

Directrice de publication : **Véronique Cayla**
Rédactrice en chef : **Anne Cochard**
Coordination éditoriale : **Marc Guiga**

Ont collaboré à ce numéro :

Anne Brunswic, Érik Bullo, Mathieu Capel, Pascale Cassagnau, Martin Drouot, Jill Gasparina, Jacques Hochmann, Daniel Le Ny, Teddy Lussi, Sylvain Maestraggi, Maura McGuinness, Catherine Merlhiot, Christine Rheys, Delphine Robic-Diaz, Valentine Roulet, Sadia Saighi, Éva Ségal, Chantal Soyer, Élisabeth Vauzelle, Laurence Wavrin.

Rédaction des notices de films :

Mathieu Capel (M. C.), **Martin Drouot** (M. D.), **Teddy Lussi** (T. L.), **Sylvain Maestraggi** (S. M.), **Christine Rheys** (Ch. R.), **Éva Ségal** (É. S.), **Annick Spay** (A. S.), **Laurence Wavrin** (L. W.).

Remerciements à :

Christa Blümlinger, Éric Briat, Les Cahiers du cinéma, Xavier Colla (et la DDAI du ministère de la Culture et de la Communication), **Camille Dauvin, Carine Delanoë-Vieux et Isabelle Bégou (La Ferme du Vinatier), Martine Dondeyne** (et **Heure exquise !**), **Cécile Flaugère** (et **Kyrnéa International**), **Yves Jeanneau** (et **le Sunny Side of The Docs**), **Patrick Jeudy, Naomi Kawase, Henri Loyrette** et **Catherine Derosier-Pouchous** (musée du Louvre), **Philippe Mangeot** (et la revue **Vacarme**), **Charles de Meaux, Jacques Mény, Christian Merlhiot** (et **pointlignepian**), **François Niney, Sylvie Pierre, Flavie Pinatel, Franssou Prenant, Olivier Zabat.**

Images de la culture est édité par le **Centre national de la cinématographie**.

Directrice générale : **Véronique Cayla**
Directrice générale adjointe : **Anne Durupt**
Directrice de la création, des territoires et des publics : **Anne Cochard**

Chef du service de la Diffusion culturelle : **Hélène Raymondaud**

Responsable du département du Développement des publics : **Isabelle Gérard-Pigeaud**

Design graphique : **Atelier Laurent Malone**
Mise en page : **pierre-yves le guil (sic)**
Impression : **IME-Imprimerie Moderne de l'Est**

Les photographies de première et deuxième de couverture sont extraites du film **Impression - Musée d'Alger**, de Patrice Chagnard, cf. p. 16.

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

N°ISSN : 1262-3415
(copyright) CNC-2006

des arts

La livraison de nouveaux films que nous apporte ce numéro d'**Images de la culture** réserve encore d'agréables surprises. L'accord passé avec le musée du Louvre, pour la diffusion de ses films coproduits ces dernières années, vient enrichir le fonds et, en particulier, les thématiques sur l'histoire de l'art et l'archéologie. L'occasion était trop belle pour ne pas se replonger dans l'ensemble des films du catalogue sur le sujet, et organiser des "visites guidées" à notre manière... Les documentaires sur des artistes contemporains, films aidés par la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture et de la Communication, vous les connaissez déjà, ils font partie des films les plus demandés du catalogue. Pour ce numéro, nous avons sélectionné avec la DAP une quinzaine de films d'artistes cinéastes. Souvent à la croisée de la fiction et du documentaire, ces films vont vous faire voyager dans des territoires inconnus, géographiques ou intimes... Enfin, le dossier Culture et Hôpital vient faire le point sur la convention interministérielle entre Santé et Culture et les actions menées depuis, surtout dans le domaine du cinéma ; le service de la Diffusion culturelle accorde une place de premier plan à l'accession des publics les plus larges à la connaissance du cinéma et du documentaire... Mais avant de voir et faire voir tous ces films, suivons leur production. C'est ce que fait le Sunny Side of The Docs, qui s'installe cette année à La Rochelle.

Véronique Cayla
Directrice générale du Centre national de la cinématographie

sommaire



dossier musées

Une visite au musée, par Christine Rheys **04**

Visites guidées, par Élisabeth Vauzelle **12**

Le discours de la méthode, par Jill Gasparina et Teddy Lussi, à propos de **Une visite au Louvre**, de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub **14**

Cinéma, audiovisuel, multimédia, de nouvelles ambitions pour les productions du musée du Louvre, entretien avec Henri Loyrette, directeur général du musée du Louvre, par Éva Ségal **18**

La tâche de l'historien, par Sylvain Maestraggi **20**

dossier image/mouvement

Introduction, par Pascale Cassagnau **32**

Le cinéma dans tous ses états, par Chantal Soyer **34**

Cinéma (art) contemporain, par Érik Bullot **36**

L'apprentissage de la liberté, par Éva Ségal, à propos de **Pork and Milk**, de Valérie Mréjen **40**

Cet empire va mal..., par Maura McGuinness, à propos de **Get Rid of Yourself**, de Bernadette Corporation **41**

L'électricité, moins les Soviets, par Christa Blümlinger, à propos des **Soviets plus l'électricité**, de Nicolas Rey **44**

Sur le fil du documentaire, entretien avec Olivier Zabat, par Mathieu Capel **47**

Anna Sanders Films, une société de production de cinéma fondée par des artistes, entretien avec Charles de Meaux, par Sylvain Maestraggi **52**

L'absence et l'oubli, par Mathieu Capel, à propos du **Pont n'est plus là**, de Tsai Ming-Liang **56**

Deep Inside Cindy Sherman, par Jill Gasparina et Teddy Lussi, à propos de **Cindy the Doll is Mine**, de Bertrand Bonello **58**

Dans l'image, par Philippe Mangeot, à propos de **Ceci est une pipe** de Pierre Trividic et Patrick Mario Bernard **61**

Le coup de la panne, par Laurence Wavrin, à propos de **Double-Blind**, de Sophie Calle **64**

Rencontre avec Franssou Prenant, par Sylvain Maestraggi **66**

La science amusante du professeur Bullot, par Sylvain Maestraggi, à propos de **L'Attraction universelle** et **Le Singe de la lumière**, d'Érik Bullot **68**



images de la culture



histoires de cinéma

Jean Giono, du roman au film, une aventure esthétique, par Jacques Mény **70**

"Glauber Rocha avait une façon bien à lui de faire irruption dans la vie des gens",
entretien avec Sylvie Pierre, par Martin Drouot **74**

À propos de Pierre Rivière (et du film de René Allio), entretien en 1976 entre Pascal Kané
et Michel Foucault **78**

Le cinéma "in-direct" de Marcel Ophuls, par François Niney **81**

3 x 3 x 3 – Notes sur Ozu, Hou Hsiao-hsien et Métro Lumière de Harold Manning,
par Mathieu Capel **83**

Cinq questions à Naomi Kawase, par Mathieu Capel, à propos des **Accords d'Alba**
de Vincent Dieutre **85**

images de la culture – mode d'emploi **89**

feuilleton photographie et documentaire [n°3]

"Doisneau, c'est le respect et le chic !", entretien avec Patrick Jeudy, par Éva Ségal **90**

De l'ange déchu à l'ange promu, commentaire d'un photogramme extrait des **Soviets plus**
l'électricité de Nicolas Rey, par Anne Brunswic **95**

Littérature et impérialisme, commentaire d'un photogramme extrait de **Point de départ** de Robert
Kramer, par Delphine Robic-Diaz **96**

retour sur images

Vieux rêves et âpres réalités, par Daniel Le Ny, à propos de **Route One USA**, de Robert Kramer **98**

in situ

Dossier culture et hôpital, par Sadia Saïghi **100**

Le Sunny Side Side of The Docs prend ses quartiers à La Rochelle,
entretien avec Yves Jeanneau, par Valentine Roulet **106**

index des films et bon de commande **108**



une visite au musée

Il est bien des manières d'entrer dans les musées et de les filmer. **Impression - Musée d'Alger, La Ville Louvre, Le Musée Guggenheim de Bilbao, Les Visiteurs du Louvre** figurent parmi les nouveaux films qui intègrent le catalogue **Images de la culture**. Chacun décrit l'envers du décor d'un point de vue particulier : celui de l'architecte, celui du visiteur ou celui de qui veille à son bon fonctionnement. Parmi les titres anciens ou plus récents sur le thème, Christine Rheys nous sert de guide, et suggère pistes et repères ; Élisabeth Vauzelle rend compte des "Visites guidées" qu'elle a organisées à la médiathèque de Cavaillon pendant le **Mois du film documentaire** ; Jill Gasparina et Teddy Lussi analysent, quant à eux, le film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, **Une Visite au Louvre**. Manière d'aborder "frontalement" ce qu'abrite l'institution muséale, l'œuvre d'art, et comment les cinéastes la filment. Objets de tant d'égards et de regards, ces œuvres sont naturellement au cœur des très nombreux documentaires coproduits par le musée du Louvre, pour la mise en valeur de son immense patrimoine. Soucieux de mieux diffuser ces films, le Louvre les confie à notre catalogue. À l'occasion de ce rapprochement, Henri Loyrette, son Président directeur, précise pour nous son attachement aux activités du Département audiovisuel du premier musée de France (et le plus grand du monde !).

*Si les artistes depuis plus de cent ans, questionnent le beau en faisant semblant de l'esquiver, de l'ignorer superbement, c'est en grande partie parce qu'ils peuvent faire l'économie formelle de la question, celle-ci se trouvant posée, de fait, par la structure même du Musée qui accueille les œuvres et qui, de siècle en siècle, a pour fonction principale d'accumuler la beauté sous toutes ses formes. (Daniel Buren, **À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?** ¹)*

impressions

*... quelqu'un regarderait quelqu'un regarder
quelqu'un ou quelque chose...*

Mon premier, ce serait – mais est-ce la peine de le dire ? – le cinéaste, celui qui si souvent disparaît dans l'illusoire objectivité de sa caméra : quel que soit son sujet, il regarde et donne à regarder ; ce premier quelqu'un, ce serait donc aussi – mais est-ce la peine de le dire ? – nous, les spectateurs. (Ne pas évoquer la complexité de ce rapport. Faire comme si c'était simple.)

Mon deuxième regarderait aussi. Mais avec cette quiétude de n'avoir pas à donner à voir, il (ou elle) pourrait se contenter, au sens plein du terme, de regarder. Ce que l'autre voit est invisible. Invisible, imperceptible et impalpable. Le contre-champ pourrait nous apporter des éléments sur les raisons qu'a notre deuxième quelqu'un de regarder aussi

intensément, mais ne montrerait pas ce qui ce passe pour celle (ou celui) qui regarde.

Mon troisième serait une représentation de quelqu'un ou de quelque chose. Il serait donc exagéré de l'appeler quelqu'un mais peu adéquat aussi de le traiter de chose. (Il ou elle) aurait été très courtisé par les philosophes, les esthètes, les princes, les amateurs, les présidents, les obsessionnels, les moralistes, les éducateurs... et séjournerait volontiers dans des lieux spécialement conçus pour l'abriter, se donnerait éventuellement à voir avec d'autres dont (elle ou il) partagerait certaines caractéristiques. Ensemble, on les appellerait une collection. D'objets ou d'œuvres d'art, par exemple (mais on peut tout collectionner).

Le film imaginaire d'un musée imaginaire (mon tout ?) cumulerait donc les problèmes : comment filmer les œuvres (en l'occurrence, est-il possible de filmer la peinture) et comment filmer un public ? Comment filmer le public en interaction avec les œuvres ? Un visiteur en face d'une peinture ?

Il se peut aussi qu'en retour, l'œuvre nous regarde. Semble nous regarder aussi, bien sûr. Loin de nous l'idée de confondre les yeux peints et les yeux vivants. Pourtant, à l'écran, c'est fou comme ils se ressemblent. Dans **Impression - Musée d'Alger**, Patrice Chagnard joue de cette ressemblance, au début du film, en nous offrant une galerie de portraits, visages peints et visages filmés, dont l'alternance fait naître un sentiment à la fois de douceur et de nostalgie, lié sans doute à la fragilité



Les Visiteurs du Louvre



Je suis venue voir la Mona Lisa !

une visite au musée



Le Musée Guggenheim de Bilbao



de l'instant, à la tension temporelle entre les représentations peintes et les représentations cinématographiques. "Cette femme est morte depuis trois siècles, et seule son image reste" explique un monsieur à la petite fille qui l'accompagne.

Pour dresser le portrait du musée, qu'il arpente bien sûr comme tout cinéaste qui se respecte, le réalisateur se tourne résolument vers les visiteurs, en leur demandant leurs impressions devant les toiles. C'est donc par la parole qu'il tente de comprendre un peu de ce qui passe quand on regarde un tableau. Aurait-il procédé de la même manière dans un autre musée ? Le musée des Beaux-Arts d'Alger est lié à l'histoire de la colonisation et du conflit franco-algérien et les œuvres qu'il contient, dont une grande partie données par la France, sont surtout européennes. Questionner le public était aussi une manière d'entrevoir les décalages culturels. Certaines scènes sont ainsi des petites merveilles d'intelligence et de tendresse. Avec une véritable écoute et une attention délicate, Patrice Chagnard nous laisse entrevoir qu'il s'agit (pour lui, pour nous) de regarder quelqu'un (un ou plusieurs visiteurs) regarder un tableau (un portrait) qui souvent, à son tour, nous regarde.

