rebaptisé "Avicenne") fut conçu pour les travailleurs nord-africains arrivés au lendemain de la Première Guerre mondiale. Architecture, administration et localisation témoignent d'une idéologie coloniale alors à son apogée. Pour l'enquêtrice qui explore l'histoire de ce bâtiment, c'est l'occasion d'évoquer ces destins d'exilés, reliés par quelques fils ténus à celui de sa propre mère.

Chemin faisant, l'enquête sur l'hôpital apporte son lot de surprises et de confirmations. On apprend que l'architecte Maurice Mantout (à qui l'on doit aussi la Mosquée de Paris, 1926) s'est inspiré d'un célèbre portail de Meknès. Dans les combles, on déniché des lexiques franco-arabe et franco-kabyle à l'usage des élèves-infirmiers, et l'on exhume dans la cour une nécropole gauloise. Grâce à l'historien Olivier Le Cour Grandmaison, on comprend comment cet établissement placé sous tutelle de la préfecture de police devint un instrument de relégation, de ségrégation raciale et de contrôle. Un détour par le port de Marseille permet de faire revivre les premiers pas des immigrés sur le sol de la métropole. Les registres de l'hôpital retrouvés au terme de longues recherches révèlent quant à eux une situation sanitaire dramatique avec 50% de décès parmi les admis. Au cimetière musulman voisin, les inscriptions à demi effacées portent l'ultime trace de ces vies précocement brisées. **E.S.**

J'étais en prison et vous m'avez visité

2011, 53', couleur, documentaire

réalisation : Jacqueline Gozland

production : Les Films de la Passion, Télésonne

participation : CNC, L'Acisé (Images de la diversité)

Quelle est la place de la foi en prison ? Quel espace est accordé à la pratique religieuse des détenus ? Jacqueline Gozland interroge celles et ceux qui encadrent les détenus dans l'exercice de ce droit fondamental. Aumôniers de diverses confessions, surveillants et militants associatifs témoignent de leur rôle au sein d'un système carcéral où la religion représente pour certains une "bouée de sauvetage" et un premier pas vers la réinsertion.

"Nous ne sommes ni le juge, ni le surveillant, ni la victime, ni la famille. Nous représentons quelqu'un d'extérieur, et qui est paradoxalement le reflet de leur intérieur." Pour Pierre-Yves Bauer, aumônier israélien, la religion et ceux qui, comme lui, l'incarnent en prison, offrent aux détenus un espace d'écoute et de réflexion où sortir, symboliquement du moins, de la sphère du jugement et de la culpabilité. Un espace où ils pourront conserver un lien avec l'extérieur et préserver "l'estime d'eux-mêmes" (Samia El Alaoui Talibi, aumônier musulman). Mais un espace dont le film pointe aussi la fragilité, tant il dépend de l'existence dans les prisons de lieux de culte ouverts à toutes les religions (les salles "polyculturelles") ; de surveillants formés à la diversité des pratiques religieuses ; et de personnes représentant officiellement les différentes confessions (les aumôniers, au premier chef), en mesure d'accompagner les détenus et d'endiguer les dérives extrémistes. **D.T.**



Mon oncle de Kabylie

2009, 53', couleur, documentaire

réalisation : Chloé Hunzinger

production : Real Productions, INA, France Télévisions, CRRAV Nord-Pas-de-Calais.

participation : CNC, L'Acsé (Images de la diversité), CR Alsace, CR Nord-Pas-de-Calais, Communauté urbaine de Stasbourg

Fascinée par le parcours de son oncle d'origine algérienne, Chloé Hunzinger raconte son histoire, celle d'un enfant de 9 ans parti de Kabylie en 1948 avec ses trois cousins, pour être "instruit" dans un pensionnat à Vienne en Isère. Tirailé sa vie durant entre l'Algérie et la France mais décidé, après une rencontre amoureuse, à s'installer définitivement dans son pays d'accueil, Azdine Chibane retrace une existence singulière, libre avant tout.

"Ma vraie histoire, elle est ici", confie Azdine à sa nièce. Après Vienne, il traverse de manière insouciant les débuts de la guerre d'Algérie dans des écoles d'agriculture à Antibes et Hyères, et s'engage tardivement au FLN alors qu'il est en fac à Strasbourg. Mais quand sonne l'Indépendance, Azdine s'est marié avec Christelle, accueilli par sa grande famille alsacienne. Pourtant décidé à se mettre au service de son pays, Azdine affronte rejet et incompréhension de sa famille algérienne ; le retour est trop dur et son choix est fait. Soixante-cinq ans passés en France, autant dire toute une vie, trois enfants, une brillante carrière dans l'éducation nationale, Azdine aura cependant toujours porté "le poids d'une perte", celle du pays natal, des liens familiaux, des racines. Si sa famille espère encore son retour (une parcelle lui est réservée dans le village), Azdine reste ferme : "Je n'ai pas envie d'aller dans un pays où je ne suis pas libre. Mais, ajoute-t-il, j'y retournerai." **D. T.**



Moulin-Galant, la question rom

2011, 52', couleur, documentaire

réalisation : Mathieu Pheng

production : BKE, Télésonne

participation : CNC, Images de la diversité

Le bidonville du Moulin-Galant, à cheval sur trois communes de l'Essonne, compte 400 Roms vivant dans une situation sanitaire catastrophique. Les maires exigent l'évacuation et refusent de financer le ramassage des ordures. Le conseil général ne demande pas l'expulsion mais craint, en améliorant les conditions de vie, de pérenniser une occupation illégale. Aidés par une association, les Roms parviennent à débloquer un peu la situation.

Mathieu Pheng accompagne entre 2010 et 2011 l'action de Serge Guichard, le président de l'Association de solidarité. En les interviewant, il brosse aussi le portrait de quelques habitants du Moulin-Galant. Dans ce bidonville de caravanes, on patauge dans la boue parmi les rats et les ordures. Malgré tout, les enfants sont scolarisés et, pour leurs parents, c'est déjà la promesse d'un avenir meilleur. Le campement vient d'obtenir un sursis d'un an avant l'évacuation. L'action militante vise, en mobilisant les Roms dans la défense de leurs droits, à interpeller les autorités locales et départementales afin que chacun prenne ses responsabilités. Pour démontrer qu'ils sont des interlocuteurs responsables, les Roms organisent avec l'aide de 30 bénévoles une grande opération de nettoyage et mettent en place une certaine discipline collective. Le conseil général leur refuse l'eau et l'électricité mais, premier succès, il octroie une benne à ordures. **E. S.**



Murs à pêches, parcelles de vie

2011, 108', couleur, documentaire

réalisation : Alain Tyr

production : Label Vidéo, Evasion Vidéo, TVM Est Parisien

participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DGP)

Jusqu'au début du XX^e siècle, Montreuil-sous-Bois (Seine-Saint-Denis) était célèbre pour sa production de fruits et de fleurs, cultivés entre et contre des "murs à pêches", un labyrinthe arboricole qui couvrait jusqu'à 500 hectares à son apogée. Alors que cette activité économique a aujourd'hui périclité, Alain Tyr part à la rencontre des habitants et associations du quartier, qui se battent pour la survie de ce petit paradis écologique.

Du dynamique secteur agricole fournissant il y a encore quelques décennies les grandes tables de Paris ou d'Europe en pommes, poires et pêches, il ne reste désormais pratiquement rien. Le développement du chemin de fer, facilitant la concurrence des cultures du sud de la France, et la pression de l'urbanisme auront eu raison des centaines de producteurs, parfois purement et simplement expropriés par la Ville. Témoins de cette époque, seuls 35 hectares de parcelles subsistent à présent, que de nombreuses associations s'efforcent de préserver et de faire vivre de multiples façons : réhabilitation et remise en production de certaines parcelles, développement de l'apiculture, création d'un jardin médiéval, organisation de fêtes et événements. Balade entre les murs à pêches d'hier et d'aujourd'hui, le film flâne lentement dans ces endroits précieusement préservés à deux pas de la grande métropole, et croise en route militants écologistes, travailleurs sociaux ou habitants hauts en couleur. **D. T.**



Naissance d'une mosquée

2011, 60', couleur, documentaire

réalisation : Fabrice Marache

production : L'Atelier documentaire, TV Tours Val de Loire

participation : CNC, L'Acsé, CR Poitou-Charentes, CG Vienne, Centre Images

A Poitiers, là même où en 732 Charles Martel repoussa les Sarrasins, la construction d'une grande mosquée s'achève, destinée à accueillir les nombreux fidèles musulmans jusqu'alors à l'étroit dans des lieux de culte précaires. Alors que le projet soulève d'innombrables questions dans les milieux politique et religieux comme dans la population, Fabrice Marache mène l'enquête auprès des principaux protagonistes pour démêler fantasmes et réalité.

La construction d'une grande mosquée comme celle de Poitiers ne pouvait pas ne pas provoquer d'étincelles dans l'opinion publique, attisées parfois par les gros titres de la presse locale. Avec quel argent la mosquée est-elle financée ? Ne représente-t-elle pas une menace envers la laïcité ? Est-elle une nouvelle conquête du communautarisme ? Ne dissimule-t-elle pas une stratégie politique plus globale menée par les autorités musulmanes françaises, ou même étrangères ? Sans se dérober, **Naissance d'une mosquée** apporte des réponses dépassionnées et argumentées. En interrogeant notamment le président de la communauté musulmane de Poitiers, Boubaker El Hadj Amor, Fabrice Marache revient sur la genèse du projet, son accueil par les responsables politiques et religieux de la région, et sur son financement. Plus globalement, à l'heure où d'autres villes connaissent des projets similaires, il interroge la place de l'islam au sein de la société française contemporaine. D. T.

Pierre Rabhi, la reconquête du songe

2011, 52', couleur, documentaire

réalisation : Marie-Dominique Dhelsing

production : Adalios, Groupe Galactica, Canal Maritima

participation : CNC, TLSP, L'Acsé, CR Rhône-Alpes, CG Ardèche, Procirep, Angoa

"Je parle au nom de la terre, j'apprends aux gens à la soigner." Voilà qui résume la pensée et l'action de Pierre Rabhi, paysan-philosophe, pionnier du retour à la terre et théoricien de l'agroécologie. A travers ses mots mais aussi ceux de ses proches et de ses collaborateurs, Marie-Dominique Dhelsing reconstitue une trajectoire d'une cohérence absolue, guidée par un idéal : "Transmettre la terre nourricière meilleure qu'on ne l'a reçue."

Inlassablement depuis plus de 50 ans, Pierre Rabhi se fait l'avocat d'une "agriculture révolutionnaire", chargée de redonner vie à une terre tuée à petit feu par l'agriculture productiviste et ses auxiliaires chimiques destructeurs (engrais, pesticides). A travers ce combat, mené depuis sa ferme ardéchoise ou dans le centre de formation à l'agroécologie qu'il a fondé au Burkina Faso, et porté par ses écrits théorico-poétiques et les nombreuses conférences qu'il dispense, ce sont la civilisation occidentale capitaliste et la place de l'Homme dans le monde qui sont très concrètement remises en question. En 1957, en décidant de rompre avec la logique du travail, de la consommation et du confort moderne pour aller lui-même cultiver son jardin dans le Sud de la France, Pierre Rabhi faisait un choix hautement politique, que Marie-Dominique Dhelsing se propose d'éclairer. Le choix de la "sobriété heureuse", de l'harmonie retrouvée entre l'Homme et la Nature, et de la "reconquête du songe". D. T.

Retour à Bligny

2010, 63', couleur, documentaire

réalisation : Béatrice Jalbert

production : Les Films de la Passion, Télésomme

participation : CNC, L'Acsé (Images de la diversité)

Béatrice Jalbert revient à l'hôpital de Bligny (Essonne), où sa mère est morte de la tuberculose 33 ans plus tôt. Convoquant films d'archives et témoins (directeurs, chercheurs, infirmières), elle se penche sur l'histoire de ce lieu singulier qui, depuis sa création en 1901 et sous l'égide de ses directeurs successifs, a toujours tenté d'associer à la dimension médicale, souvent à la pointe de la recherche, une approche humaine et sociale forte.

Bligny est dès l'origine un sanatorium, la tuberculose étant à l'époque l'une des principales causes de mortalité. Dans ce centre de soins autant que mourir, les malades, et avec eux le personnel médical, étaient isolés en raison des risques de contagion, "loin des vivants", et contraints de vivre en quasi autarcie. Pour autant, la ligne directrice de l'hôpital sera, dès son premier directeur Louis Guinard, d'offrir parallèlement aux traitements une vie sociale et culturelle à ses pensionnaires. Activité à son apogée avec son fils Urbain Guinard qui, dans les années 1930, fait bâtir au sein de l'établissement un véritable théâtre à l'italienne où se produiront les grands noms du cabaret parisien (Pierre Dac, Francis Blanche, Jean Poiret et Michel Serrault...). Aujourd'hui, Bligny dispose toujours d'un service spécialisé dans les formes aiguës de tuberculose et propose à ses patients cours de langue ou de poésie, ateliers de chant et spectacles dans le théâtre toujours en activité. D. T.

l'atelier coopérative

Raphaël Pillosio a fondé avec Fabrice Marache L'Atelier documentaire, jeune société de production installée aujourd'hui à Bordeaux. Pendant les Etats généraux du film documentaire de Lussas en 2013, il a été invité à témoigner du parcours de son projet de film **La Parole retrouvée**, au cours d'une matinée initiée par le Service de la création du CNC, sur le thème *Ecrire et développer un documentaire de création* (voir encadré). Entretien avec le producteur réalisateur autour de quatre films produits par L'Atelier documentaire et présentés dans ce numéro d'**Images de la culture** : **Le Terrain** de Bijan Anquetil, **Naissance d'une mosquée** de Fabrice Marache, **Bonhomme de vent** de Sima Khatami, et **Histoires du carnet anthropométrique** qu'il a lui-même réalisés.

**Quel est votre parcours ?
Comment est née la société de production
L'Atelier documentaire ?**

Je sortais d'une formation documentaire à l'université de Poitiers (devenue depuis CREA-DOC), après des études d'histoire et de cinéma. J'ai d'abord tourné un film, **Algérie, d'autres regards** [2004], au sujet de cinéastes français engagés avec leurs films contre la guerre d'Algérie. Puis nous avons monté L'Atelier avec d'autres étudiants de la formation.

Quels étaient alors vos objectifs ?

L'Atelier a été conçu comme une coopérative. Nous voulions trouver un moyen de produire des films documentaires sans nécessairement passer par le financement des chaînes de télévision. L'Atelier a été créé à Angoulême, et nous avons passé un accord avec les salles art et essai de la région Poitou-Charentes. C'est ainsi qu'en 2007, nous avons pu obtenir un financement régional pour **La Cité des Castors** de Fabrice Marache, qui a fondé L'Atelier avec moi. Par la suite, le fonctionnement a évolué, et nous avons bénéficié de financements télévisuels. Mais l'idée de départ était de s'interroger sur les modes de financement du documentaire.

**Aviez-vous d'emblée défini une ligne pour les films que vous alliez produire ?
La plupart des films produits par L'Atelier documentaire sont portés par des enjeux politiques forts et très contemporains.**

Nous n'avions pas vraiment défini de ligne autre que notre désir de produire des films documentaires. Mais nous étions, de fait, travaillés par les mêmes envies. Et notamment une nécessité commune d'engagement.

Beaucoup des films produits par L'Atelier semblent vouloir s'attaquer à certaines représentations collectives, notamment au sujet de l'immigration ou des populations nomades, en leur opposant la collecte de paroles ou d'expériences subjectives.

La question de l'éthique du cinéaste est pour nous essentielle, *a fortiori* sur des sujets comme ceux-là. Dans **Le Terrain**, par exemple, Bijan Anquetil s'emploie en effet à casser la représentation collective des Roms : quand il filme un long dialogue entre deux femmes au sujet de marques de shampoing, il sort du stéréotype en montrant une intimité, un quotidien, qui sont universels. Il est en contact avec des individus, plutôt qu'avec des types sociaux. Cela lui a d'ailleurs été reproché, paradoxalement, par un certain nombre de militants, qui en voulaient au film de ne pas montrer explicitement la violence à laquelle sont confrontés les Roms.

Comment Bijan Anquetil vous a-t-il présenté le projet ? Son précédent film, **La nuit remue, que vous n'avez pas produit, était déjà proche des préoccupations de L'Atelier documentaire.**

Bijan est un ami, nous nous connaissons depuis longtemps. Et nous avons, en fait, commencé à travailler sur la production de **La nuit remue**, qui a finalement été produit par le GREC parce que nous n'arrivions pas à trouver de financement. Nous travaillons actuellement sur son prochain film. C'est en quelque sorte un prolongement de **La nuit remue**, dont on retrouve un des personnages.

Au moment de créer L'Atelier, aviez-vous des modèles ? Des cinéastes particulièrement formateurs pour vous ?

J'imagine que tout le monde a un peu les mêmes... Nous avons été particulièrement marqués par les cinéastes documentaires qui ont travaillé dans les années 1950-70. Notamment ceux qui sont le sujet de mon film **Algérie, d'autres regards** : René Vautier, Yann le Masson, et bien entendu des gens comme Chris Marker, Robert Kramer, Johan van der Keuken ou Marcel Ophüls. Ce qui nous intéressait chez ces cinéastes sur le plan éthique ou politique, nous avions le sentiment de moins le retrouver chez les générations suivantes. Peut-être cette perte concorde-t-elle avec l'essor de la télévision... On la repère dans la raréfaction des sociétés de production militantes, comme les Films du Grain de sable ou Iskra. Quelque chose a un peu disparu, me semble-t-il.

Comment est né votre film **Histoires du carnet anthropométrique ?**

J'ai réalisé deux films sur l'internement des nomades pendant la Seconde Guerre : **Route de Limoges**, qui était mon film de fin d'études en 2003, puis **Des Français sans histoire**, en 2009. C'est en tournant ce film que j'ai découvert l'existence des carnets anthropométriques. Je n'ai pas tout de suite pensé à en faire un film : ma première idée était de restituer aux familles les centaines de photos que j'avais trouvées dans les archives départementales. Puis, en regardant ces photos, j'ai été touché par le fait de voir ces archives policières, ces outils de contrôle, devenir des images intimes, des archives familiales. Je me suis dit alors qu'il était nécessaire de raconter cette histoire. L'enjeu était de réfléchir aux conséquences d'une loi. Que fabrique-t-on quand on enferme des individus dans un tel carcan administratif ? Très vite, j'ai réalisé que je ne pouvais me contenter d'aborder cette question avec les familles à qui je rendais les photos. C'est pourquoi j'ai décidé d'interroger des historiens. Mais généralement, dans ce type de films, les historiens ont vocation à valider ou préciser les témoignages des gens. Ici, ils parlent d'autre chose : ils essaient de s'interroger sur ce que l'établissement de ces carnets a engendré. Il était essentiel pour moi de ne pas verser dans un point de vue romantique sur cette question des "gens du voyage". Rester plutôt dans quelque chose de très concret, repartir d'une classification administrative. Ce qui m'intéressait, c'était de voir dans quelle mesure l'Etat français avait, en créant cette catégorie, imposé à ces gens la mobilité.

Ce qui est en jeu, c'est en effet la construction d'une représentation collective : l'image des nomades découle directement de la place que l'Etat leur a donnée. Il est troublant



d'apprendre, par exemple, que ces carnets anthropométriques ont existé avant les cartes d'identité. L'histoire des nomades en France est une histoire de la discipline, du contrôle.