Celui qui comprend l'art et va au fond des choses est très heureux. (Dina Vierny)

des lieux

L'architecte Philip C. Johnson l'écrivait déjà en 1960 (*Lettre au Directeur du Musée*) : les instructions que donnent les commanditaires des musées (conservateurs ou directeurs) ne sont jamais claires ! "Surtout quand ses prédécesseurs n'avaient à s'inquiéter que de la conservation des objets, qui suffisait à satisfaire à la mission de l'établissement, l'architecte contemporain doit rendre les visiteurs heureux, à l'issue d'un parcours simple et agréable. Deux débats monopolisent son attention, le premier à propos de l'éclairage, artificiel ou naturel, et le second à propos de la flexibilité, ou non, des espaces d'exposition²."

Admirateur de Le Corbusier, il était adepte de la fonctionnalité, et à ce titre, grand détracteur de celui qui avait créé le concept "d'architecture organique", Frank Lloyd Wright, dont il détestait le travail. Il traitait le musée Guggenheim de New

York de crypte "inapte à exposer des tableaux de manière satisfaisante" et ne lui concédait qu'un parcours agréable et un hall excitant pour le public.

Les musées sont des idées du XVIII^e enfermées dans des boîtes du XIX^e siècle. (Frank Lloyd Wright)

Afin de contrecarrer, littéralement, ce constat, Frank Lloyd Wright avait en effet édifié à New York un musée en forme de spirale ascendante pour abriter la collection d'art moderne de Solomon R. Guggenheim (cf. **Frank Lloyd Wright et le Guggenheim**, de Peter Lydon). À vrai dire, l'architecte, qui détestait la ville et ses boîtes, avait toujours rêvé de construire un bâtiment de cette forme. À soixante-treize ans, et alors qu'il était déjà à la retraite, on lui en offrait enfin la possibilité ! Il fallut dix-sept ans (de 1943 à 1959), disputes et rivalités comprises, pour mener à bien le projet. Wright avait fait de sa "zigzourat optimiste" une œuvre d'art "bâtie pour que le regard s'élève", dont l'espace circulaire était ouvert par de grandes coursives où le public pouvait aller et venir. Hormis les conditions de circulation peu conformes aux usages du musée, il y avait, circonstance aggravante, impossibilité d'accrocher les œuvres directement sur le mur et aucun endroit n'était prévu pour les entreposer ou les restaurer. Elles se retrouvaient "présentées" sur des panneaux "brandis" par des tiges métalliques. Certains artistes se prirent au jeu, désirant confronter leur œuvre au bâtiment, d'autres regimbèrent.

Par la suite, le Guggenheim fut tronqué : certains espaces ouverts modifiés en bureaux et entrepôts, ce qui condamnait la continuité de la circulation sur les coursives, et la lumière naturelle zénithale remplacée par des éclairages artificiels. Le musée n'a repris son aspect initial que récemment, à la suite de travaux de restauration. Mais rénové ou non, depuis longtemps, il était "devenu à lui-même son propre spectacle", et c'est à ce titre qu'il a été encensé ou vilipendé par la critique. Pourtant, en concevant un lieu plus propice à la circulation qu'à la collection, Wright renouait avec le *mouseion* des origines muni d'un *peripate*³. Son "temple des muses" était avant tout un rêve d'architecte.

La Fondation Guggenheim, qui avait "promu avec ses collaborateurs la parole non figurative dans le musée de la peinture non figurative" s'est, depuis l'époque de Wright, considérablement développée et a sans doute acquis une expérience dont le



musée de Bilbao, inauguré en 1997, est le fruit (cf. **Le Musée Guggenheim de Bilbao**, de Julien Donada, dans la collection **Architectures**). Toujours est-il qu'il a toutes les caractéristiques du musée idéal contemporain, à la fois fonctionnel et baroque : des structures d'accueil pour les œuvres, pour le public (magasin, cafétéria, auditorium) et des locaux à l'écart pour le personnel administratif.

On peut y modifier les éclairages naturels et artificiels selon les saisons grâce à un système de filtres. L'atrium, qui joue avec l'intérieur et l'extérieur, et où l'architecture expose ses formes et ses matières, est aussi un hommage à Wright. De plus, ce gros poisson de titane, installé sur une ancienne friche industrielle au bord du fleuve, alterne le voyage au milieu des œuvres d'art et la promenade sur la ville, tout en s'intégrant dans un projet urbain. Il a rehaussé la réputation de la ville de Bilbao, alors sur le déclin, en attirant les touristes du monde entier, et ajoute à ses performances le succès économique. "Une bête monstrueuse antédiluvienne, énorme et qui semble reposer au bord du fleuve. Une forme qui s'affiche et qui s'impose. Une sculpture géante. Une image forte. Celle dont les commanditaires ont rêvé (Richard Copans, sur artefrance.fr)."

Autre méditation d'architecte mais dans le registre du mémorial, qui rejoint peut-être un des archétypes du musée : le musée de Berlin conçu par Daniel Libeskind. Parcouru de lignes brisées, il "incarne la violence des cassures dans l'histoire des Juifs-Allemands". Lors de son inauguration en 1999, le projet muséal ayant été reporté, des milliers de personnes eurent ainsi la possibilité de parcourir un bâtiment aux salles vides, prouvant que l'architecture pouvait se suffire à elle-même (cf. **Le Musée juif de Berlin - Entre les lignes**, de Stan Neumann et Richard Copans, dans la collection **Architectures**). Le parcours proposé est complexe : une entrée souterraine, trois couloirs dont un seul mène aux collections, un jardin suspendu symbole de l'exil, des tours vides... Comme dans le cas du Guggenheim, les lieux étaient peu propices à l'accrochage et l'architecture intérieure du musée a été modifiée pour accueillir les collections d'objets, ce qui masque presque totalement les zébrures qui sillonnent les murs de la façade comme des cicatrices. Peut-être sera-t-il à son tour "rénové" pour que l'on puisse de nouveau apprécier la globalité de son architecture ?

Au cours des trente dernières années, le musée, prenant le relais des cathédrales du Moyen Âge, des palais du Grand Siècle et des gares du XIX^e siècle, est devenu l'œuvre architecturale de notre temps. Le nombre de musées en tous genres ouverts dans le monde augmente de 5% tous les ans. (Raymonde Moulin⁴.)

Dans les années soixante/soixante-dix (qui était aussi la grande époque de la contestation des musées par les artistes⁵ – Piero Manzoni réussit même à y mettre sa merde !), le milieu muséal demandait une flexibilité des espaces d'exposition, lors de la construction ou de l'aménagement des bâtiments. En cela, le Centre Georges Pompidou – inauguré en 1977 – était exemplaire avec son sixième étage réservé aux grandes expositions, ouvert sur la ville et susceptible de toutes les transformations. "Maints musées sont passés depuis de l'une à l'autre disposition, ainsi à Beaubourg, dont l'abandon de l'ouverture première au profit du cloisonnement conventionnel est représentatif de l'évolution générale⁶."

Lorsqu'il réalisa l'exposition **Le musée qui n'existait pas** en 2002, Buren faisait appel à cette première époque du musée. L'homme de la rue, le réfractaire au musée – qui peut "appuyer, détruire, déformer, enjoliver ce qu'y fait un artiste, quel que soit ce qui arrive en ce lieu" – accepta de s'y rendre à condition de tout démonter : ôtant toutes les cloisons, il transforma les 3000 m² du sixième étage en une gigantesque aire de jeux de grâxe aux nouvelles cloisons multicolores de ses cabanes. Il investit également les espaces publics communs, remplaça la signalétique par son fameux "outil visuel" (bande rayée comportant alternativement 8,7 cm d'espace coloré et blanc) et souligna des éléments architecturaux extérieurs. Le lieu polyvalent des origines – qui n'avait peut-être été jusqu'alors qu'un fantôme – prenait vie. Pour Buren, ce n'était évidemment pas un coup d'essai puisque son œuvre entière interroge les conditions d'exposition des œuvres d'art, et notamment celles qui définissent leur autonomie. Mais à Beaubourg, cette année-là, l'artiste effectuait à lui tout seul une éphémère rénovation du musée en retournant à l'origine du lieu (cf. **Daniel Buren**, de Camille Guichard, **Daniel Buren vit et travaille in situ** et **Le musée qui n'existait pas - Daniel Buren au Centre Georges Pompidou**, de Gilles Coudert, Sébastien Pluot et Xavier Baudoin).

labyrinthes

Une grande allée centrale, sous les pas d'une petite fille (**Impression - Musée d'Alger**), les sous-sols interminables du Louvre (**La Ville Louvre**, de Nicolas Philibert), la recherche vaine d'une visiteuse en quête d'une toile, (**Les Passagers d'Orsay**, de Sandra Kogut), les craintes de se perdre pour **Les Visiteurs du Louvre** (d'Olivier Horn) : le musée est le cousin civilisé du labyrinthe. Plaisir de la déambulation dans un lieu circonscrit, protégé, mais où le risque de s'égarer existe néanmoins. Et quelle œuvre – celle pour laquelle nous étions venus tout spécialement, celle par laquelle nous aurions pu éprouver ce fameux "truc" esthétique, jamais acquis, jamais là où on l'attend, ce mélange de choc, de plaisir et d'émotion qui fait que certains se mettent à trembler ou à pleurer, sous l'œil même de la caméra, à la vision d'une œuvre – quelle œuvre va ainsi se soustraire à nos regards à cause de quelques malheureux pas de côté et de travers ?

Je me souviens, adolescente, avoir cherché désespérément **La Nef des fous**, sans oser la demander. Cela me prit plusieurs heures et j'enrageais en regardant souvent mon plan : dans la salle en question, que j'avais déjà visitée à plusieurs reprises, j'avais "loupé" la toile simplement pour des questions de format. Je m'attendais à une grande peinture et bien sûr, je fus véritablement dépitée par sa petitesse. On a beau lire, sous les reproductions, les dimensions de l'œuvre, ça ne figure pas grand-chose. N'est-ce pas aussi pour ça qu'on va au musée, pour voir "grandeur nature" ?

des œuvres

On ne parle bien de peinture que devant de la peinture. (Cézanne, cité par Joachim Gasquet⁷.)

Certains réalisateurs, respectant le cahier des charges précis d'une collection, nous livrent, avec plus ou moins de pédagogie, plus ou moins de bonheur, les fruits de leurs analyses sur une œuvre en particulier, trouvailles d'ordinaire réservées aux exégèses de l'histoire de l'art. Là, il est vrai, le musée en tant que lieu n'a pas grand-chose à faire, il n'est plus là que comme "contenant" ou référent. Dans la collection **Palettes**, par exemple, Alain Jaubert nous propose un face-à-face avec l'œuvre,

Un homme se noie

Dans son film **Tableau avec chutes**, Claudio Pазienza ne cherche pas à analyser la peinture comme un historien d'art. Avec une reproduction du **Paysage avec la chute d'Icare** de Pieter Brueghel et une envolée de questions, il implique participants du film et spectateurs dans son propre face-à-face avec la toile. **Paysage avec la chute d'Icare** l'intéresse tout de suite, là dans son quotidien, parce qu'il y a fait une découverte fondamentale, qui remet en cause non seulement sa manière de regarder mais le fait même de voir. D'où provient un chambardelement aussi extraordinaire ?

Un homme laboureur son champ, un berger regarde le ciel, un bateau navigue lentement vers le port, la mer est calme. Un homme se noie.

Laissant la place au paysage, au laboureur en avant-plan, au berger plus bas qui regarde le ciel, à la mer sur laquelle vogue un bateau, l'homme qui se noie, Icare, sujet du tableau puisqu'il lui donne son titre, est certes difficile à discerner – deux jambes en plongeon – mais il est visible. Et une fois qu'on l'a vu, on ne voit plus que lui. Pазienza n'en revient pas de ne l'avoir jamais vraiment remarqué. Dans quelles circonstances ne voit-on pas ce qu'on voit et faut-il des circonstances ? Le réalisateur rend visite aux spécialistes et non-spécialistes, concernés ou non*, et tout en devenant une fable politique sur le gouvernement (qui n'a pas su voir ce qu'il fallait voir), le film s'enrichit des multiples points de vue des personnes interviewées ou du réalisateur qui médite leurs paroles.

Qu'est-ce qui empêche de tout voir ?

Pour voir, il faut avoir un point de vue et tout point de vue limite la vue. Mais sans point de vue, on ne voit rien du tout. Tu t'approches de l'idée que la pratique du cinéma t'apprendra à mieux regarder. Et que savoir regarder, c'est avoir une certaine idée du bonheur.

L'interprétation barre le désir. Si tu veux regarder, pose tes armes et vois.

Il y a un moment où on lâche par rapport au scopique.

Il est difficile d'accepter, mais nécessaire, qu'on n'est pas vu comme on voudrait être vu, qu'on lâche quelque chose de ce qu'on croit contrôler.

On voit toujours dans l'imagination.

Le regard, c'est un leurre. On ne voit jamais ce qu'on veut voir. Et on n'est jamais là où on veut être vu.

Le sujet du tableau devient ainsi le sujet du film (Icare = ce qu'on ne voit pas). Non pas une fiction sur Icare, même si Pазienza assemble des éléments pour en comprendre le mythe (notamment sur le rôle de la chute et de la démesure), mais une quête sur le regard. Le film lui-même devient un tableau en mouvement avec chute d'Icare alors que rien dans l'image fixe du tableau n'a bougé. Magistral. Et drôle. Et décapant. **Ch. R.**

* Un psychanalyste, des statisticiens, des écrivains, les habitants de différentes villes, le Premier ministre, le président du parti socialiste, des astronomes amateurs, musiciens, philosophes, médecins, couturiers, scientifiques, un directeur de musée, des chômeurs, un ophtalmologiste.

Le Louvre invisible

dont la localisation, bien qu'explicite, importe peu⁸. Nous avons l'œuvre sous les yeux, le musée s'est déplacé jusqu'à nous.

Extrêmement documentées, dotées d'un bon scénario dans le cas des **Palettes** où il est fait appel à plusieurs spécialistes, plus ouvertement didactiques dans la série **Histoire de l'art** (d'Alain Ferrari), ces séries nous font goûter les joies de l'érudition. En une **"Palette"** de temps, nous voici devenus amateurs éclairés d'un chef-d'œuvre, que l'on a découvert, strate après strate. Description, analyse des éléments picturaux (composition, couleurs, textures), éléments narratifs et symboliques, personnages reconnaissables, analyse historique en fonction de l'histoire de l'art et de la vie du peintre, conditions de fabrication, techniques de peintures, révélations des rayons X, infrarouges et des analyses microchimiques ou colorimétriques, histoire de la localisation, devenirs et appartenance de l'œuvre⁹ : les approches sont exhaustives mais sans lourdeur, ce qui est manifestement signe de l'extrême réussite de Jaubert. De plus, ça se regarde sans l'ombre d'un ennui. De la même manière que les essais sur la peinture de Daniel Arasse se lisent comme des polars. C'est ainsi, en face d'un bon pédagogue, d'un bon guide, tout devient lumineux et passionnant. Une conférencière, dans **Les Visiteurs du Louvre**, compare son métier à celui de l'acteur, qui interprétant un texte, cherche à faire partager sa passion : devant la toile, elle tente d'initier les visiteurs "à l'alphabet et à la syntaxe de la construction picturale". Comme si toute peinture était ainsi composée de niveaux de lecture, comme si toute approche de la toile avait à voir avec des jeux de dévoilement et toute interprétation avec une levée de secrets¹⁰.

*La plastique est un langage plus encore qu'on ne le croit. Elle est une manière de parler parce qu'elle est une manière de penser. Il est même probable qu'elle ajuste plus étroitement que le verbe sa manière de parler à sa manière de penser. C'est la plastique qui m'a conduit à comprendre, presque sans préparation, les poètes, les moralistes, les philosophes, voire les hommes d'action. (Élie Faure, cf. **Élie Faure ou l'Esprit des formes**, de François Porcile.)*

L'art est censé détenir un secret essentiel sur nous, sur notre vie. Pas besoin des grossières manigances du **Da Vinci Code**, cela tient en petites



touches. Respect mêlé d'appréhension, appréhension matinée de joie, joie nourrie d'attente, attente couplée d'ironie, ironie mêlée de rancœur, rancœur en attente de réconfort, réconfort plein de savoir, savoir mêlé de joie, joie teintée d'inconnu... à chacun sa ronde et ses variantes. Et lorsqu'un cinéaste nous laisse réellement entrer dans sa danse, quel régal !

tempos

Faire un film sur un tableau, c'est d'abord faire des images en mouvement sur une image qui ne bouge pas. Une image qui ne bouge pas reçoit mieux tes pensées, te regarde autrement qu'une image en mouvement, ça te regarde. (Tableau avec chutes, de Claudio Pазienza, cf. ci-contre.)

Toutes les monographies de peintres ou de plasticiens se confrontent à cette question : comment filmer la peinture ? Il y a des toiles qui crèvent l'écran (**Rebeyrolle ou le Journal d'un peintre**, de Gérard Rondeau ; **Miquel Barcelo, des trous et des bosses**, de Jean-Louis Comolli) et d'autres qui scintillent dans la pénombre (**Eugène Leroy**, de Christophe Loizillon). Il y a des films qui se prennent eux-mêmes pour des musées tant les œuvres y sont nombreuses (**Dans la lumière de Matisse**, de Claude Vajda).

Faire un film sur la peinture est un exercice difficile – hormis les problèmes techniques de lumière et de position de caméra – puisque les temporalités des deux médias sont différentes. Que faire des mouvements de l'un et de la fixité de l'autre ? Paradoxalement, c'est par les mouvements de caméra – essentiellement zooms, panoramiques et travellings –, par les recadrages, décadres et détails, par les tempos – rythmes de caméra et de montage propices au regard – que le réalisateur parvient souvent à "rendre compte" de la peinture (par exemple, **Pierre Bonnard, à fleur de peau**, de Michel Van Zele ; **Kounellis, fragmenti di un diario**, de Heinz Peter Schwerfel ; **Magdalena Abakanowicz, intérieurs/extérieurs**, de Thierry Spitzer).

On ne regarde pas un film comme on regarde une toile. Imaginer le plan fixe d'une peinture qui voudrait restituer sa fixité native serait illusoire. Ce n'est pas parce qu'on est devant une peinture qu'on la voit. Le temps nécessaire à sa "découverte" n'est pas comptabilisable. Cela est vrai de la



toile sur l'écran mais cela arrive aussi devant l'œuvre, au musée. Daniel Arasse disait qu'il lui fallait attendre que "le tableau se lève". Cela peut prendre des heures. Alors, comment faire au cinéma, pour que cela survienne ? Est-ce seulement possible ? On songe à la conférencière citée plus haut (**Les Visiteurs du Louvre**) qui révèle avoir passé plus de deux cents heures devant une toile : "On ne peut pas regarder sans souvenir. On n'est jamais vierge d'émotions ou de sensations visuelles", dit-elle. Le tableau lui permet ainsi "de faire le lien entre le passé et le présent". On se prend à rêver à tous ces habitués, qui, solitaires, continuent leur méditation au musée, vont y chercher des questions essentielles, parmi les plus intimes et les plus existentielles.

En filmant les tableaux en public (au Louvre, en l'occurrence), avec une caméra fixe qui peut passer aussi bien par l'accélééré que le ralenti, Jacques Deschamps (cf. **Paris 1824**) a fait une heureuse trouvaille. Les tableaux y révèlent leur fixité pérenne alors que les visiteurs, fidèles à leur vocation de passants, vont et viennent, laissant à l'écran de fugitives traces. L'effet de la caméra fixe peut être le même dans n'importe quelle situation publique : dans la rue ou dans le métro, les passants filmés au ralenti ou en accéléré prennent aussi cet aspect onirique – mi-ombre, mi-lumière, et presque spectre – tandis que les détails matériels du lieu deviennent évidents. Il en est de même pour les toiles : tout à coup, elles apparaissent dans l'éclat de leur matérialité. Ça ne veut pas dire "qu'elles se lèvent", pour nous spectateurs, mais elles provoquent un saisissement. Jacques Deschamps a d'autres cordes à sa lyre, pour nous amener "dans" la peinture : une dramaturgie remarquable, qui utilise aussi bien les ingrédients sonores que visuels (bruitages, musiques, textes, zooms, panoramiques, travellings). Quand on sort de là, on a très envie d'y retourner, et de tenter, pourquoi pas, de refaire le voyage tout(e) seul(e) : au Louvre, par exemple. Avec Ingres, Géricault et Delacroix (dont on aurait préalablement lu le **Journal**)... Ou à Londres, pour aller voir Turner et Constable...

des visiteurs

Il m'est arrivé au Louvre une histoire monstrueuse. (...) Autrefois, je trouvais au Louvre les choses que j'aimais plus belles que la réalité, comme si elles étaient une exaltation de la réalité. Aujourd'hui,

les gens qui regardent les tableaux m'étonnent beaucoup plus que les tableaux. Si je vais au Louvre, je ne peux pas résister à regarder les gens qui regardent les œuvres d'art. (Olivier Horn citant Giacometti, dans **Les Visiteurs du Louvre**.)

Malgré un tel préambule, ce n'est pas avec ce film qu'on se surprend à regarder rêveusement les visiteurs, mais avec **Impressions – Musée d'Alger**. Pourquoi ? Subjectivité de la spectatrice qui écrit ces lignes, sans aucun doute, mais c'est aussi que les questions que se posent les deux réalisateurs ne sont pas les mêmes. Si Patrice Chagnard se demande plutôt quelles sont les perceptions des visiteurs, Olivier Horn se demande pourquoi ils vont au musée, surtout dans le cas de ces touristes pour qui le Louvre est un passage obligé dans la visite de Paris – souvent au pas de course – et qui vont "de la Vénus de Milo à la Joconde en passant par la Victoire de Samothrace". Pourquoi viennent-ils "de si loin pour de si brèves rencontres" ? Cherchant donc à rencontrer, parmi la foule, quelques personnes qui pourraient aiguiller sa visite, il questionne visiteurs occasionnels et habitués, guides et conférenciers, de toutes nationalités, sans oublier le personnage typique du copiste, présent dans beaucoup de films, celui qui fascine par sa maîtrise des techniques picturales et qui n'appartient pourtant pas à la sphère de l'art (ce n'est "que" de la copie !). Des personnages, des *specimen*, apparaissent : une historienne d'art américaine, apparait de son anonymat (elle est très connue dans le monde de l'art aux États-Unis) pour dessiner au Louvre ; un autodidacte, qui s'y rend trois ou quatre fois par mois, se régale d'y découvrir toujours de nouvelles choses et fait du musée son "instrument de modestie personnelle" ; des étudiants en histoire de l'art s'entraînent à parler devant les œuvres.

Malgré la minceur de l'analyse sociologique, un saupoudrage de questions et des métaphores parfois maladroites, Olivier Horn est bien le seul à se demander si le musée n'est pas devenu une institution élitiste, alors qu'en 1862, le Louvre était un lieu de promenade populaire. Le seul aussi à évoquer, par une voix dans la file d'attente "le vol des œuvres italiennes par Napoléon". Mais, pour la majorité des visiteurs interrogés, le Louvre n'a rien à voir avec la gloire ou le patrimoine de la France : "Les œuvres appartiennent à tout le monde, ou à personne."

dispositif

Une quarantaine de minutes pour une vingtaine de plans fixes et deux panoramiques : non, il ne s'agit pas d'un film de Sharunas Bartas ou de Michael Snow mettant en lumière un paramètre de l'image filmée : c'est **Une visite au Louvre** de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub expérimentant un dispositif qui, faute d'être souvent utilisé, semble redevenu tout neuf¹¹. Si l'on ajoute la voix de Julie Koltaï et ses efforts pour prononcer jusqu'à la moindre virgule, alors qu'on rêverait d'entendre, dans le rôle, l'emphase pleine de souffle d'Alain Cuny ou de Colette Magny, on a là un film un peu revêche. Mais voilà, il y a le texte que lit l'actrice. Et ça emporte tout.

Les cinéastes prennent en effet pour guide une des visites au Louvre que fit Cézanne en compagnie de Joachim Gasquet, jeune poète (il avait vingt-trois ans et Cézanne cinquante-sept au moment de leur rencontre) qui, presque avant tout le monde, a reconnu le génie et la grandeur de Cézanne. Straub et Huillet avaient déjà adopté une partie de ce magnifique texte¹² dans un de leurs films, **Cézanne - Dialogue avec Joachim Gasquet**, également peu avare de plans fixes, mais d'une manière plus disparate que dans **Une Visite au Louvre**.

Des plans fixes donc, des toiles dont parle Cézanne¹³. Filmées dans leur intégralité. Avec parfois quelques détails, toujours en plans fixes. (Nous ne reviendrons pas sur les trois plans extérieurs – début, milieu et fin du film – ni sur le rapport à la nature, à la modernité, etc., qu'ils sont censés représenter, même s'il est bien clair que Straub et Huillet ne font pas des images, mais des idées d'images.) Des toiles, donc, sur l'écran, qui en est la jauge. Elles y sont toutes de tailles sinon identiques, du moins semblables, comme le seraient des reproductions pleine page dans un livre. Bien sûr, avec quelques blancs (ici, les murs) en haut, en bas, ou sur les côtés pour s'adapter de manière homothétique à la dimension de la page (ici, l'écran). Avec, ici et là, quelques cadrages servant peut-être les lignes de force du tableau : tout est possible.