C'est une histoire du contrôle, et c'est une histoire qui ne se termine pas avec la fin du carnet anthropométrique, en 1969. L'institution de ces carnets a fabriqué quelque chose dont personne n'a vraiment eu conscience. En principe, le sentiment d'appartenance à un groupe relève d'un sentiment intime. Mais dès lors que l'Etat assigne une identité, comme ici en donnant des obligations aux nomades en vertu du fait qu'ils sont nomades, alors c'est une identité que l'on impose. Au final, quelle part de cette identité de groupe relève du sentiment intime, et quelle part relève de cette assignation d'Etat ? Pourquoi la France est-elle le seul pays d'Europe où quantité de "gens du voyage" voyagent encore bel et bien ? Pendant 70 ans, on a obligé des dizaines de milliers de personnes à se déplacer tous les deux ou trois jours, pour des raisons administratives. Quand cette obligation est finalement levée, n'en reste-t-il pas quelque chose dans les habitudes des gens, dans leur identité ? C'est une question que pose le film.

Et cette assignation se joue à différents niveaux. Dans la scène où une femme décrit la façon dont son habitation est enclavée, on voit bien que l'enfermement territorial est l'écho d'un enfermement administratif.

En effet. Quelle autre catégorie de la population française se verrait installée là, sous une rocade ? La commune pense que c'est recevable parce que, de toute façon, ce sont des

"gens du voyage". Elle se dit : de toute façon, ils ne seront bientôt plus là. On voit bien ici combien cette catégorie administrative a encore des répercussions.

Et ces répercussions sont encore très fortes aujourd'hui, comme vous le signalez en concluant le film sur des discours politiques contemporains.

Oui, il est frappant d'entendre Luc Chatel, par exemple, dire "on peut être Rom, gens du voyage, parfois même Français...", alors que "gens du voyage", c'est précisément une catégorie administrative française. Sauf qu'elle renvoie implicitement à l'idée d'étrangers de l'intérieur. Cette parole-là a été rendue possible par la catégorie administrative. Les conséquences sont très vastes, y compris au sein des familles qui ont subi ces obligations. En faisant le film, je me suis interrogé par exemple sur la question du vote. Etait-il possible de voter avec un carnet anthropométrique ? Les historiens que j'ai interrogés ont reconnu que personne, en fait, ne s'était jamais posé la question. Mais de toute façon, quelqu'un qui a été, pendant 50 ans, tenu à l'écart de ses droits civiques, ne les récupérera pas spontanément au moment où il y aura enfin accès. Cette marginalisation, qui se voit concrètement dans l'habitat (quand les gens vivent sous une rocade ou dans un bois), et qui est aussi une marginalisation historique (imposant de se rendre à la gendarmerie tous les trois jours, puis finalement tous les trois mois), ne peut qu'avoir des répercussions sur la vie des gens. Les gens touchés finissent par intégrer cette mise à l'écart. On le voit à la fin

du film, avec cet homme qui dit qu'il n'a pas le droit d'avoir une carte d'identité. En fait il en a le droit, mais il est convaincu du contraire.

En commençant plein cadre sur les photos des carnets, le film nous situe d'abord dans le regard policier, dans l'œil de la République. Puis il s'installe dans celui des familles qui découvrent ces photos : c'est une façon de rendre aux personnages leur regard sur leur propre histoire.

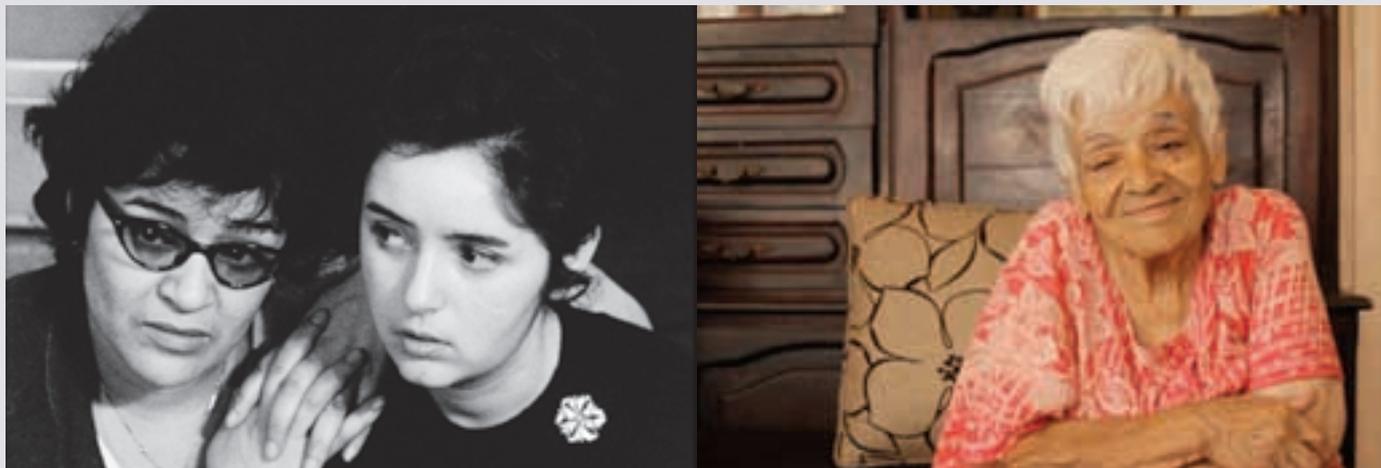
Oui. Et c'est pour cette raison que j'ai tenu à ce que plusieurs générations regardent ces photos. A chaque génération correspond une façon de se les réapproprier. On le voit par exemple dans l'échange entre la mère et sa fille.

C'était un parti pris dès le départ ?

Oui, ça me semblait important. D'autant que j'ai réalisé très vite que les plus âgés manquaient de recul sur les photos : ils avaient tendance à ne pas sortir de l'émotion de revoir ces visages, à raconter simplement des anecdotes, à rester dans une optique très familiale, sans voir dans quel cadre ces photos étaient prises. Et j'ai compris que je ne pourrais trouver ce recul que chez les plus jeunes, parce qu'eux-mêmes se questionnent à ce sujet. C'est pourquoi j'aime beaucoup la séquence qui réunit la mère et la fille.

C'est d'ailleurs la fille qui pleure la première... Parce qu'elle perçoit d'emblée la violence de ce qui a été infligé à ses parents, à ses grands-parents.

D'où vient l'archive familiale que vous avez



Le CNC aux états généraux du film documentaire de Lussas 2013

L'aide au développement renforcé pour le documentaire de création a été mise en place par le CNC en 2008. Cet apport conséquent, 55 000 € en moyenne (maximum 80 000 €) destiné à des projets de documentaires de création a déjà bénéficié depuis son lancement à une vingtaine de films. Cette aide s'adresse aussi bien à des œuvres cinématographiques qu'audiovisuelles, avec les mêmes critères d'exigence (documentaire d'auteur qui allie la subjectivité d'un regard à l'expérience du réel, et cherche un accord artistiquement pertinent entre un fond et une forme). Elle permet le financement d'un premier tournage et du pré-montage d'œuvres particulièrement ambitieuses qui, pour rencontrer l'adhésion des diffuseurs et convaincre de leur pertinence, ont besoin d'aller au-delà du stade du scénario.

Afin d'illustrer et de mieux faire connaître ce dispositif du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle, Valentine Roulet, responsable du Service de la création au CNC, a proposé aux Etats généraux du film documentaire de Lussas d'animer un atelier d'une matinée autour du projet de Raphaël Pillosio, *La Parole retrouvée*, soutenu en 2013, que produit l'équipe de L'Atelier documentaire à Bordeaux.

A l'origine de ce projet, explique le réalisateur, il y a son amitié avec Yann Le Masson (1930-2012), un opérateur et cinéaste très actif au côté du FLN à la fin de la guerre d'Algérie. Raphaël Pillosio l'a rencontré à l'occasion du tournage de son film *Algérie, d'autres regards* (2004). Le cinéaste militant vivait à cette époque en Avignon sur une péniche,

où il exerçait la profession de marinier. Un jour, il trouve sur le roof une boîte contenant une bobine datant de 1962. La séquence avait été réalisée au lendemain des accords d'Evian lorsque les détenus algériens ont été libérés des prisons françaises. Un groupe de femmes quitte la prison de Rennes et, convoyé par la Cimade, arrive à Paris. C'est là qu'est tournée la séquence où les militantes répondent à des questions sur la place des femmes dans l'avenir de l'Algérie ; mais la bande son de ce film tourné en 16mm double bande avait été égarée. Lorsqu'il trouve cette vieille bobine, Yann Le Masson envisage d'en tirer la matière d'un nouveau film mais rattrapé par l'âge, il abandonne le projet. Raphaël Pillosio reprend le flambeau en élaborant deux directions : d'une part, l'investigation sur le film de 1962, les conditions du tournage, la recherche de la bande son perdue, d'autre part la quête des militantes algériennes, cinquante ans après, afin de voir ce qu'elles sont devenues.

Dans la construction de plusieurs étages de son film, Raphaël Pillosio s'inspire de la démarche d'Hervé Leroux dans *Reprise* (1996), une vaste enquête sur l'après 68 qui se déploie à partir d'une séquence de reprise du travail filmée en juin 1968 devant les usines Wonder.

Le volet du projet concernant la bobine de 1962 se développe principalement en France. Ainsi, pour décrypter les paroles des militantes, Raphaël Pillosio a fait appel à une spécialiste de la lecture labiale qui lui

a permis une reconstitution très lacunaire. Après la mort de Yann Le Masson, il a retrouvé des archives qui éclairent certaines circonstances, et l'enquête se poursuit pour retrouver la bande son. Mais pour faire avancer son film dans sa dimension contemporaine – que sont-elles devenues ? – il a été obligé très vite d'aller en Algérie. Il a fait le choix de tourner les rencontres, dès le premier moment, avec un appareil photo – ce qui permet de se passer d'autorisation officielle ; de façon, aussi, à saisir la réaction spontanée des intéressées lorsqu'elles découvrent sur un écran d'ordinateur les images de 1962.