Bon, et maintenant, que se passe-t-il ? Même si la fixité et la longueur des plans permettent de regarder en long et en large, de côté, de travers, en bref, laissent le regard du spectateur circuler sur l'écran, comme s'il était devant la toile, apte à en apprécier la composition globale, est-ce cela qui

se passe ? Non. Aucune possibilité pour l'écran de restituer la présence de la toile (promis, on ne parlera pas de Benjamin). Et puis, le regard ne circule pas de la même manière sur une grande toile – dont la vision globale se fait au détriment des détails et vice-versa – que sur une petite. La position du corps non plus n'y est pas la même. Mais alors, se passe-t-il quelque chose ? Oui. Le regard se détache de l'écran, regarde ailleurs. Se perd dans ce que dit le peintre. Et ce qu'il dit est magnifique (quoi qu'en fasse l'actrice). C'est de la pure peinture. "On ne parle bien de peinture que devant de la peinture" disait Cézanne. Nous, on ne regarde plus l'écran... Et, voilà qu'on en arrive à faire l'éloge d'un dispositif fastidieux et ennuyeux. Car le plus fort de ce film est sans doute que l'on se retrouve à fermer les yeux pour mieux entendre ce chant de peintre.

des coulisses

Il est passé par la Vénus de Milo et il remontait par Samothrace. (Un agent de surveillance, dans **Le Louvre invisible**, de Stéphane Krausz.)

Revenons au musée, en passant par les coulisses avec Nicolas Philibert (cf. **La Ville Louvre**) : tout y est vivant. Le dithyrambe est presque de mise pour ce film magnifique dans lequel les héros sont les "habitants" du Louvre, ceux qui y passent leur vie, c'est-à-dire qui y travaillent. Aucune affectation, aucune recherche d'exotisme, mais la juste dimension, le décalage qui permet de sourire de certaines situations. Le cinéaste a l'art d'être là au bon moment, lors de l'élévation d'un ange, lors de la sortie citadine d'une statue avec ses deux accompagnateurs, dont il filme les visages côte à côte. L'étrangeté, souvent drôle, parfois émouvante, naît de la rencontre des "habitants" avec ces "objets spéciaux" (autres habitants) peuplant le Louvre, ces "artefacts", que l'on voit soudain dans leur quotidien, transportés, décrochés, époussetés, nettoyés. On songe, entre beaucoup d'autres scènes et divers nettoyages de narines, à la "grande scène de l'aspirateur", digne de Tex Avery, où l'engin se meut tout seul dans une des galeries. Ceux qui filment les musées se laissent séduire par les aspirateurs et autres objets de ménage : il est vrai qu'on ne vient jamais au musée pour y voir accomplir cette tâche dont l'apparente familiarité s'oppose à l'objet d'art, qui reste sacré à nos yeux (?) – même s'il était censé avoir perdu la face depuis la moustache d'**LHOOQ** (il fallait le faire et Duchamp l'a fait, mais on pourrait même lui mettre un chapeau tyrolien, à elle, que ça ne changerait rien).

Et puis, il y a les réserves, les véritables coulisses du musée, toujours mystérieuses et remplies de trésors pour le profane, à tel point que nombre de directeurs fondent des expositions sur leur contenu. Les cinéastes nous y emmènent aussi, à l'occasion. **La Ville Louvre** nous y conduit souvent, le long d'interminables couloirs, pour la sortie de tableaux, pour le choix de statues, etc. Sachant que le film fini ne peut montrer qu'un pourcentage infime de ses rushes, parmi lesquels il y avait sans doute quantité de réserves, et sachant que le

cinéaste, même s'il est visiblement resté sur place pendant plusieurs mois, n'a pas pu filmer toutes les réserves, compte tenu de la taille du musée, on est à deux doigts d'imaginer ce que peuvent bien contenir les réserves du Louvre...

La grande force de Philibert est de nous faire vraiment découvrir les mille et une facettes des métiers présents dans cette ville tout en rendant les œuvres absolument vivantes. Les gens filmés restent intègres. Respectés dans leurs actions, ils ne sont jamais confondus avec leurs fonctions. Ici, pas de pompier de service ou de laveur de carreaux pour les besoins d'échantillonnage pseudo-sociologique, mais des situations qui ont toutes leur nécessité narrative et humaine.

Après une telle réussite, il était sans doute bien périlleux de se lancer dans le même sujet. C'est pourtant ce qu'a tenté Stéphane Krausz avec **Le Louvre invisible**. Malgré l'hommage évident à Philibert (le film commence comme l'autre avait fini et finit, bien sûr, comme l'autre avait commencé) on ne peut tenir la comparaison bien longtemps. Mais on pourra y glaner au passage quelques phrases : "Il est passé par la Vénus de Milo et il remontait par Samothrace." Pour les visiteurs virtuels que nous sommes (passés, présents et futurs), cette familiarité résonne toujours. C'est un peu comme dire Mona ou Lisa (pour la dame dans son coffre de verre) – et quand on songe que le réalisateur a eu le plaisir de la voir tout seul, et quand on imagine surtout la chance du gardien qui l'a souvent vue hors de son cadre, son verre ôté, on se demande s'il n'y aurait pas là de bonnes raisons pour changer de métier.

Fermez les yeux, attendez, ne pensez plus à rien. Ouvrez-les... N'est-ce pas... On ne perçoit plus qu'une grande ondulation colorée, hein ? Une irisation, des couleurs, une richesse de couleurs. C'est ça que doit nous donner d'abord le tableau, une chaleur harmonieuse, un abîme où l'œil s'enfonce, une sourde germination. Un état de grâce colorée. Tous ces tons vous coulent dans le sang, n'est-ce pas ? On se sent ravigoté. On naît au monde vrai. On devient soi-même, on devient de la peinture... Pour aimer un tableau, il faut d'abord l'avoir bu ainsi, à longs traits. Perdre conscience. Descendre avec le peintre aux racines sombres, enchevêtrées, des choses, en remonter avec les couleurs, s'épanouir à la lumière avec elles. Savoir voir. Sentir... (Cézanne, *ibid.*¹⁴)

Christine Rheys

Voir la référence des films cités p. 17-18.

1. Paris, Sens&Tonka, Sur l'art 11/Vingt, 2004, p 51.
2. Dominique Poulot, **Musée et muséologie**, Paris, La Découverte, Repères, 2005, p 56.
3. François Mairesse, **Le Musée, temple spectaculaire**, Lyon, Presses Universitaires, 2002.
4. Raymonde Moulin, **L'Artiste, l'institution et le marché**, Paris, Flammarion, "Champs", 1992, rééd. 1997, p 63.
5. *Signes d'époques* :
 . En 1977, en mettant fin à leur expérience de création collective, les Malassis offrent au public un chant du

cygne tout à fait "muséal" et sarcastique : ils se représentent en gardiens de musée veillant chacun sur leur œuvre individuelle (cf. **La Coopérative des Malassis**, de Bertrand Desormeaux).

. *Le rêve de ferraille imaginé par Jean Tinguely à la fin des années 1960 et réalisé à Milly-la-Forêt, est devenu **Le Cyclop**, inauguré en 1994. Une œuvre, donc, transformée en musée.* (cf. **Le Monstre dans la forêt**, de Louise Faure et Anne Julien ; **Le Cyclop de Jean Tinguely**, d'Arné Steckmest).

6. Dominique Poulot, op. cit.

7. **Joachim Gasquet, Cézanne, [1921], La Versanne, Encre Marine, 2002.**

8. Toute règle a bien évidemment ses exceptions : ainsi, dans **Sous les pavés l'image**, consacrée au tableau de Delacroix, **La Liberté guidant le peuple**, le réalisateur insiste sur la localisation de l'œuvre au Louvre, dans la perspective de laquelle on aperçoit **La Victoire de Samothrace** dont "le geste et le drapé de marbre font écho au geste et au drapé peint" de la Liberté.

9. Où l'on apprend que Léonard, qui ne l'avait jamais remise au commanditaire, était venu en France avec **La Joconde** sous le bras. Où l'on assiste aux allées et venues de **La Liberté guidant le Peuple** : achetée par le ministère de l'Intérieur en 1831 pour le musée du Luxembourg, puis jugée trop politique et restituée au peintre. Réclamée par le Louvre en 1848. Jugée à nouveau trop subversive en 1852 et reléguée aux réserves...

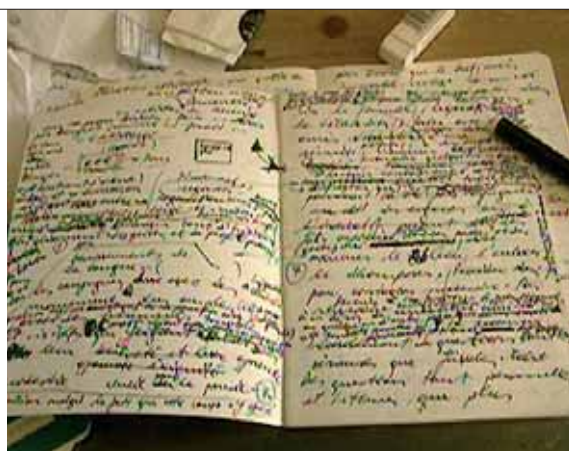
10. Dont la littérature s'empare parfois (voir, parmi quelques centaines d'exemples actuellement disponibles, **Le Tableau du maître flamand**, d'Arturo Pérez-Reverte, Paris, LGF, "Le Livre de Poche", 2003).

11. Nombre de critiques ont presque crié au génie devant ces plans fixes, ce qui dénote quand même un certain manque de perspectives historiques en matière de cinéma et prouve aussi que la fable des habits neufs du roi est toujours d'actualité : quand le roi est nu, il faut bien dire que le roi est nu alors que tout porte à dire qu'il est habillé.

12. Joachim Gasquet, op. cit.

13. Notamment : **La Source** (Ingres), **Marat assassiné** (David), **Les Noces de Cana** (Véronèse), **Le Concert champêtre** (Giorgione/Titian), **La Cuisine des anges** (Murillo), **Le Couronnement de la Vierge** (Tintoret), **Femmes d'Alger dans leur appartement** (Delacroix), **Le Radeau de la Méduse** (Géricault), **L'Enterrement à Ornans** (Courbet)...

14. Joachim Gasquet, op. cit., p 297.



visites guidées

Cavaillon, 25 000 habitants, présente des équipements culturels diversifiés avec une scène nationale, une scène de musiques actuelles, un cinéma art et essai, un conservatoire de musique, un musée... et une médiathèque dont l'offre, par sa richesse, attire un public qui vient parfois de loin. Dans un département encore sous-équipé dans le domaine de la lecture publique, la **Médiathèque La Durance** est une structure pilote, puisqu'elle a affirmé dès son ouverture en 1997, sa volonté d'intégrer les films à l'ensemble des domaines proposés au public, en les associant aux livres, cédéroms et disques. Seule médiathèque du Vaucluse à participer au **Mois du film documentaire**, elle a montré en novembre 2005 une programmation de films sur l'art : **Visites guidées**. Récit de la manifestation par son organisatrice, Élisabeth Vauzelle.

Responsable *Images* à la médiathèque, je veille sur les domaines où l'illustration occupe une place prépondérante : cinéma (fiction et documentaire), photographie et arts plastiques. J'avais donc bien en tête de programmer un jour des films sur l'art. Jusque-là, il m'avait semblé primordial de mettre l'accent sur d'autres dimensions, plus "essentiels", du cinéma documentaire, à savoir sa préoccupation sociale et sa capacité à témoigner autrement que ne le font les médias. Que ce soit lors de la diffusion de **L'Orchestre souterrain** de Heddy Honigmann, en 2000, ou pour les programmes thématiques qui ont suivi (**Histoires de familles**, **Portraits de jeunes**, **Musique, on tourne**, **Regards sur le monde**), l'objectif était de montrer la diversité d'un cinéma peu diffusé, de valoriser le travail des documentaristes et de sensibiliser le public à une certaine éthique du regard. La démarche était inédite à Cavaillon ; elle a rencontré un succès inégal selon les films, mais a eu le mérite d'asseoir la réputation de la manifestation et de fidéliser un public qui revient chaque année, quelle que soit la thématique abordée. Cette sixième édition du **Mois du film documentaire** réunissait donc les conditions pour présenter, en toute bonne conscience, des films sur l'art.

Ce choix nous permettait aussi, pour la première fois, d'ouvrir la programmation au jeune public. Des films courts, extraits de la série **Le Musée amusant** de Marie-José Jaubert, ont été projetés aux enfants. Les séances conçues pour deux tranches d'âge (3-6 ans, 6 ans et plus) étaient suivies d'ateliers d'expression (découpage/collage),

inspirés par les films et animés par une bibliothécaire spécialisée. De nombreux enfants accompagnés de leurs parents ainsi que douze classes maternelles et primaires ont bénéficié de cette animation gratuite, découvrant ainsi la médiathèque tout en s'initiant à l'art de façon ludique.

les critères de sélection

À vrai dire, j'avais imaginé que la sélection serait beaucoup plus simple : *a priori*, la production dans ce domaine a vraiment une histoire, les films sont nombreux et variés – même s'ils ne sont pas tous accessibles –, l'art prête moins à la polémique que des problèmes politiques ou sociaux, mais, finalement, l'éventail de choix s'amenuise toujours dès que l'on tient à respecter certains critères (qualité de réalisation, originalité de point de vue et public potentiel). Cependant, pour enrichir la prospection et étayer mon jugement, je me suis entourée cette année d'un petit comité de visionnage. L'avis de collègues moins versés dans le cinéma documentaire et dans l'art a sans doute permis de mieux anticiper sur la réception des films par un public non spécialisé.

Pour ces **Visites guidées**, ont été éliminés d'emblée tous les portraits de peintres filmés de façon traditionnelle (parcours biographiques illustrés et commentés), instructifs, mais souvent ennuyeux. En revanche, **Claude Monet, peintre** de Michaël Gaumnitz, par exemple, a été retenu car son approche chronologique d'une œuvre banalisée est transfigurée par l'utilisation astucieuse de la palette graphique.



La série **Palettes** avait vraiment fait l'effet d'une véritable invention lorsqu'elle a surgi il y a maintenant plus de quinze ans. Nous lui avons rendu hommage en invitant Alain Jaubert, et le public s'est bien mobilisé pour cette rencontre. Le fait que **Palettes** bénéficie déjà d'une large diffusion n'était pas un écueil ; au contraire, son inscription au programme faisait figure de référence pour le public.

Des films d'auteurs ont été écartés parce que trop longs (**Edvard Munch** de Peter Watkins), vieillies ou trop diffusés (**Van Gogh** d'Alain Resnais, **Le Mystère Picasso** de Henri-Georges Clouzot, **La Ville Louvre** de Nicolas Philibert), ou encore trop ardu (**Une Visite au Louvre** des Straub et Huillet). Certains de ces films pourraient très bien figurer dans d'autres types de programmation, dans de plus grandes villes par exemple, où ils toucheraient un public cinéophile (étudiants, etc.).

Cela ne nous a pas empêchés de glisser dans le programme quelques clins d'œil cinéphiliques qui interrogent la forme documentaire traditionnelle. Je pense au court métrage de Cyril Collard, **Les Raboteurs de Caillebotte**, avec la complicité du chorégraphe Angelin Preljocaj. Fiction ou documentaire ? Film sur l'art ou sur la danse ? Peu importe, pourvu qu'on suscite l'intérêt du spectateur et que ce dernier accepte d'élargir sa vision. De même, a-t-on programmé **Van Gogh à Paris** d'André S. Labarthe, un film qu'on ne se lasse pas de revoir parce qu'il questionne plus qu'il ne montre, tout autant sur l'histoire de l'art et la muséologie que sur Van Gogh.

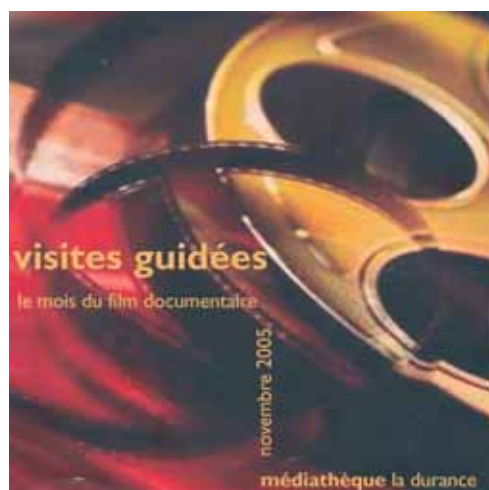
la construction du programme

Très vite, deux temps forts se sont imposés : la rencontre avec Alain Jaubert et la séance au cinéma de Cavaillon, qui est devenu un partenaire indispensable. **Rivers and Tides – Andy Goldsworthy et l'œuvre du temps**, de Thomas Riedelsheimer, avait plus d'un atout : sa sortie en salles en 2005, une bonne réception par la presse et un sujet "porteur", le *land art*. L'accueil de ce film a d'ailleurs dépassé notre attente : cette forme de communion esthétique de l'artiste avec la nature a manifestement remporté l'adhésion du public.

Les autres séances ont pris forme au gré de la sélection. Si chaque film était évalué isolément et avait sa raison intrinsèque de figurer dans le programme, il fallait aussi qu'il trouve sa place à



Passagers d'Orsay



Médiathèque La Durance

60, rue Véran Rousset
84300 Cavaillon
images-la.durance@wanadoo.fr

côté des autres. C'est là un des aspects les plus passionnants de la programmation : associer des films qui se font écho, contrastent ou se complètent, et articuler le déroulement des séances selon une logique plus ou moins explicite.

Visites guidées, l'intitulé choisi, était volontairement polysémique. Il se référait bien sûr aux champs de l'art et du patrimoine. Chaque film proposait une forme de visite : dans un musée (**Les Passagers d'Orsay**), dans l'œuvre d'un artiste (**Claude Monet, peintre ; Van Gogh à Paris ; Rivers and Tides ; Miquel Barcelo, des trous et des bosses ; Gao Xingjian ; Jean-Paul Marcheschi, le veilleur**), ou encore dans un tableau (**Palettes**). À une autre échelle, l'ensemble du programme était aussi conçu comme une visite guidée : un parcours du musée (Orsay, en l'occurrence) et du XIX^e siècle jusqu'à l'atelier d'un artiste contemporain.

De notre point de vue, cet agencement des séances était en même temps stratégique. Avec le premier volet (**Visites au musée**), on mettait le public en confiance, sans tomber dans la démagogie. **Passagers d'Orsay** de Sandra Kogut, en cela, était parfait comme entrée en matière : une façon inédite de montrer un grand musée à travers ses publics et de nous révéler à nous-mêmes, l'air de rien. La salle a beaucoup ri et applaudi. Puis, on enchaînait avec une séance de courts métrages ayant des partis pris formels très différents (Collard, Gaumnitz, Labarthe). Le public est resté pour cette deuxième séance un peu déroutante ; il s'est laissé guider. Et c'était bien notre propos.

Pour **Palettes** et la séance au cinéma, le public était conquis d'avance – même si on n'est jamais sûr de rien. Il ne lui restait plus qu'à rebondir sur les **Visites d'ateliers**, le dernier volet, le plus contemporain et donc le plus risqué en termes de fréquentation. Quelques amateurs isolés de Barcelo, Gao Xingjian ou Marcheschi sont venus rejoindre le public fidélisé au fil des séances. Les spectateurs ont été séduits par l'expressionnisme sensuel et coloré de **Miquel Barcelo, des trous et des bosses** de Jean-Louis Comolli. Les courts métrages suivants avaient en commun d'aborder des univers plus intérieurs et hermétiques, où dominent le noir et le blanc. Corinne Dardé a filmé le peintre chinois Gao Xingjian, prix Nobel de littérature, et le passage de l'écriture à la peinture, de l'ombre à la lumière. Dans **Jean-Paul Marcheschi, le veilleur**, Gilles Perru donne à voir

les étranges rituels nocturnes auxquels se livre l'artiste avec son "pinceau de feu". C'est sur cette note plus méditative et ce *fondus au noir* que se concluait notre programme.

les facteurs du succès de cette programmation

Avant tout, je crois qu'il existe un public fervent pour l'art, et donc pour le film sur l'art, qui n'existe pas en tant que tel pour le cinéma documentaire, sociologique, par exemple. Le film sur l'art bénéficie certainement d'une image toute faite plus positive, liée à la beauté et au plaisir. La démarche culturelle qu'il suppose est plus spontanément associée au loisir qu'à l'effort.

Cela étant, nous avons toutefois particulièrement soigné la communication de la manifestation et conçu un programme imprimé attractif qui a été largement diffusé (à 3000 exemplaires). Des représentants de la presse locale, réunis en amont, ont relayé l'information de manière efficace.

Autre facteur non négligeable : tout le travail d'accompagnement du public. Toute la durée de la manifestation, une sélection de films et de livres d'art était présentée à l'entrée de la médiathèque, suscitant la curiosité et créant un lien entre la collection permanente et les séances temporaires. Cet accompagnement consiste aussi à présenter les films en début de séance. Cela permet de replacer le film dans son contexte, d'aborder le parcours d'un réalisateur, de donner quelques éclairages précieux pour une meilleure appréciation du film. En l'absence d'intervenant, c'est une manière d'humaniser la séance, de réunir les spectateurs et, bien souvent, un dialogue informel s'engage après la projection.

Enfin, la rencontre avec un réalisateur ou une séance exceptionnelle au cinéma sont autant d'occasions de favoriser l'échange avec le public autour d'un verre et de donner à la manifestation un ton plus convivial et festif.

Élisabeth Vauzelle

Voir la référence des films cités p. 17-18.

Une Visite au Louvre



le discours de la méthode

Quinze ans après **Cézanne - Dialogue avec Joachim Gasquet** (cf. catalogue **Images de la Culture**), Danièle Huillet et Jean-Marie Straub livrent **Une Visite au Louvre** qui renoue avec les leçons d'art du peintre. Une façon de poursuivre, pour les cinéastes, leur questionnement singulier sur le rapport entre le cinéma et la peinture. Visite guidée du film par Jill Gasparina et Teddy Lussi.

Une Visite au Louvre

2004, 44', couleur, documentaire

Réalisation : Danièle Huillet, Jean-Marie Straub.

Production : Atopic, Le Fresnoy/Studio national des arts contemporains, Strandfilm, Zweites Deutsches Fernsehen, Rai Tre, Straub-Huillet.

Participation : CNC, Fondation de France, ministère des Affaires étrangères, ministère de la Culture et de la Communication (DAP).

En prenant pour scénario Le Louvre vu par Cézanne – autrement dit un chapitre de **Cézanne**, livre dans lequel Joachim Gasquet relate ses rencontres et conversations avec le Maître –, les cinéastes ont préféré donner au texte le rôle d'ordinaire dévolu aux mouvements de la caméra, à savoir focalisations, zooms, vision des détails, etc. Ici, donc, quasi rien, que des plans fixes d'œuvres du Louvre que le peintre vient commenter, passionnément.

Huillet et Straub se donnent pour guide une des visites au Louvre que fit Cézanne en compagnie de Joachim Gasquet, jeune poète qui a tenté de transmettre la parole du peintre. Et tandis que les plans fixes des œuvres évoquées se succèdent lentement, les mots de Cézanne parlent de naissance, de vie et de mort. Celles de la peinture, bien sûr – née avec les Vénitiens alors que les Primitifs ne s'adonnaient qu'au "coloriage de missel", tuée par David et son esprit de système, "convalescente" avec Delacroix –, mais qui côtoient de si près celles du peintre, qu'elles semblent intimement liées. C'est avec Véronèse que "le miracle" a eu lieu ("Changer l'eau en vin. Changer le monde en peinture") et si Cézanne ne peut parler du Tintoret sans trembler, il rend aussi hommage au Titien, à Giorgione, Murillo, Géricault, Delacroix. Devant le mauvais accueil réservé à un chef-d'œuvre de Courbet, il se met à hurler : "Qu'on foute le feu au Louvre si on a peur de ce qui est beau." *Ch. R.*

Ce film a bénéficié du dispositif Image/mouvement du CNAP, cf. p. 32.

"Aspects positifs : donner à voir quelques grandes œuvres de l'histoire artistique. Aspects négatifs : c'est un film des Straub et Huillet, inaccessible pour la plupart des spectateurs."

Tirés d'un compte rendu de lecture, ces mots firent scandale parce qu'ils menacèrent la réalisation de **Je suis Cézanne**, devenu **Une Visite au Louvre** en 2003. Si ces propos restent irrecevables, il faut dire, à la décharge de cette lectrice mandatée par une chaîne de télévision, qu'elle devait juger un morceau de papier alors que le film à venir convoquait le spectateur à un festin d'images et de sons, d'huile multicolore et de cinéma. Le film se compose en effet d'une série de plans fixes cadrant au plus près une douzaine de tableaux, adorés ou honnis par Cézanne dont le discours lumineux, prononcé *off*, guide la visite muséale. Ce principe, on le trouvait déjà dans **Cézanne - Dialogue avec Joachim Gasquet**, dont **Une Visite au Louvre** renoue, quinze ans plus tard, les fils de la conversation interrompue. Mais dans ce film-ci, nulle trace des toiles de Cézanne, comme au musée du Louvre d'ailleurs, dont les collections s'arrêtent en 1848. C'est à un travail de généalogiste que se livre ici le peintre. Il revisite les œuvres des grands Maîtres et construit au fil de ses contemplations et de ses réflexions sa propre poétique, se montrant élève et maître dans le même mouvement.

Et Straub et Huillet dans tout cela ? Pourquoi se tournent-ils vers un peintre et sa poétique ? Peut-être parce que ce peintre, que l'Histoire considère comme un maillon entre l'art classique et l'art moderne, réclame, plus haut et plus fort que ses prédécesseurs et que ses successeurs, la concomitance d'une exigence sensible et d'une exigence intellectuelle dans le geste artistique.

portrait des cinéastes en disciples du peintre

Straub et Huillet se considèrent-ils comme des élèves de Cézanne ? À bien des égards, on est tenté de dire que le film dessine un portrait des deux cinéastes en disciples du peintre et en figures symétriques de Joachim Gasquet. Jean-Marie Straub rejoue de façon emblématique ses quelques interventions. De surcroît, à l'instar du jeune éraste, Straub et Huillet écoutent religieusement la parole véhémement du Maître. Cézanne parle en esthète impétueux et formule sa leçon d'art, là, devant les toiles. Il distribue les lauriers et les détestations, les mauvais points. Il exècre les Primitifs, Ingres, David ("David a tué la peinture !") ouvre violemment l'*ekphrasis* de **Marat Assassiné**. Il aime Véronèse, Titien, Tintoret, Delacroix et Courbet. Il se réjouit : Delacroix sort la peinture de son "marasme". Et il s'indigne, beaucoup. Il brandit même la menace d'un terrible autodafé : "Qu'on mette le feu au Louvre si on a peur de ce qui est beau !"