Grâce à une bourse Louis Lumière obtenue un an plus tôt, Raphaël Pillosio avait pu financer un premier voyage en Algérie. Lorsqu'il a été présenté au CNC, le projet était donc abouti en termes d'écriture, tout en assumant les inconnues liées à la nature même du film : retrouvera-t-on les militantes encore en vie ? Accepteront-elles de témoigner ? La bobine pourra-t-elle être décryptée, ou retrouvera-t-on, au bout de l'enquête, la bande son ?

C'est l'alliance d'une véritable ambition artistique et d'une capacité à composer avec les incertitudes inhérentes au projet qui a convaincu les membres de la commission, a expliqué Valentine Roulet ; l'aide au développement renforcé a été précisément conçue pour accompagner des projets à l'écriture accomplie mais dont le tournage comporte une part irréductible de risque.

intégrée au montage ?

C'est une histoire assez drôle. Les gens de cette famille m'ont appris qu'ils avaient été filmés trente ans plus tôt, par un "Chinois" disaient-ils. Alors j'ai cherché un Chinois qui serait venu en Touraine. Et, ne trouvant rien, j'ai fini par chercher un Japonais. C'était bien un ethnologue japonais. Il était venu faire des études d'ethnologie en France. J'ai retrouvé le film via le CNRS.

Pourquoi cette question des carnets anthropométriques est-elle si peu connue ?

C'est difficile à dire. Je pense qu'il y a une bonne part de culpabilité. Parce qu'il est incroyable qu'une chose pareille ait pu exister jusqu'en 1969. Un an avant, la France entière était soulevée par un courant d'émancipation extraordinaire, mais cette frange de la population restait maintenue dans un carcan policier. Ça n'a jamais intéressé aucun mouvement politique. Pas même les travailleurs sociaux qui accompagnaient les nomades. En faisant **Des Français sans histoire**, j'ai découvert que les derniers camps pour nomades avaient été fermés en 1946, soit un an après l'armistice. Comment expliquer qu'une population soit à ce point-là à l'écart du récit national ? Je crois que cela tient à la difficulté d'accepter ce que la République française elle-même a pu créer. Comment se fait-il que le carnet anthropométrique continue à exister après la Seconde Guerre mondiale ? Pourquoi maintient-on ce fichage policier ? C'est une anomalie de l'histoire. Un des historiens interrogé dans le film dit que la seule comparaison possible, c'est le statut juif pendant la guerre.

D'autant que quelque chose reste de cette ségrégation dans les carnets de circulation mis en place après 1969.

Oui, aujourd'hui encore, les nomades sont soumis à une règle qui leur interdit de représenter plus de 3 % de la population d'une commune. Imposerait-on une chose pareille à quelque autre communauté que ce soit ?

Et l'intégration de cette violence se lit bien dans ce que dit l'un des historiens, quand il explique que l'endogamie est corrélée à l'effet de cette loi. La loi nourrit directement le fantasme.

Tout à fait. Et quelque chose reste dans les habitudes, après le retrait des lois. Dans quelle proportion ? Je n'ai pas la réponse. Mais je pense que la question doit être posée.

Le titre renvoie à votre ambition de laisser les gens que vous filmez s'approprier le "sujet" du film. Pour évoquer l'histoire des carnets, il faut en passer par les histoires individuelles.



Voilà, l'idée était de passer par les parcours individuels. Et c'est en effet un point commun entre mon film et ceux de Bijan Anquetil ou Fabrice Marache. Il nous semble important de faire exister les rencontres que nous faisons.

Revenons aux autres films que L'Atelier a produits. Comment est né le projet **Naissance d'une mosquée** de Fabrice Marache ?

Ce documentaire est un peu un prolongement d'un film précédent de Fabrice, qui tournait autour du mythe de Charles Martel. Quand Fabrice a entendu parler de ce projet de mosquée en gestation à Poitiers, il a voulu voir ce qu'allait générer ce chantier.

Le film se tient lui aussi au croisement d'une situation très concrète (le chantier) et d'un enjeu symbolique.

Oui, il s'agissait d'articuler le mythe avec ce chantier concret. Et d'ausculter toutes les répercussions du projet, pour voir combien il était le fruit d'une histoire, celle de l'immigration.

Qu'en est-il de **Bonhomme de vent** de Sima Khatami ?

Sima est, elle aussi, une amie. Elle travaille régulièrement avec des danseurs. Le chorégraphe Boris Charmatz l'avait d'abord appelée afin qu'elle filme une séquence de son travail, pour l'aider dans la préparation de sa pièce. L'envie de faire un film est née de ces premières images. Sima a filmé seule, et elle est venue me demander de l'aide pour structurer le film. Nous l'avons orienté vers quelque chose de très simple, et chronologique.

Le film a une dimension très fragmentaire, éclatée. On a l'impression qu'il s'agit surtout de capter une fréquence, une force qui circule autant dans la pièce que dans les moments de blocage et de désaccords.

Oui, il s'agissait d'être dans l'intensité du processus, capter quelque chose qui passe plus

par des fulgurances que par un récit concret ; même si on discerne une évolution, un récit qui se tisse malgré tout.

Quels sont vos projets actuels ?

Nous terminons de produire un film de Camille Plagnet et Jeanne Delafosse, **Eugène Gabana, le pétrolier**. Ils avaient déjà fait un film ensemble : **Changement de situation** [2012]. Celui-ci fait le portrait d'un jeune Burkinabé qui se débrouille comme il peut pour survivre au quotidien. Nous terminons également la production d'**Iranien**. Mehran Tamadon a rencontré des partisans du régime iranien en leur proposant de venir vivre avec lui quelques jours dans une maison. Le principe était le suivant : chacun avait sa chambre, qui restait un espace privé, mais le salon était un espace public où devaient se mettre en place des règles communes. C'est jusqu'ici notre plus "gros" film, nous l'avons pensé pour une sortie en salles. Par ailleurs, nous venons de terminer deux premiers films : **Nous sommes vivants** de Pascale Hannyoy, qui suit un groupe d'enfants des rues à Rio, et **Cosmonautes** de Bojina Panayotova, qui fait le portrait d'un couple très âgé dans un appartement de Sofia.

Propos recueillis par Jérôme Momcilovic, décembre 2013

à voir / à lire

atelier-documentaire.fr

Cf. : **Bonhomme de vent**, p.13-15 ;

Le Terrain, p.54-58 ; **Histoires du carnet anthropométrique**, p.61-63 ; **Naissance d'une mosquée**, p. 99.



centenaire de la première guerre mondiale

En ce début d'année de commémoration du centenaire de la Grande Guerre, petits et grands vont pouvoir découvrir ou redécouvrir que les *poilus* étaient de jeunes hommes promis au sacrifice et que ceux qu'on surnommait les *Bleuets*, les appelés de la classe 1915, avaient tout juste l'âge du cinéma. La Guerre de 14 est l'un des premiers conflits abondamment couvert par la photographie et le septième art. Aux côtés de la Mission du Centenaire, le CNC participe à cette grande commémoration.

Les dispositifs scolaires

Si les dispositifs scolaires d'éducation au cinéma, tels que *Collège au cinéma* ou *Lycéens et apprentis au cinéma*, proposent régulièrement des œuvres ayant pour toile de fonds la Seconde Guerre mondiale (*L'Armée des ombres*, 1969, de Jean-Pierre Melville ; *Au revoir les enfants*, 1987, de Louis Malle, ou le documentaire de Claude Lanzmann, *Sobibor*, 2001), la thématique de la Première Guerre a rarement figuré dans les catalogues des dispositifs. Un film échappe à cette règle, *La Grande Illusion* (1937), le chef-d'œuvre humaniste de Jean Renoir que les collégiens ont pu découvrir à deux reprises, en 1989 lors du lancement du dispositif et en 1999.

Anticipant sur la commémoration à venir, les membres de l'instance nationale de concertation de l'opération *Collège au cinéma* l'ont proposé à nouveau aux collégiens. A la différence des projections de 1989, les collégiens vont découvrir ce film aujourd'hui dans une version numérique magnifiquement restaurée (4K, son parfait) que l'on doit au patient travail et à l'étroite collaboration de la Cinémathèque de Toulouse, des Archives Françaises du Film et de Studio Canal.

Par ailleurs, afin de permettre à un plus grand nombre d'élèves de découvrir *La Grande Illusion*, la FNCF et la société Carlotta qui le distribue ont accepté que tous les établissements scolaires qui en feraient la demande, puissent, à titre exceptionnel, bénéficier des conditions tarifaires de *Collège au cinéma* (prix de la place à 2.50€) à compter du 1er janvier 2014, dans les salles partenaires des dispositifs scolaires. Le film est accompagné d'un livret destiné aux enseignants rédigé par l'historien du cinéma

Joël Magny, d'une fiche interactive et de deux analyses séquentielles consultables sur le site Transmettre le cinéma¹. Un dossier pédagogique extrêmement complet, qui propose de nombreuses pistes de réflexion ainsi que des ressources extérieures est par ailleurs disponible sur le site de la Mission du Centenaire dans la rubrique *espace pédagogique*.

Les pôles régionaux d'éducation artistique au cinéma et à l'audiovisuel

Les rencontres nationales des pôles régionaux d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel, interlocuteurs privilégiés des acteurs de l'éducation à l'image, se sont tenues comme chaque année à Clermont-Ferrand pendant le Festival du court métrage. Au programme, une journée entière consacrée à la Grande Guerre. Laurent Véray, historien, spécialiste de la filmographie sur la Première Guerre et réalisateur², est intervenu sur le thème de la représentation du conflit au cinéma de 1920 à nos jours, tandis que Kris, scénariste de la bande dessinée *Notre Mère la Guerre*³, évoquait avec passion son travail d'écriture et les nombreuses archives qu'il a utilisées pour donner vie à ses personnages. Plusieurs pôles ont contribué à enrichir ces journées de leurs expériences. L'ACAP, pôle de Picardie, a accueilli le scénariste Kris en résidence dans la Somme autour d'un programme d'actions culturelles et a proposé au public picard des projections, des rencontres et des ateliers autour de l'adaptation de la BD au cinéma et de la représentation de la Première Guerre. Le pôle Image de Haute-Normandie a travaillé autour du fonds Schnellbach, jeune Alsacien mobilisé dont le père,

refusant la défaite de la France en 1870, s'était exilé en Normandie. Le fonds Schnellbach recèle 1500 lettres et plus de 1000 plaques photographiques qui ont été numérisées et mises en ligne⁴.