Mais les extraits choisis ne se réduisent pas à ces violentes prises de position, toutes provocantes qu'elles soient. Le parcours mené à travers l'histoire de la peinture est évidemment téléologique : des Primitifs, en passant par les Vénitiens, et le réalisme naissant de Courbet, on arrive à Cézanne qui formule en termes péremptoirs la manière dont il conçoit sa pratique et son rapport à la peinture.

À travers ses critiques, Cézanne se montre à la recherche de l'idéal d'une peinture vraie, d'un art vivant et Straub et Huillet décident précisément de mettre en avant cette mystique cézanienne de la peinture. "On ne peint pas des âmes. On peint des corps !" s'écrit Cézanne à propos des toiles des Primitifs, que les cinéastes préférèrent ne pas



montrer – et qui les censurent même par un écran noir. Face aux angelots et autres *putti* des Primitifs auxquels il ne croit pas une seule seconde, Cézanne préfère les anges de Murillo dont les “pieds nerveux posent bien sur la dalle”. Inlassablement, Cézanne revient donc sur l'importance du sensible. Il veut qu'on peigne ce que l'on voit, non ce que l'on imagine. Voilà pourquoi il dédaigne Ingres et David, qu'il voit comme des dessinateurs glacials. Et voilà pourquoi la caméra préfère s'attarder sur **Le Paradis** de Tintoret, éden de lumière et de couleur, éden du peintre. La visite commence d'ailleurs avec **La Victoire de Samothrace**, filmée avec déférence en contre-plongée, parce qu'une œuvre tridimensionnelle est encore ce qui se rapproche le plus de la vie.

peinture et cinéma, un rapport de type spéculaire ?

Mais s'affirmer élèves d'un peintre comme le font Straub et Huillet, est-ce affirmer un rapport de specularité entre la peinture et le cinéma ? Dans **Une Visite au Louvre**, la distance qui sépare la caméra des toiles qu'elle filme n'est-elle pas symboliquement la même que celle qui sépare un homme de son miroir ? Les cinéastes veulent-ils faire du Cézanne sur film comme Cézanne voulait “refaire Poussin sur nature”¹, c'est-à-dire filmer le monde de manière directe, immédiate ? Manifestement pas. Pour preuves, ces multiples distanciations et autres mises en abyme à l'œuvre dans **Une Visite au Louvre**. Straub et Huillet filment ainsi le cadre des tableaux, indexant la dimension technique de la peinture, exhibant sa nature d'artefact.

L'autre distanciation majeure est linguistique. Si, à l'origine, c'est Michel Piccoli qui devait “jouer” Cézanne, c'est ici une femme qui assume la voix du Maître. Plus étrange encore est la manière dont Julie Koltaï, dont il faut souligner le travail sidérant, dit son texte. Elle articule chaque phonème au plus profond de sa gorge, appuie chaque diérèse, fait claquer toutes les occlusives, renforçant, s'il était nécessaire, l'aspect comminatoire de la parole de Cézanne qui semble ainsi lutter contre sa propre évanescence.

Comme Brecht, Straub et Huillet ont aussi un rapport médiat au monde, qui passe par la technique et l'intellect. Le film est bien une promenade dans les galeries du Louvre mais une promenade

toute conceptuelle. Qu'il existe deux versions du film, très proches et dont les cinéastes affirment qu'il n'est pas essentiel de les voir toutes les deux, le confirme : l'approche perceptuelle n'est pas la seule clef de lecture. S'il fallait faire une analogie, ne faudrait-il pas rapprocher **Une Visite au Louvre** de l'art dématérialisé des années 1960 plus que d'une pratique picturale en quête d'incarnation ? En somme, c'est par le détour que le cinéma parle du monde et le film n'essaie jamais de rivaliser avec la peinture qu'il expose.

les noces du lyrisme et de l'esprit critique

Le film porte la conscience aiguë de la présence d'une médiation technologique inhérente à l'art cinématographique. En dépit de cette distanciation, l'univers sensible résiste et s'affirme malgré tout. Et il n'émerge pas des images des tableaux. Il est le fait même du cinéma. Le panoramique final par exemple, qui filme à 360 degrés le frémissement d'un sous-bois, fait écho au vœu de Cézanne : il faut que “ça tourne dans l'air”. Le son d'autre part, que les deux cinéastes n'envisagent pas autrement que direct, montre leur désir de capturer la vie brute. Les trois plans d'extérieur, qui encadrent **Une Visite au Louvre** et qui filment un environnement urbain, puis naturel, représentent au plus près la vie frémissante d'une ville et d'une forêt. Le film donne à voir la matérialité du monde, qu'il a en garde les scories, telles ces bribes de voix de touristes anglais ou américains dans le panoramique inaugural. À la fois conceptuel et sensible, **Une Visite au Louvre** est un film qui dessine un espace où lyrisme et critique ne font plus qu'un. Straub et Huillet veulent réaliser une œuvre intellectuelle et sensible en même temps, trop conscients du fait que le cinéma appartient à l'âge technique de l'art, un âge où la croyance en la possibilité d'une représentation directe du monde est morte.

C'est ce que signifient les références constantes au médium². Il ne s'agit plus seulement de représenter et de délivrer un sens, mais de montrer par quels moyens ce sens et cette représentation peuvent se construire, là sur l'écran. Les deux cinéastes connaissent d'ailleurs trop la peinture pour la voir naïvement comme un art direct. Le choix de Cézanne n'est pas un simple argument autoritaire : Cézanne est le premier moderne. La réalité déformée du dernier panoramique,

provoquée par le jeu des focales, évoque les déformations proto-cubistes de la perspective et l'abstraction grandissante de ses dernières toiles. Comme **Sicilia!**³ interrogeait les moyens du texte littéraire, comme **Du jour au lendemain**⁴ interrogeait ceux de la musique de Schönberg, **Une Visite au Louvre** questionne donc le cinéma au miroir de la peinture et ce, afin d'explorer la spécificité du septième art.

la modernité au miroir du cinéma

“Il faut faire sentir que rien ne va de soi, que tout pourrait et devrait être différent” expliquait Jean-Marie Straub en 2003⁵. Comme en réponse à cette exhortation, on comprend inévitablement qu'il manque quelque chose à cette visite, dès les premières secondes de la leçon du peintre. Le travail généalogique cache un pan immense de l'histoire de la peinture, celle de sa modernité. Les plans très serrés sont comme des symptômes : quelque chose échappe. Ainsi, lorsque Cézanne réduit la perception esthétique à la vision, à la sensation pure, il défend une peinture résolument sensible. Mais ses développements sur la sensation appellent en contrepoint, comme un lapsus, l'écho de Duchamp et sa haine de la “peinture rétinienne”. Que Cézanne lance que “les peintres ne sont pas des imbéciles” et l'on pense à l'expression de Duchamp, “bête comme un peintre”. Cézanne meurt d'ailleurs sept ans avant que Duchamp ne propose son premier *ready-made*, la roue de bicyclette, en 1913. Son discours a tout d'un chant du cygne : c'est peut-être la dernière fois qu'on hurle de la sorte son amour pour un art du sensible.

Mais alors, Straub et Huillet sont-ils du côté de Duchamp ou du côté de Cézanne ? Filment-ils consciemment l'ultime irisation de l'œuvre d'art classique, “auratique”, unitaire ? Le premier plan, très baudelairien, montre un bus qui passe devant le Louvre : s'y trouvent confrontés un symbole du progrès technologique et un symbole de la tradition. Tableau parisien qui raconte l'histoire de la modernité. Le film est donc lyrique mais dissonant. C'est le lyrisme de l'âge capitaliste⁶, décrit par Benjamin à propos de Baudelaire, qui permet aux cinéastes d'offrir une critique humaniste de la Modernité.

“La violence de la société industrielle s'est installée dans l'esprit des hommes” écrivaient Horkheimer

une visite au musée

et Adorno⁷. Qu'est-ce à dire ? Que le cinéma, au contraire de la peinture, est une œuvre collective, militante parce que lyrique et lyrique parce que militante. Et qu'il existe une confluence des arts, qu'on retrouve dans le film : un poète fait parler un peintre, qui évoque des peintres, le tout lu par une actrice, et filmé par deux cinéastes. Le générique sur fond blanc fait ainsi défiler des noms, non pas des fonctions, mettant en avant un partage égalitaire des tâches dans l'élaboration de l'œuvre, l'utopie d'une division égalitaire du travail et d'un dialogue libre entre les arts, des correspondances, voire d'une *Gesamtkunstwerk*. Straub et Huillet, qui ont toujours refusé de succomber à l'idéologie du progrès, sont deux cinéastes artisans qui rêvent d'un monde habitable, un monde d'avant la violence industrielle.

La modestie cinématographique du film est celle qui est due à l'épithète de l'art classique. Que le film se termine par un cri d'orgueil dont résonne encore la déflagration ("je suis Cézanne!") et l'on saisit que l'intransigeance du Maître est un exemple à suivre. Un Maître, c'est une figure autoritaire, parfois même arbitraire : "Dans sa jeunesse, il [Tintoret] avait eu le culot d'affirmer : la couleur de Titien dans le dessin de Michel-Ange. Et il y est arrivé. Titien l'avait flanqué à la porte." Entre véhémence et provocation, de la disparition du monde paysan à l'histoire de l'art, le cinéma militant de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet semble être un mode d'investigation critique du monde. En cela, et comme Cézanne, les deux cinéastes se révèlent élèves et maîtres dans le même mouvement.

Jill Gasparina et Teddy Lussi

1. Ainsi Cézanne formulait-il sa poétique, signifiant qu'il cherchait à conserver la précision du dessin de Poussin tout en lui insufflant la vie qui semble manquer à ses toiles.

2. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, entretiens avec Thierry Jousse, 23 février 1997, enregistrés pour le label **Rectangle**. Ils disent non pas "voir quelque chose à la télé" mais voir quelque chose "sur l'écran de la télé", mettant toujours en avant la référence au médium.

3. *Sicilia !*, de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, 1998, 66'. Constellations et dialogues du roman *Conversation en Sicile* de Elio Vittorini.

4. *Du jour au lendemain*, de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, 1996, 61'. D'après l'opéra d'Arnold Schönberg, livret de Max Blonda.

5. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, entretien avec Hélène Reymond, 12 avril 2003, pour la sortie du film *Le Retour du fils prodigue - Humiliés*. www.fluctuat.net.

6. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* fut le titre provisoire que Benjamin projetait de donner à son essai. Cf. *Charles Baudelaire*, édition de Rolf Tiedemann, traduction et préface par Jean Lacoste, Paris, Payot, "Ikeda", 1990 / "Petite bibliothèque Payot", 2002.

7. *La Dialectique de la raison*, de Theodor Wisengrund Adorno et Max Horkheimer, traduction d'Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, "Tel", Paris, 1983, 2002, réimpr.



La Ville Louvre

1990, 82', couleur, documentaire

Réalisation : Nicolas Philibert.

Production : Les Films d'Ici, musée du Louvre, La Sept, Antenne 2.

Participation : CNC, ministère des Affaires étrangères.

Cette exploration des coulisses du musée du Louvre jette quelques lumières sur l'activité quotidienne et largement insoupçonnée des 1200 professionnels qui concourent à le faire vivre. Mais, loin de tout didactisme, **La Ville Louvre** suscite l'émotion, le sourire et le rêve.

Au fil des salles d'exposition et des kilomètres de couloirs, il convie à une promenade où l'on croise beaucoup d'œuvres, mais sans jamais s'y arrêter.

En 1988, invité à filmer pendant une journée le déplacement de plusieurs tableaux monumentaux, Nicolas Philibert a poursuivi de sa propre initiative le tournage durant de longs mois, en suivant dans leurs gestes et leurs déplacements quotidiens des dizaines d'employés effectuant les tâches les plus diverses. Ce patient travail d'observation lui a permis de saisir toutes sortes de conversations et de situations cocasses, poétiques ou incongrues. Le musée vivait alors une période charnière de grande réorganisation, qui allait déboucher, plusieurs années plus tard, sur l'ouverture du Grand Louvre. Cependant, le film n'impose aucun commentaire et n'offre d'informations générales que dans quelques cartons finaux. Par la musique et le déroulement du montage, il se présente plutôt comme une fiction. Les silhouettes entrevues deviennent peu à peu des personnages et le film se conclut par quelques portraits muets en plans fixes d'une belle intensité. *É. S.*



La Ville Louvre



Impression - Musée d'Alger

2003, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Patrice Chagnard.

Production : Les Films d'Ici, musée du Louvre, France 5.

Participation : CNC, Procirep, Angoa.

Impression - Musée d'Alger débute par des plans – impressionnistes, bien sûr – du musée national des Beaux-Arts d'Alger situé au milieu d'une verdure luxuriante. Mais bien qu'il nous convie à une promenade dans le bâtiment, Patrice Chagnard s'intéresse d'abord aux regards, ceux des portraits peints ou des visiteurs. Autour de quelques toiles, il recueille les impressions d'enfants et d'adultes, qui parlent de ce qu'ils ont sous les yeux.

En 1930, le musée des Beaux-Arts d'Alger est doté d'une "collection prestigieuse d'œuvres occidentales" selon son fondateur, Jean Alazard, "pour célébrer 100 ans de colonisation". À qui appartiennent les œuvres ? La question, laissée en suspens, surgit lors du conflit franco-algérien : la France, qui les avait données, les confisque puis les restitue, mais pas en totalité. Avec cet historique en filigrane, Patrice Chagnard choisit d'éviter les écueils et va à l'essentiel : confronter les œuvres à leur public. Se succèdent ainsi des scènes, emplies d'attention et presque de tendresse, dont certaines – comme celle des petites filles jumelles devant un paysage hollandais de Jan Van Goyen – très savoureuses. Cette manière délicate d'entrer en interaction permet au cinéaste de faire entendre les décalages culturels. Ainsi, cette jeune femme peintre, qui, devant une miniature de Mohammed Racim, s'interroge sur l'interdit de représenter le corps humain, *a fortiori* quand il s'agit d'un nu féminin. **Ch. R.**

Architectures Le Musée Guggenheim de Bilbao

2004, 25', couleur, documentaire

Conception : Richard Copans, Stan Neumann.

Réalisation : Julien Donada.

Production : Les Films d'Ici, CGP.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA), museo Guggenheim Bilbao.

Julien Donada retrace l'histoire de la construction du musée Guggenheim de Bilbao, entre 1991 et 1997. En ouverture, sont présentés les acteurs du projet – la Fondation Guggenheim, la Ville de Bilbao et l'architecte Frank Gehry – ainsi que les stratégies de politiques culturelle, urbaine et architecturale qui les ont incités à l'implantation de ce bâtiment emblématique au cœur d'une ville industrielle.

Les interviews de Gehry permettent de reprendre les étapes de conceptualisation du projet. D'abord, des premiers dessins à l'écriture semi-automatique d'où jaillissent des formes fluides comme des poissons tronqués, souvenirs du marché juif de son enfance à Toronto – "nous achetions une carpe vivante que nous mettions dans la baignoire avant que ma grand-mère la tue pour en faire des boulettes". Viennent ensuite des maquettes de petite échelle, ébauches sculptées qui isolent les volumes et évaluent les relations intérieur/extérieur. Enfin, un logiciel utilisé dans l'aviation construit avec rationalité les formes virtuelles des maquettes en carton. Ces images appréhendent peu à peu la fonctionnalité du lieu : trois niveaux d'espaces d'exposition accrochés à un atrium central et monumental. Cette architecture spectaculaire est filmée dans tous ses états "météorologiques" et les différents points de vue rendent compte de sa position stratégique au croisement d'axes fluviaux et routiers. **A. S.**

Le Louvre invisible

2005, 81', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Krausz.

Production : Les Films du Tambour de soie, musée du Louvre.

Participation : CNC, France 5, CR Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Le Louvre est non seulement un musée mais aussi une grande entreprise où travaillent plus de mille personnes exerçant des métiers fort divers. Ceux qui ont en charge les œuvres d'art (acquisition, conservation, restauration) sont sans doute les plus connus, mais il y en a beaucoup d'autres, qui veillent sur le bâtiment, la sécurité des œuvres et du public. Car accueillir six millions de visiteurs par an exige une organisation à toute épreuve. Sans ordre apparent, le film propose une flânerie des réserves aux combles, en passant par Denon, Sully et la Grande Galerie, à la rencontre de tous les corps de métier qui concourent à la vie du Louvre. Conservateur ou agent d'entretien, restauratrice ou conférencière, marbrier ou électricien, chacun est saisi dans ses gestes quotidiens. Les pompiers ont détecté un foyer d'incendie : immédiatement, les visiteurs sont évacués et les toiles risquant d'être enfumées mises à l'abri. Les agents de sécurité repèrent dans la foule stationnant près de la Joconde deux pickpockets : ceux-ci sont promptement appréhendés. Au fil de la promenade percent l'attachement de ces professionnels à une entreprise où leurs parents les ont parfois précédés, leur fierté de travailler dans ce lieu d'excellence où chaque geste même le plus simple, comme de nettoyer une vitre, exige la perfection absolue – et aussi leur fascination pour la magie inaltérable d'un palais habité par mille fantômes. **É. S.**

Les Visiteurs du Louvre

1999, 51', couleur, documentaire

Conception : Claude Fourteau.

Réalisation : Olivier Horn.

Production : Quark productions, musée du Louvre, Forum des images, La Cinquième.

Participation : CNC.

Tournant son regard vers les visiteurs, Olivier Horn propose une flânerie à travers les salles du Louvre en s'interrogeant, avec un certain humour, sur les différents usages du musée à l'heure du tourisme culturel de masse. Tout change selon qu'on le visite en groupe, avec un ami ou en solitaire, qu'on le découvre pour la première fois ou qu'on en est déjà un habitué, soit encore qu'on prend un parcours préétabli ou bien le risque de s'y perdre.

Pour beaucoup de visiteurs interrogés, le musée demeure un lieu intimidant, incarnant une culture d'élite à laquelle ils voudraient participer. Le touriste étranger, surtout s'il est pressé et en groupe, minimise les risques en se précipitant vers les chefs-d'œuvre mondialement consacrés ; le conférencier le rassure, et l'appareil photo attestera qu'il a bien côtoyé ces merveilles. À l'opposé, l'amateur d'art ou le copiste se sentent ici chez eux. Le film s'attache à deux groupes de jeunes de banlieue parisienne. Dans le premier composé d'apprentis du bâtiment de Saint-Denis, emmenés par leur professeur, prédomine le rejet d'une culture perçue comme inabordable et inutile. Pour le second, formé de jeunes de Grigny, l'appropriation semble réussir. Emmenés par un sculpteur, ils se sont engagés dans la rénovation de leur maison de quartier et viennent puiser dans le Département des antiquités égyptiennes, dont ils sont devenus familiers, une source d'inspiration. *É. S.*

Les Visiteurs du Louvre



Voir au catalogue général

@ <http://www.cnc.fr/idc>

Cézanne – Dialogue avec Joachim Gasquet

de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, 1989, 48'.

Claude Monet peintre

de Michaël Gaumnitz, 1997, 25'.

La Coopérative des Malassis

de Bertrand Desormeaux, 2000, 40'.

Le Cyclop de Jean Tinguely

d'Arné Steckmest, 1996, 52'.

Daniel Buren

de Camille Guichard, 2000, 52'.

Daniel Buren vit et travaille in situ

de Gilles Coudert et Sébastien Pluot, 2002, 27'.

Dans la lumière de Matisse

de Claude Vajda, 1998, 53'.

Élie Faure ou l'Esprit des formes

de François Porcile, 1974, 15'.

Eugène Leroy

de Christophe Loizillon, 1995, 27'.

Frank Lloyd Wright et le Guggenheim

de Peter Lydon, 1993, 52'.

Histoire de l'art (collection)

d'Alain Ferrari, 1981/83, 13 x 13'.

Jean-Paul Marcheschi, le veilleur

de Gilles Perru, 1997, 25'.

Kounellis, fragmenti di un diario

de Heinz Peter Schwerfel, 1997, 47'.

Magdalena Abakanowicz, intérieurs/extérieurs

de Thierry Spitzer, 1999, 51'.

Miquel Barcelo, des trous et des bosses

de Jean-Louis Comolli, 2002, 72'.

Le Monstre dans la forêt

de Louise Faure et Anne Julien, 2005, 57'.

Le Musée juif de Berlin – Entre les lignes (Architectures)

de Richard Copans et Stan Neumann, 2002, 27'.

Le musée qui n'existait pas – Daniel Buren au Centre Georges Pompidou

de Gilles Coudert, Sébastien Pluot et Xavier Baudoin, 2002, 34'.

Palettes (collection)

d'Alain Jaubert, 13 x 30'.

Passagers d'Orsay

de Sandra Kogut, 2002, 52'.

Cf. Images de la culture n° 17, p.56-59.

Pierre Bonnard, à fleur de peau

de Michel Van Zele, 1998, 55'.

Les Raboteurs (Découverte d'une œuvre)

de Cyril Collard, 1988, 8'.

Rebeyrolle ou le Journal d'un peintre

de Gérard Rondeau, 2000, 57'.

Tableau avec chutes

de Claudio Pazienza, 1997, 101'.

Van Gogh

d'Alain Resnais, 1949, 18'.



cinéma, audiovisuel, multimédia : de nouvelles ambitions pour les productions du musée du louvre

La collection **Lignes-Formes-Couleurs**, celle sur les historiens de l'art, ou encore des titres unitaires comme **Napoléon-David, le sacre de l'image** font partie d'une première salve de films confiés à **Images de la culture** pour la diffusion non commerciale en France. Questions à Henri Loyrette, Directeur général du musée du Louvre, par Éva Ségal.

Les films produits par le Louvre vont entrer peu à peu au catalogue Images de la Culture du CNC. Qu'attendez-vous de cette diffusion non commerciale ?

Henri Loyrette : La plupart des films produits par le Louvre ont peu de diffusion télévisuelle, on en parle un bref instant puis ils disparaissent. Nous les présentons dans l'auditorium ou dans une salle adjacente, mais c'est un problème certain que la diffusion de ce catalogue, qui est pourtant une véritable richesse du Louvre, amassée depuis des années. L'entrée de nos films dans le catalogue du CNC leur permettra de rencontrer un public plus vaste, dans les médiathèques notamment. Précisons aussi que nous nous assignons une sorte de mission d'archivage (fonds audiovisuel, films d'art).

En invitant le réalisateur taïwanais Tsai Ming-Liang, vous venez d'engager le Louvre dans une nouvelle aventure de cinéma. Qu'est-ce qui vous a poussé à vous ouvrir à de grands auteurs internationaux de fiction ? Qui seront les prochains réalisateurs invités ?

H. L. : Plusieurs considérations. D'abord, le Louvre a une tradition liée à l'art contemporain, il a été depuis sa création la maison des artistes vivants qui y copiaient, y vivaient, dont tout l'œuvre refléchissait les collections du Louvre. De Delacroix, à qui fut confiée la décoration de la galerie d'Apollon, à Georges Braque qui réalisa un plafond en 1953, s'est exprimée cette volonté de faire intervenir des artistes contemporains. Dans cette politique d'ouverture à l'art contemporain, on ne saurait omettre le cinéma qui est un art majeur. Nous avons eu aussi une réflexion sur le meilleur truchement que le cinéma pouvait réaliser avec le public. Ne devait-il pas y avoir de la place pour

autre chose que le documentaire ? quels formats ? quels artistes ? Nous nous sommes demandés, en résumé, si nous n'utilisions pas de façon trop partielle les moyens du cinéma. Quant aux prochains réalisateurs que nous envisageons de convier, il est évidemment prématuré d'évoquer des noms.

Cet engagement du côté de la fiction indique-t-il une forme de désengagement vis à vis du documentaire de création ? En auriez-vous d'une certaine façon épuisé les charmes ?

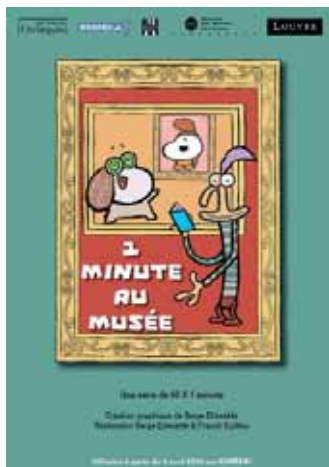
H. L. : En aucun cas. Nous continuons à susciter, lancer et coproduire des documentaires. Le soutien que nous apportons à la série **Architectures** en est un bon témoignage. Et nous poursuivons une réflexion avec Catherine Derossier-Pouchous, chargée de mission pour les coproductions du musée, sur de nouvelles formules, de nouvelles séries. Nous sommes aussi engagés dans la coproduction de films unitaires, comme **Le Réveil d'Apollon** de Jérôme Prieur avec Gédéon Programme, ou **La Classe Louvre** de Julienne Senik avec les Films d'Ici. Par ailleurs, nous engrangeons des images concernant la création du nouveau Département des arts de l'Islam, conformément à notre rôle qui est aussi de constituer des fonds d'archives. Ces images, même si elles ne sont pas immédiatement exploitées, accompagnent les grandes opérations que nous conduisons. Parallèlement donc au travail, dont on voit le résultat à la télévision ou dans les espaces où nous pouvons diffuser ces films, il existe un travail d'archivage beaucoup plus long et sans visibilité immédiate, mais tout aussi nécessaire.