Les archives françaises du film

Les archives françaises du film (AFF) du CNC, partenaire du projet européen *European Film Gateway 1914*, ont déjà mis en ligne sur cette plate-forme plusieurs films souvent d'une grande rareté⁵.

Dans le domaine de l'éducation au cinéma, les AFF vont proposer également aux élèves, via les dispositifs scolaires, *un programme 14-18* constitué de films courts (actualités, publicités ou fictions) qui pourrait être diffusé à partir de la rentrée scolaire 2015, en totalité ou en avant-programme des séances scolaires.

Pierre Forni

¹ Le site transmettrelecinema.com conçu par le Lux de Valence propose de nombreuses informations sur les films proposés dans le cadre des dispositifs scolaires : liens Internet, dossiers pédagogiques, extraits de documentaires du catalogue *Images de la culture*, etc.

² De Laurent Véray : *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Ramsay, 2008 ; et les films *L'Héroïque cinématographe*, cf. *Infra*, ou encore le récent *La Cicatrice*, 2013, 52'.

³ *Notre Mère la Guerre*, récit de Kris, dessins de Maël, Futuropolis, 2009.

⁴ poleimagehn.com : rubrique "Photographie/Base Photo"

⁵ En association avec 25 partenaires d'archives européennes, EFG1914 vise à numériser et à rendre accessible un grand nombre de ressources cinématographiques liées à la Première Guerre mondiale. Le projet prévoit au final la numérisation de 650 heures de films datant de la Grande Guerre, qui seront mises en ligne sur le portail internet : europeanfilmgateway.eu.



La mission du centenaire de la première guerre mondiale

La Mission du Centenaire de la Première Guerre mondiale est un groupement d'intérêt public constitué en 2012, chargé par le Gouvernement de préparer et d'accompagner la mise en œuvre du programme commémoratif du Centenaire. Elle a pour fonction d'organiser les grands rendez-vous du calendrier commémoratif, d'accompagner et de coordonner l'ensemble des initiatives locales et nationales, publiques ou privées, dans la perspective du Centenaire et enfin de proposer une politique d'information sur les préparatifs et la programmation du Centenaire, en direction du grand public. En s'appuyant sur le réseau territorial des Comités départementaux du Centenaire (CDC) et des Comités académiques du Centenaire (CAC), la Mission du Centenaire a instruit plus de 1500 projets dont plus de 1000 se sont vus attribuer le label officiel du Centenaire. Son portail internet, conçu comme un véritable centre de ressources numériques de référence, propose au grand public une information en temps réel, en trois langues, sur les préparatifs du Centenaire. La richesse et la diversité du programme du Centenaire témoignent de l'exceptionnelle mobilisation de la société française autour de l'enjeu commémoratif de 2014. Elle prend la forme d'une véritable saison culturelle, proposant au public français et étranger des expositions, des colloques scientifiques, des productions audiovisuelles, des publications et des actions pédagogiques.

une action pédagogique dédiée

L'un des enjeux majeurs des commémorations est de transmettre et faire vivre l'héritage dramatique de ce premier conflit mondial auprès des jeunes générations, en mettant l'accent sur la compréhension de l'événement 14-18 et sur le partage des mémoires plurielles du conflit, afin de prendre la mesure de ses résonances contemporaines. En effet, les jeunes générations n'ont pas connu cette période et ne l'ont pas ou peu appréhendé

à travers la mémoire vive des acteurs. Pourtant, la présence mémorielle et patrimoniale irrigue encore leur espace contemporain, les paysages du quotidien et certains de leurs repères culturels.

Les commémorations représentent dès lors un temps fort de transmission, mais également un temps de réflexion pluridisciplinaire portant sur l'histoire, la littérature, les arts et les langues, permettant la confrontation des mémoires nationales. Elles sont enfin un temps d'apprentissage de la citoyenneté et de la démocratie à travers des notions aussi diverses que celles d'engagement, de solidarité et de construction de la paix sur le continent européen.

Mis en place dans cette logique, les comités académiques du Centenaire, placés sous l'égide d'un référent *Mémoire et citoyenneté* désigné par le recteur, sont pluridisciplinaires et ouverts vers l'international. Ils sont chargés d'encourager et de coordonner les projets pédagogiques en lien avec la Mission, de les valoriser en proposant à la labellisation les plus originaux et/ou remarquables, mais également de communiquer aux enseignants les informations liées au concours national du premier degré *Les Petits Artistes de la mémoire* et l'appel à projet du second degré *Mémoires héritées, histoire partagée*. Ces diverses initiatives et leur maillage territorial ont permis de révéler le grand dynamisme des enseignants vis-à-vis de ces commémorations. Depuis le mois de juillet 2013, la Mission a reçu près de 1300 projets pédagogiques proposés à la labellisation, émanant des établissements scolaires ou des services éducatifs rattachés au ministère de l'Éducation nationale. 1000 d'entre eux, qui ont reçu le label Centenaire, se sont démarqués par leur inventivité, la richesse de leurs problématiques et des productions finales envisagées ainsi que par leur diversité.

l'image au cœur des projets pédagogiques

Un grand nombre de projets se tissent autour du rapport à l'image : recherchée ou créée, analysée, scénarisée ou simplement exposée, elle est bien souvent au cœur des réflexions et des productions. Les archives visuelles sont précieuses pour l'appréhension d'un événement de cette ampleur : photographies d'époque, films d'actualités, illustrations de journal, sont autant de sources qui permettent aux enseignants et aux élèves d'élaborer une réflexion originale et structurée non seulement sur l'événement en lui-même mais aussi sur le lien entre histoire et mémoire, et leur mise en scène dans le cadre des commémorations. Les films, documentaires ou de fiction, qui portent sur 14-18 mais postérieurs à la guerre, représentent également une source d'une richesse remarquable. Il y a cependant beaucoup d'autres manières de travailler avec l'image, et les projets revêtent alors des formes très variées. Certains ambitionnent de réaliser comme production finale des reportages, des courts métrages, des documentaires : les élèves sont alors placés dans une dynamique de création, puisqu'il s'agit pour la plupart des projets de filmer le déroulé d'une enquête menée sur tel ou tel soldat du village, du canton, de la région, ou encore les voyages organisés sur les grands lieux de mémoire comme Verdun, la nécropole de Notre-Dame de Lorette, etc. Au-delà des compétences techniques mobilisées, l'objet filmique en lui-même devient trace et se transforme à son tour en objet mémoriel, de manière encore plus évidente quand le choix est fait de sa mise en ligne sur les espaces numériques de travail (ENT), sur des sites dédiés ou encore de blogs. Il y a donc ici une action de mise en lumière, de résurgence d'une histoire profondément marquante et inscrite dans la société française mais relativement méconnue du grand public et surtout des jeunes générations.

centenaire.org



la guerre de 14-18 au catalogue images de la culture

Cette sélection de films du catalogue **Images de la culture** n'a pas la vocation ni la prétention de couvrir toute la période de ce qu'on a appelé la Grande Guerre. Cependant cette vingtaine de documentaires sera très utile pour illustrer tel ou tel aspect particulier de cette époque, par le biais de la presse filmée, de la propagande, de la chanson, du cinéma, de la littérature, du recrutement des coloniaux, de l'architecture des monuments aux morts, ou encore des sanatoriums réservés aux gazés... Quelques documentaires en corollaire viendront compléter cette sélection par une évocation de la Révolution russe.

autour de la grande guerre

Les Années 20 ou le Temps des illusions, de Claude Jean-Philippe, 26', 1977. Actualités ou cinéma de fiction : les images des années 1920 se caractérisent toutes par une même fuite du réel ("On danse beaucoup, dans la vie comme dans les films"). Il faut attendre **L'Argent** de Marcel L'Herbier, d'après Zola, pour voir le cinéma français "à l'heure de son temps".

Les Années 10 ou le Temps de l'hécatombe, de Claude-Jean Philippe, 25', 1978. Rejeté par la société policée, le cinéma français est, à sa naissance, le premier du monde par sa puissance industrielle. Aux premiers films de fiction, Claude-Jean Philippe oppose la force subversive des actualités de la guerre, puis des premiers grands auteurs : Gance, mais aussi Chaplin et Griffith.

La Mort monumentale*, d'Olivier Descamps, 28', 1984. A la fin de la Première Guerre mondiale, la France rend hommage au million et demi d'hommes tués au combat. Entre 1920 et 1925, 30 000 monuments à la mémoire de ces soldats sont érigés, un phénomène statuaire sans précédent.

Propaganda – L'Image et son pouvoir (1-Un Siècle de propagande)*, de Pierre Beuchot, 55', 1987. "Puisque le gouvernement, qu'il soit autoritaire ou démocratique, ne peut pas suivre l'opinion, il faut que l'opinion suive le gouvernement." Le cinéma devient l'outil privilégié de la propagande.

Ernst Jünger, de Marc Bessou, 14', 1992. Bête de guerre impitoyable en 1914-18, Ernst Jünger vécut 39-40 "comme une promenade triste" et réduisit finalement son monde à l'entomologie. On le voit dans un profond silence observer les insectes...

La Grande Guerre en chansons*, de Gille Nadeau, 57', 1993. Histoire comparée, anglaise, allemande et française, des chansons de la Guerre de 14-18. Les thèmes revanchards alternent avec ceux antimilitaristes. Les textes, remarquablement interprétés par Hanna Schygulla, Kevin Coyne, Mouloudji, Marc Ogeret ou Gérard Viala sont illustrés d'images d'archive.

L'Allemagne, la France et l'air du temps (1-Les Années d'illusion)*, de Claude Fléouter, 52', 1993. Dans les années 1920, à Berlin comme à Paris, l'euphorie musicale panse

les plaies de la Grande Guerre. On veut croire à une paix définitive et on le chante. Ce film, entièrement constitué d'extraits musicaux montés sur des images d'archives, propose une vision peu commune des événements qui ont favorisé l'avènement du nazisme.

Un Siècle d'immigrations en France (1-D'ici et d'ailleurs), de Mehdi Lallaoui, 57', 1997. Allemands, Anglais, Belges, Espagnols, Italiens ou juifs d'Europe centrale arrivent en France par vagues dès 1870. Ils sont employés aux travaux les plus durs et n'ont qu'un seul objectif, s'intégrer. Si des décrets facilitent les naturalisations, la Première Guerre va contribuer à leur intégration massive. Ils vont y acquérir, au prix fort, "droit du sol" à défendre et "droit du sang" à verser.

140 000 Chinois pour la Grande Guerre*, d'Olivier Guitton, 50', 1997. 140 000 Chinois furent vendus à la France en 1916-17 pour les besoins de la Grande Guerre. La plupart ont rompu tout lien avec la Chine. Ceux qui n'ont pas péri rapidement ont fait leur vie en France, entre nostalgie du pays d'origine et justification de l'acte d'émigrer.

Muzik Breizh, un siècle de musiques bretonnes (2-De la Première Guerre mondiale aux années 60), de Pierrick Guinard, 28', 1998. Dès la fin de la Première Guerre, un mode de société plus moderne impose ses valeurs au pays tout entier. La France rurale, déstabilisée par l'exode, est en pleine mutation. En Bretagne, beaucoup de "sonneurs" sont morts au combat



et la tradition musicale se perd. Après le métissage forcé de l'après-guerre vient la renaissance des années 1960.

La Grande Aventure de la presse filmée (2-Les Yeux du monde), de Serge Viallet, 52', 2001. Pendant toute la durée de la Grande Guerre, les reporters des actualités seront interdits sur le front pour ne pas divulguer les stratégies militaires de défense. Les folles années d'après-guerre vont inscrire la presse filmée sous le signe des héros, des audaces et des avancées techniques. Sous le signe des femmes aussi, célibataires en surnombre dont la liberté nouvelle effraie, mais qui constituent la majeure partie du public des salles.

Clairvivre, enquête sur une utopie, de José Vieira, 52', 2001. En pleine forêt périgourdine, sur un coteau ensoleillé, la cité de Clairvivre fut entièrement construite en 1933 pour accueillir les gazés de la Grande Guerre et les tuberculeux. Une "ville de clarté, œuvre de paix et de fraternité".

L'Héroïque Cinématographe*, de Laurent Véray et Agnès de Sacy, 48', 2002. De nombreux opérateurs de cinéma ont quadrillé le front durant la Première Guerre mondiale. Ce ne sont pourtant pas ces films qu'aujourd'hui encore on montre le plus volontiers, mais des scènes souvent reconstituées peu après. Ce montage d'images d'archives est d'autant plus précieux qu'il est assorti aux commentaires attribués à deux opérateurs, l'un français, l'autre allemand.

Premiers Regards (2-Le Cinéma de la guerre et des Années folles, 1914-1927)*, de Laurent Préyale, 52', 2004. La Guerre de 14-18 fut désastreuse pour le cinéma français qui voit alors son empire progressivement conquis par les Américains. En définitive, les Etats-Unis semblent, en art comme en politique, les seuls véritables gagnants du conflit, et la joie des Européens au sortir de la guerre peine à dissimuler l'affaiblissement du vieux continent.

en marge de la grande guerre : la révolution russe

Propaganda – L'Image et son pouvoir (5-De l'icône au kino)*, de Pierre Beuchot, 53', 1987. En Union Soviétique, la révolution d'Octobre privilégie le cinéma pour rééduquer les masses. La propagande est alors un concept positif qui fait partie de ce combat. Ce documentaire retrace l'histoire de cette propagande au cinéma, ses années de grande créativité, ses métamorphoses, son déclin.

Image par image - Le Cuirassé Potemkine (1925)*, de Radha-Rajen Jaganathen, Makiko Suzuki, Dominique Zlatoff, 28', 1988. Cette analyse du Cuirassé Potemkine se veut conforme au point de vue d'Eisenstein : elle est menée à partir de ses textes. En effet, Eisenstein était non seulement un cinéaste de génie, mais aussi un immense théoricien. Les explications sont groupées en trois parties : *Eisenstein et le montage*, *Eisenstein et le mouvement*, *Eisenstein et l'escalier d'Odessa*.

Préfaces - Anna Akhmatova, de Semen Aranovitch, 28', 1990. En 1914, après une jeunesse dorée à Tsarskoïe Sélo et Saint-Pétersbourg, et la reconnaissance littéraire qui advint dès la publication de ses premiers poèmes, la déclaration de guerre provoque chez Anna Akhmatova une terrible prise de conscience. Opposée à la théorie de l'art pour l'art, convaincue au contraire que "l'art est pour les gens", elle décide, lors de la révolution d'Octobre, de rester en Russie.

Le Tombeau d'Alexandre, de Chris Marker, 120', 1993. Une autre acception du mot tombeau est celle d'une œuvre poétique composée en l'honneur d'un disparu. Ce disparu-là est le cinéaste russe Alexandre Ivanovitch Medvedkine. En deux parties (*Le Royaume des ombres* et *Les Ombres du royaume*)

La Foi du siècle (1-L'Utopie au pouvoir, 1917/1928), de Patrick Barbéris, 50', 1999. La révolution d'Octobre consacre la victoire du communisme. Italie, Allemagne, Grande-Bretagne, France, Espagne, Tchécoslovaquie, Roumanie, Egypte, Iran, Indonésie, Etats-Unis s'enflamment bientôt pour la cause. La Russie renaît de ses cendres tandis que se met en place une centralisation sans précédent, regroupant tous les pouvoirs aux mains de quelques hommes. Lénine disparu, rien ne s'oppose plus à l'irrésistible ascension de Joseph Staline.

*Ces films sont disponibles en version sous-titrée pour sourds et malentendants.



lancement du *channel* ministère de la culture-cnc-images de la culture sur numeridanse.tv

Sur le site numeridanse.tv consacré aux films de danse, le ministère de la Culture et de la Communication et le CNC se sont associés pour ouvrir un *channel* et mettre en accès libre une partie du fonds danse du catalogue Images de la culture.

Numeridanse.tv est l'aboutissement d'un long travail mené par Charles Picq, réalisateur et directeur du Pôle Image de la Maison de la danse de Lyon, décédé fin 2012. Issu du théâtre et de la photographie, Charles Picq s'était très tôt consacré à la vidéo, d'abord dans le domaine des arts plastiques, puis dans celui de la danse. Au début des années 1980, il a commencé à documenter le travail de tous les chorégraphes de passage à la Maison de la danse : Dominique Bagouet, Carolyn Carlson, Régine Chopinot, Susanne Linke, Joëlle Bouvier et Régis Obadia, Michel Kelemenis, Andy Degroat... Et Charles en a suivi certains sur leur lieu d'implantation pour suivre l'évolution de leur création. Ses films gardent ainsi une trace précieuse des œuvres (quasi toute celle de Dominique Bagouet par exemple), tantôt sous la forme de captation, tantôt sous une forme documentaire. C'est au cours de la même décennie qu'il a décidé de rassembler quelque 1000 heures d'images de danse filmées jusque-là pour créer, à la Maison de la danse, une vidéothèque afin de les rendre accessibles au public.

Ces dernières années, la conservation du patrimoine chorégraphique filmé est devenue une priorité nationale pour les institutions et les chorégraphes. C'est le cas pour la Maison de la danse, qui, en 2009, a établi conjointement avec le Centre national de la danse un plan de numérisation dont l'objectif était une harmonisation de la politique de l'image et la création d'une vidéothèque partagée. Numeridanse.tv est le volet Internet de ce projet ambitieux.

Le site se présente aujourd'hui comme une WebTV spécialisée dans le domaine de la danse, un portail Internet collaboratif à visées patrimoniale et éducative, dont les vidéos sont issues des collections de nombreux contributeurs de renom : centres chorégraphiques nationaux, ballets, compagnies françaises et étrangères, festivals, fonds spécialisés, etc. Cette plateforme permet à tous les publics d'accéder gratuitement, à partir d'extraits ou d'œuvres intégrales, au patrimoine chorégraphique constitué : captations de spectacles, adaptations, fictions et documentaires (portraits, entretiens), ainsi qu'à des

ressources pédagogiques. En effet, à chacune des vidéos sont associés notices et textes présentant le sujet du film, le chorégraphe et le réalisateur.

Aujourd'hui, le site a déjà fédéré 27 contributeurs, réunit près de 1400 vidéos (dont 440 œuvres intégrales) et affiche 14000 visites par mois. Aux yeux des chorégraphes et des compagnies, il a fini par s'affirmer comme une alternative sérieuse à Youtube, Dailymotion ou Vimeo. Grâce à l'éditorialisation du site, chaque contributeur gagne en visibilité en disposant de son propre *channel* et en gérant lui-même la mise en ligne de ses ressources. Géré en amont par la Maison de la danse, sous la houlette du Centre national de la danse et de la Délégation à la danse au ministère de la Culture, numeridanse.tv s'inscrit désormais dans les processus de transmission en direction du monde de l'éducation. Le site peut en effet être envisagé comme un véritable outil de sensibilisation à l'univers de la danse, notamment par le biais des *thèmes* (*Féminin/Masculin*, *Danse et Accessoires* ou encore *L'Artiste engagé*) proposées par les contributeurs et amenées à être enrichies régulièrement. De même, le site propose à chaque utilisateur de constituer sa propre *playlist* et cette fonctionnalité a été pensée pour répondre aux besoins des professionnels de l'éducation artistique et culturelle.

En juin 2014 sera inaugurée une nouvelle version du site, avec une navigation plus intuitive et de nouveaux outils.

A l'automne 2013, le ministère de la Culture et de la Communication et le CNC ont ouvert



en partenariat un *channel* sur *numeridanse.tv* pour mettre à la disposition du grand public une partie importante de la collection danse du catalogue Images de la culture.

Enrichi par étapes successives sur 2013-2014, ce *channel* propose à ce jour 70 extraits de films et près de 130 films dans leur intégralité. Son ouverture marque un tournant dans l'aventure de *numeridanse.tv*. Globalement, les ressources audiovisuelles proposées jusqu'à présent sur le site concernant directement le travail et les activités de tel ou tel chorégraphe (par exemple, le *channel* du CCN de Grenoble reste le meilleur moyen de parcourir l'œuvre de Jean-Claude Gallotta). De par son origine et sa constitution – films soutenus par le ministère de la Culture, coproductions Arcanal, acquisitions propres, – le catalogue Images de la culture offre une précieuse diversité d'esthétiques et d'approches de l'art chorégraphique du XX^e siècle à aujourd'hui. A noter qu'à terme, ce *channel* s'adressera aussi aux personnes en situation de handicap auditif et visuel. Une dizaine de films est proposée pour l'instant avec sous-titrage et audio-description.

Parmi les premières œuvres intégrales mises en ligne, on trouve notamment des séries de films courts : **Découverte d'une œuvre**, initiée par le musée d'Orsay, qui compte notamment **Les Raboteurs** (1988) de Cyril Collard sur une chorégraphie d'Angelin Preljocaj ; **Une Danse, le temps d'une chanson** (1997) et **One Dance, One Song** (2001), séries conçues par Patrice Nezan ; ou encore les pièces filmées par Luc Riolon dans le cadre du **Vif du sujet** du Festi-

val d'Avignon.

On pourra également voir ou revoir des films de styles et de formats très différents, comme la série de films consacrés à la danse classique par Dominique Delouche de 1961 à 1985, **Le Spectre de la danse** ; une partie de la collection des films sur Dominique Bagouet, qui vient compléter le *channel* des Carnets Bagouet sur *numeridanse.tv* ; et d'autres films marquants tels **Lourdes-Las Vegas** (de Giovanni Cioni, 1999), alternant extraits de **Bernadetje** d'Alain Platel et entretiens décalés avec les danseurs de la pièce ; **Lexique dansé** (de Jeannette Dumeix, 2002), éclairant sous une forme singulière le travail de plusieurs chorégraphes (Odile Duboc, Emmanuelle Huynh, Laura de Nercy, Hervé Robbe, Loïc Touzé, Marc Vincent, Latifa Laâbissi, Yves-Noël Genod et Jennifer Lacey) ; **Odile Duboc, une conversation chorégraphique** (de Laszlo Horvath, 2007) sur la reprise en 2003 de **Projet de la matière** ; ou encore **Notre amour** (d'Arnold Pasquier, 2009), renouvelant gracieusement, à partir de la pièce **Mon amour** de Christian Rizzo, les manières de filmer le travail de la danse.

Dans cet espace de consultation entièrement dédié au fonds danse du catalogue CNC-Images de la culture, chacun pourra donc désormais juger de la richesse qui caractérise la production de films consacrés à la danse sur une période de plus de trente ans.

Damien Truchot / Kamala Tacoun

LA
CINÉMATHEQUE
FRANÇAISE

FRANÇOIS TRUFFAUT

L'EXPOSITION

8 octobre 2014 - 25 janvier 2015



CINEMATHEQUE.FR

Partenaire institutionnel de La Cinémathèque française

Neufilize OBC
ABN AMRO

Groupama

Partenaire de l'exposition

CANAL+
GOLDFORM

Les Quatre Castes Concept, François Truffaut, 1958 © Diaphana pour M2

mai 2014 : une visionneuse pour le catalogue images de la Culture

Depuis 2012, l'intégralité du catalogue CNC-Images de la Culture a été numérisée. La diffusion est à présent supportée physiquement sur DVD et Blu-ray et les fichiers sont proposés sur clefs USB, disques durs et par liaison fibre FTP via un serveur pour une partie du catalogue. Cette dématérialisation a permis la mise en place d'un serveur de streaming qui sera opérationnel dès mai 2014. Ce serveur est une fenêtre de lecture en basse résolution que nous avons choisi d'appeler *visionneuse*. C'est un outil complémentaire du site CNC-Images de la culture dont la refonte est prévue en 2015.

les atouts de la visionneuse

- un catalogue accessible à tous pour regarder les extraits des films du catalogue.
- une grande simplicité d'utilisation.
- une aide à la commande pour les clients habituels d'Images de la culture que sont les médiathèques, écoles d'art, d'architecture, etc.
- la possibilité de commander après visionnage les programmes sur tous supports. Un panier permet d'imprimer un fichier qui établira un bon de commande pour l'établissement acquéreur.

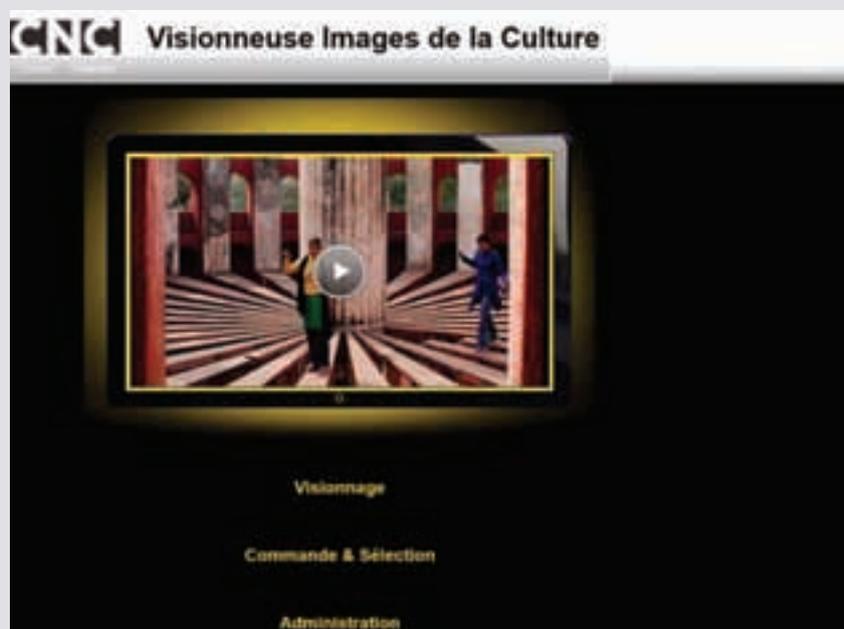
sur abonnement, une nouvelle offre pour la consultation sur place

Grâce à la visionneuse, et sur abonnement, chaque médiathèque aura la possibilité de choisir de façon autonome quinze documentaires par mois dans leur intégralité, de façon dématérialisée, et de les proposer sur place à ses adhérents. Attention : tous les films du catalogue ne seront pas disponibles en streaming.

La visionneuse permet ainsi aux médiathèques des petites et moyennes agglomérations et aux bibliothèques des écoles d'art et d'architecture d'avoir une offre de documentaires en streaming sans problème de stockage.

images de la culture

images de la culture mode d'emploi



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 œuvres aidées ou acquises par les différentes Directions du ministère de la Culture et de la Communication et de l'Acisé (Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances, 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**. Cette réunion d'experts contribue aux choix des documentaires acquis sur l'histoire du cinéma.

tarifs	vente DVD	location BETA SP
à l'unité	15 €	25 € titre/semaine
forfait 10 titres		20 € titre/semaine
forfait 20 titres	240 €	
forfait 50 titres	500 €	

Les tarifs sont en euros T.T.C., port inclus. Les forfaits sont utilisables dans un délai de un an à dater de la première commande.

Les DVD restent votre propriété 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, Blu Ray, etc.) : devis sur demande.

délaï de commande

Quinze jours minimum entre la date de commande et la date de réception. Bon de commande standard disponible sur le site. Toute commande est à adresser à alain.sartelet@cnc.fr ou par télécopie au **01 44 34 37 68**.

Les bons de commande en ligne, temporaires et à tarif préférentiel, sont à envoyer à :

CinéVidéocim
14 rue du Docteur Roux
75015 Paris
ou par mail à charlotte@cinecim.fr

cas particuliers

– mois du film documentaire : titres sur support Béta SP à **15 € TTC par semaine**.

– bon de commande à tarif préférentiel : des tarifs dégressifs sont appliqués régulièrement sur des listes de films, proposées à un ensemble de partenaires (sur www.cnc.fr/idc, rubrique **mises à disposition** et sur imagesenbibliotheques.fr).

– **Images de la culture** est partenaire de la **Nuit européenne des musées** le 17 mai 2014 : nuitdesmusees.culture.fr

le catalogue images de la culture devient progressivement accessible aux personnes sourdes et malentendantes

Il est indispensable qu'un sous-titrage pour personnes sourdes et malentendantes soit riche en indications sonores liées à l'action et rende compte d'une ambiance, d'une atmosphère : qui parle ? Quel bruit fait réagir les spectateurs ? Quelle type de musique accompagne l'action ? Dans le respect d'un code couleur prédéfini, l'objectif primordial est de restituer la qualité du texte original, sa musicalité, sa respiration.

150 titres du catalogue sont aujourd'hui disponibles.

Ces DVD peuvent être regardés au choix, avec ou sans le sous-titrage destiné aux personnes sourdes et malentendantes.

index des films et bon de commande

Vos coordonnées :

.....

Bon de commande à adresser par courrier, mail ou télécopie à :

Alain Sartelet

Centre national du cinéma et de l'image animée

Service de la diffusion culturelle

11 rue Galilée 75116 Paris

tél. 01 44 34 35 05 / fax 01 44 34 37 68

alain.sartelet@cnc.fr

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

Adak	page	49	<input type="checkbox"/>
Avant de franchir la ligne d'horizon		97	<input type="checkbox"/>
Bonhomme de vent		14	<input type="checkbox"/>
Carole Roussopoulos, une femme à la caméra		82	<input type="checkbox"/>
Centre national de la danse (Le)/Hôtels de Soubise et de Rohan (Les) / Roissy 1 (Architectures)		24, 90	<input type="checkbox"/>
Degas, le corps mis à nu		90	<input type="checkbox"/>
De Hollywood à Nuremberg – John Ford, Samuel Fuller, George Stevens		73	<input type="checkbox"/>
Demande à ton ombre		38	<input type="checkbox"/>
Deux ou trois choses que je sais d'eux...		97	<input type="checkbox"/>
Don't say yes until I finish talking !		78	<input type="checkbox"/>
Eliane Radigue, l'écoute virtuose		8	<input type="checkbox"/>
Enfants d'Hampâté Bâ (Les)		96	<input type="checkbox"/>
Été + 50 (Un)		66	<input type="checkbox"/>
Habitations Légèrement Modifiées		24	<input type="checkbox"/>
Hanna Schygulla, quel que soit le songe...		92	<input type="checkbox"/>
Henri Alekan, des lumières et des hommes		76	<input type="checkbox"/>
Histoires du carnet anthropométrique		63	<input type="checkbox"/>
Hypothèse Aldo Rossi (L')		32	<input type="checkbox"/>
Il était une fois... A nos amours		92	<input type="checkbox"/>
Il était une fois... La Règle du jeu		93	<input type="checkbox"/>
Il était une fois... Le Charme discret de la bourgeoisie		93	<input type="checkbox"/>
Ils ont filmé les grands ensembles		27	<input type="checkbox"/>
Impressionnisme, éloge de la mode (L')		91	<input type="checkbox"/>
Jajouka – Quelque chose de bon vient vers toi		6	<input type="checkbox"/>
Jean-Luc Godard, le désordre exposé		70	<input type="checkbox"/>
J'étais en prison et vous m'avez visité		97	<input type="checkbox"/>
Jonas Mekas, I am not a filmmaker		93	<input type="checkbox"/>
Just Shoot Me		42	<input type="checkbox"/>
Ladies' Turn		46	<input type="checkbox"/>
Loin du Vietnam		86	<input type="checkbox"/>
Lumières de l'Islam (Les)		91	<input type="checkbox"/>
Max Pécas, le roi du navet		94	<input type="checkbox"/>
Merce Cunningham 1919-2009 – La Danse en héritage		18	<input type="checkbox"/>
Monicelli, le païen		94	<input type="checkbox"/>
Mon oncle de Kabylie		98	<input type="checkbox"/>
Moulin-Galant, la question rom		98	<input type="checkbox"/>
Murs à pêches, parcelles de vie		98	<input type="checkbox"/>
Musidora, la dixième muse		79	<input type="checkbox"/>
Naissance d'une mosquée		99	<input type="checkbox"/>
Natpwe (le festin des esprits)		41	<input type="checkbox"/>
Nicolas Poussin (La Vie cachée des œuvres)		91	<input type="checkbox"/>
No Gravity		48	<input type="checkbox"/>
Nuit remue (La)		54	<input type="checkbox"/>
Pénélope		46	<input type="checkbox"/>
Pendule de Costel (Le)		59	<input type="checkbox"/>

Pierre Clémenti, l'absolue vérité	94	<input type="checkbox"/>
Pierre Loti, un homme du monde	95	<input type="checkbox"/>
Pierre Schoendoerffer, la sentinelle de la mémoire	76	<input type="checkbox"/>
Pierre Rabhi, la reconquête du songe	99	<input type="checkbox"/>
Rain	11	<input type="checkbox"/>
Raphaël (La Vie cachée des œuvres)	92	<input type="checkbox"/>
Retour à Bligny	99	<input type="checkbox"/>
Serge Daney : le cinéma et le monde	85	<input type="checkbox"/>
Temps autre (Un) – Myriam Gourfink	16	<input type="checkbox"/>
Terrain (Le)	57	<input type="checkbox"/>
Trois Sœurs du Yunnan (Les)	36	<input type="checkbox"/>
Vie ailleurs (La)	27	<input type="checkbox"/>
Ville autrement (La)	24	<input type="checkbox"/>
Vita al tempo della morte (La)	52	<input type="checkbox"/>
Yolande Moreau, les nuages et la terre	95	<input type="checkbox"/>
Yves Boisset – Paroles de cinéaste	95	<input type="checkbox"/>
Zahia Ziouani, une chef d'orchestre entre Paris et Alger	96	<input type="checkbox"/>
Zen Zila, tant que la terre tremblera	96	<input type="checkbox"/>

films cités au catalogue général

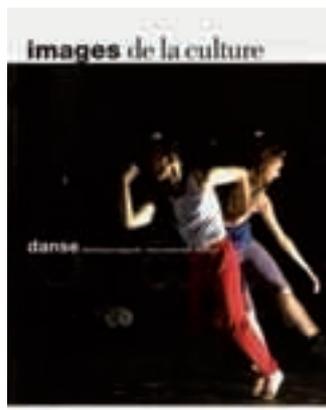
140 000 Chinois pour la Grande Guerre	106	<input type="checkbox"/>
AATTENENT!ONON	14	<input type="checkbox"/>
Alekan le magnifique	77	<input type="checkbox"/>
Allemagne, la France et l'air du temps (L')	106	<input type="checkbox"/>
Argent du charbon (L') (L'Usage du monde)	36	<input type="checkbox"/>
Bosquets (Les)	27	<input type="checkbox"/>
Bourtzwiller 420 – Détruire disent-ils	22	<input type="checkbox"/>
Chine et le Réel (La)	36	<input type="checkbox"/>
Chronique d'une banlieue ordinaire	22	<input type="checkbox"/>
Cinéma vérité, le moment décisif	66	<input type="checkbox"/>
Clairvivre, enquête sur une utopie	107	<input type="checkbox"/>
Construire autrement	22	<input type="checkbox"/>
Corps accords	12	<input type="checkbox"/>
Damned ! Daney – L'ombre qui pensait plus vite que son homme	85	<input type="checkbox"/>
Damned Daney 2	85	<input type="checkbox"/>
De l'autre côté du périph'	22	<input type="checkbox"/>
Dernier Coup de pinceau	22	<input type="checkbox"/>
Du cinéma à la télévision, propos d'un passeur, Serge Daney	85	<input type="checkbox"/>
Emile Aillaud, un rêve et des hommes	22	<input type="checkbox"/>
Foi du siècle (La)	107	<input type="checkbox"/>
Grande Aventure de la presse filmée (La)	107	<input type="checkbox"/>
Grande Guerre en chansons (La)	106	<input type="checkbox"/>
Héroïque Cinématographe (L')	107	<input type="checkbox"/>
Homme sans nom (L')	36	<input type="checkbox"/>
Jacques Rivette, le veilleur (Cinéma, de notre temps)	85	<input type="checkbox"/>
Mise en scène documentaire (La)	66	<input type="checkbox"/>
Mort monumentale (Art public)	106	<input type="checkbox"/>
Musidora ou le Mythe revisité	80	<input type="checkbox"/>
No Comment	71	<input type="checkbox"/>
Otro Cristobal (El)	77	<input type="checkbox"/>
Paris hors les murs – L'Invention du Grand Paris	22	<input type="checkbox"/>
Pas lieu d'être	22	<input type="checkbox"/>
Pieds sur scène (Les)	17	<input type="checkbox"/>
Premiers Regards	107	<input type="checkbox"/>
Propaganda – L'Image et son pouvoir	106	<input type="checkbox"/>
Propriété privée	22	<input type="checkbox"/>
Raoul Coutard, de Saïgon à Hollywood	76	<input type="checkbox"/>
Renée Gailhoustet/Iwona Buczkowska (L'Art de faire la ville)	22	<input type="checkbox"/>
Retour au Val-Nord	22	<input type="checkbox"/>
Télé(s)-Flux : le gué Daney	85	<input type="checkbox"/>
Tombeau d'Alexandre (Le)	107	<input type="checkbox"/>
Villes à la campagne (Des)	32	<input type="checkbox"/>
Voyages du Maréchal (Les)	74	<input type="checkbox"/>



Images de la culture No.17
éd. CNC, novembre 2003, 104 p.
[documentaires sur l'algérie : état des lieux](#)
des images en prison
[photographie et documentaire](#)



Images de la culture No.18
éd. CNC, juin 2004, 124 p.
[images d'architecture](#)
viêt-nam, les images occultées
[photographie et documentaire](#)



Images de la culture No.19
éd. CNC, janvier 2005, 96 p.
[dominique bagouet, l'œuvre oblique](#)
vivre ensemble
autour du monde



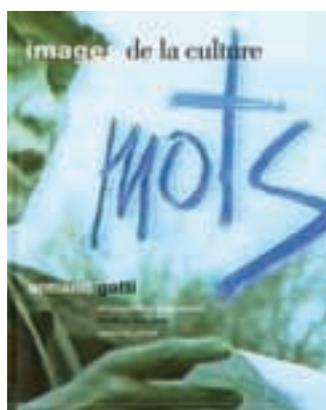
Images de la culture No.20
éd. CNC, août 2005, 88 p.
[femmes en mouvements](#)
urbanisme : non-lieux
contre l'oubli



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](#)

Ces publications sont gratuites,
envoyées sur demande écrite
(courrier postal ou électronique,
télécopie).



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 Gallilée
75116 Paris
tél. 01 44 34 35 05
fax 01 44 34 37 68



idc@cnc.fr

www.cnc.fr/idc