La Ville Louvre de Nicolas Philibert a connu un succès inattendu en France, mais aussi dans les

Musée du Louvre

Direction du développement culturel
Catherine Derossier-Pouchous
Chargée des coproductions audiovisuelles,
cinéma et multimédias
75058 Paris cedex 01
01 40 20 84 14
derossier@louvre.fr

Le Support,
l'invention du tableau



Une minute au musée

Trois petites créatures aux voix d'enfants, Rafaël, Mona et Nabi, découvrent une œuvre d'art en une minute et chacune réagit selon son tempérament. Il y a celui qui veut tout ramener à des explications rationnelles, celle qui fait confiance à l'intuition et l'imagination, et le plus jeune, qui aimerait bien avoir toujours raison. Tel est le principe de cette série de soixante films d'une minute, réalisée par Serge Elissalde et Franck Guillou. Les œuvres proposées à la curiosité des jeunes spectateurs couvrent toutes les époques, depuis l'Antiquité égyptienne jusqu'à Picasso, et proviennent de musées français, principalement du Louvre et d'Orsay, mais aussi de grands établissements régionaux comme le Palais des beaux-arts de Lille.

Coproduction du musée du Louvre, du musée d'Orsay, de la RMN, des Films de l'Arlequin et de la chaîne câblée Eureka/TPS Jeunesse, cette série s'est développée au départ sans le soutien de grandes chaînes nationales. Après deux années d'efforts, elle connaît aujourd'hui un succès éclatant, tant en France qu'à l'étranger. Elle sera diffusée à l'automne 2006 sur France 3 et a été achetée, au marché international MIP TV, par pas moins d'une douzaine de pays (Corée du Sud, Chine/Hong-Kong, Iran, Japon, Taïwan, Israël, Croatie, Slovénie, Italie, Suisse, Royaume-Uni et Canada). Elle va être prochainement déclinée en un CD-Rom ludo-éducatif et éditée en DVD par Wilde Side Video France. *É. S.*

salles de cinéma au Japon. Cette expérience ouvre-t-elle pour vous de nouvelles pistes vers la production de films documentaires destinés à une exploitation en salle ?

H. L. : L'expérience de **La Ville Louvre** en salle est liée au mandat du distributeur. Malgré la notoriété du Louvre au Japon et la Fondation que nous y avons, le Louvre seul ne peut pas prendre la responsabilité de ce type d'exploitation, ne serait-ce que opérationnellement et en termes de propriété de droits. Cette initiative revient au producteur délégué et nous nous en réjouissons.

Le public de la télévision semble particulièrement friand d'archéologie. Cela va-t-il vous inciter à vous lancer dans de nouvelles productions ?

H. L. : Les films d'archéologie égyptienne particulièrement, parce qu'ils s'appuient sur une passion typiquement française. Nous sommes fiers de ce succès : c'est une façon de faire parler du Louvre à une heure de grande écoute. Patrick de Carolis [PDG de France Télévisions] s'est toujours montré très ouvert à nos projets concernant les chaînes publiques ; par exemple, pour un petit format qui relaie l'exposition Ingres, diffusé en partenariat média avec France 2. Mais je crois que nous pouvons être beaucoup plus ambitieux dans nos collaborations avec la télévision. Le public du Louvre n'est pas négligeable : 7,5 millions de visiteurs, ce qui est énorme pour un musée, dont 65 % d'étrangers et 35 % de français. La richesse des collections, l'intérêt croissant des visiteurs et la diversité des sujets nous semblent inépuisables. Que le cinéma et la télévision n'en profitent pas serait regrettable. Nous devons réfléchir à des questions de formule : ce qui fonctionne bien sur Arte doit être traduit pour passer sur une chaîne généraliste. L'exemple du film **Le Trésor enfoui de Saqqara** montre que l'on peut atteindre de forts taux d'audience sur ces chaînes. Je pense que le succès des antiquités égyptiennes peut être transposé à beaucoup d'autres domaines.

Traditionnellement, le Louvre accorde une grande place au jeune public en s'attachant à renouveler une pédagogie de l'histoire de l'art. Avez-vous de nouveaux projets dans ce domaine ? Dessin animé, documentaire, multimédia ?

H. L. : Nous avons suscité et coproduit un dessin animé, **Une Minute au musée**, qui va maintenant être édité en DVD et décliné en CD-Rom interactif. L'idée est de toucher le jeune public via différents modes. Cette série, que nous avons produite avec TPS jeunesse et qui est distribuée par Julie Fox, vient d'être achetée par plus de dix télévisions dans le monde, et France 3 la diffusera prochainement (*cf. ci-contre*).

De toutes les aventures de cinéma que vous avez accompagnées en tant que directeur de musée, quelle est celle qui vous a procuré, personnellement, le plus de satisfactions ? et le plus d'émotions ?

H. L. : Je me rappelle plus particulièrement la très belle expérience que nous avons partagée à Orsay avec Peter Watkins, sur le film **La Commune**, qui traduit bien notre ambition de dépasser le ton un peu scolaire du documentaire. J'étais très fier de ce projet, malgré les polémiques qu'il a pu faire naître. J'ai revu récemment son film sur Munch, et je suis content d'avoir pu donner l'occasion à un grand réalisateur de s'exprimer. Soutenir la création fait aussi partie de nos missions. Il y a eu d'autres réussites, comme **Impressions - Musée d'Alger** de Patrick Chagnard, réalisé à l'occasion de l'Année de l'Algérie en France. Il s'agit d'une visite au musée des Beaux-Arts d'Alger par des Algériens : un dispositif très simple, mais très émouvant. On peut aussi citer le travail de Jérôme Prieur, **Le Réveil d'Apollon**, sur la restauration de cette galerie, ainsi que **La Déraison du Louvre** d'Ange Leccia, un court métrage récemment achevé. Je me sens également très engagé sur la série **Architectures** qui me semble une très belle réussite télévisuelle et culturelle.

Propos recueillis par Éva Ségal, février 2006.



la tâche de l'historien

Lancée par le musée du Louvre depuis le début des années quatre-vingt-dix, cette “collection” de documentaires sur les historiens de l’art – qui n’en est pas une à proprement parler puisque aucun titre générique ne les rassemble – de documentaires sur les historiens de l’art est passionnante à plus d’un titre. Depuis leur réalisation, ces films ont vu disparaître six sur huit des personnalités qui les animent ; ce sont donc des documents rares et précieux. Il aurait sans doute été malaisé de réaliser à titre posthume le portrait de ces chercheurs, qui ont été peu médiatiques dans l’ensemble, travaillant dans le silence des bibliothèques ou sur de lointains chantiers de fouilles archéologiques. Plus que des portraits, justement, ces films saisissent *in vivo* une pensée au travail. À leur bureau, devant un tableau ou *in situ*, à Rome, en Égypte, en Syrie, ces autorités en leur matière, qui ont marqué de leurs ouvrages les études de beaucoup d’entre nous, prennent chair, et leur voix, leurs intonations, leur enthousiasme rendent soudain lumineux le cheminement de leur pensée. Introduction à ce corpus, par Sylvain Maestraggi.

À chaque présent qui ne se reconnaît pas visé par elle, c’est une image irrécupérable du passé qui risque de s’évanouir, notait Walter Benjamin dans son essai **Sur le concept d’histoire**. Le film de Richard Copans, **Charles Sterling, un chasseur dans la nuit médiévale**, recèle une anecdote qui rappelle de manière ironique cette citation. L’historien de l’art y raconte comment, alors qu’il travaillait pour le Metropolitan Museum of Art de New York dans les années quarante, le maire de New York s’était exclamé face à un portrait de Guillaume Budé, prévôt des marchands sous François I^{er}, c’est-à-dire “maire” de Paris : “He’s my pal !” (*c’est mon pote !*), avalisant ainsi l’acquisition de la peinture par le musée ¹.

“Faire sortir de l’ombre tout ce que le passé nous dérobe”, c’est ainsi que Charles Sterling formulait en 1934, dans le catalogue de l’exposition **Les Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle**, la tâche qu’il s’était assignée. Le film de Richard Copans décrit précisément ce travail de sauvetage, lorsque Charles Sterling expose la méthode comparative qui lui permit de démontrer l’existence d’une école française de peinture au Moyen Âge. En juxtaposant un visage peint par Enguerrand Quarton et deux portraits, l’un de Van Eyck, l’autre de Mantegna, l’historien dégage les caractéristiques formelles de chaque École et la vision de l’homme qu’elle exprime. À la représentation

détaillée de la matière par le Flamand s’oppose le goût sculptural de l’Italien pour le volume. La peinture française propose une voie médiane, un équilibre entre matérialisme et idéalisme, reflet d’une conception harmonieuse de l’individu. La méthode historique devient une véritable enquête, passionnante et émouvante, quand Sterling raconte comment à partir de l’analyse croisée des images et des sources écrites, il parvint à identifier des artistes que le temps avait séparés de leurs œuvres. Cette plongée dans “la nuit médiévale” fait apparaître l’histoire de l’art non comme le registre des œuvres exposées par le musée, mais comme une construction faite d’intuition et de recherche, une lutte contre le temps qui s’efforce de rendre visible ce qui est menacé d’oubli, de faire exister les œuvres *au présent* en leur donnant leur place dans l’Histoire.

En nous faisant voyager de la profondeur des archives aux voûtes vertigineuses des églises baroques, **Francis Haskell, une histoire de goût**, de Renan Pollès, nous fait entrer dans l’univers de l’historien, dévoilant la relation privilégiée qu’il entretient avec le passé. Dans une des séquences du film, Haskell relit ses notes, assis dans un train. À mesure que la caméra découvre le paysage qui défile par la fenêtre, sa voix en *off* résonne comme dans une cathédrale. Puis, l’historien apparaît, prononçant du haut de sa chaire les premiers mots

d’une conférence : “Depuis que nous avons des traces de l’Histoire, l’être humain a été entouré d’images provenant d’époques plus anciennes”, lui donnant le sentiment “que ces images pouvaient lui rendre une relation directe avec ses ancêtres”. Cette séquence, qui chemine de la pensée jusqu’au discours, montre comment l’historien devient l’oracle de la culture, celui qui la recueille, la déchiffre et la transmet. “Toute l’Histoire consiste à savoir ce que c’était de vivre dans le passé”, déclare Francis Haskell, en ouverture du documentaire. Sous l’allure évidente de cette formule apparaît la dimension *héroïque* de la tâche de l’historien. Héroïsme faustien de vouloir, comme Haskell, procéder à la “résurrection du passé”. Héroïsme de l’enquêteur qui, perçant l’énigme de ce qui nous parvient sans voix, rend justice au passé. Héroïsme épique du récit, enfin, dont l’historien se fait le narrateur.

une aventure contemporaine

Aussi objective soit-elle, l’Histoire raconte encore des histoires qui entrent parfois en écho avec celle du narrateur. Lorsque Jean Bottéro copie pour la traduire une tablette d’argile vieille de plusieurs milliers d’années, il se place d’un même geste dans la double filiation du scribe et des philologues du XIX^e siècle qui ont déchiffré l’écriture cunéiforme.

Chacune de ces vies consacrée à l’histoire de l’art est à la fois une aventure de l’esprit et un destin singulier, parfois romanesque ou exotique, que la passion de l’art semble éclairer dans les épisodes dramatiques. Charles Sterling, Richard Krautheimer et André Chastel ont chacun subi la Seconde Guerre mondiale. Sterling, juif d’origine polonaise, sera destitué de son poste au musée du Louvre par le régime de Vichy et contraint de s’exiler aux États-Unis. Il sera de nouveau accueilli en France après la guerre, avec le titre de conservateur. Krautheimer, juif d’origine allemande, devra lui aussi s’exiler aux États-Unis après 1933. Chastel, avec la grâce qui nimbe le récit de sa vie, raconte que c’est en détention qu’il donnera ses premières conférences. Comment ne pas voir, dans son étude sur le sac de Rome de 1527 et l’influence des catastrophes historiques sur le destin de l’art, le reflet de l’histoire du XX^e siècle ? “La guerre, qui est un phénomène politique, fait partie de l’histoire artistique”, dit-il. Ainsi de l’histoire récente : la

montée des avant-gardes a suivi la Guerre de 14-18 ; après 1945, sous l'effet d'un glissement des valeurs, Matisse, Picasso ou Braque, qui avaient été des peintres marginaux avant-guerre, sont reconnus du public. Et l'histoire de l'art n'est pas exclue de ces mouvements. Chassé d'Allemagne par Hitler, l'Institut Warburg, à l'origine de l'iconologie², s'installe à Londres, tandis que son plus célèbre représentant, Erwin Panofsky, émigre aux États-Unis. Comme Charles Sterling et Richard Krautheimer, il enseignera dans les universités américaines. Le destin de ces hommes se confond donc avec l'histoire de la discipline, ses découvertes, mais également ses doutes et ses mutations.

l'histoire de l'art est-elle finie ?

Si Francis Haskell assigne à l'histoire de l'art la tâche de ramener le passé à la vie, cela ne va pas sans obstacles. Le premier de ces obstacles concerne le doute sur le statut épistémologique de l'image comme document historique. Le deuxième obstacle, qui n'est pas étranger au premier, est l'erreur de perspective, ou "subjectivisme historique", qui consiste à juger de l'art du passé en fonction des critères esthétiques du présent. Partant du postulat que ce qui est considéré comme art évolue à chaque époque, Francis Haskell conclut que l'histoire de l'art n'a pas à traiter de la beauté des œuvres ou du mystère de la création. Seules les déterminations sociales de production et de réception des œuvres peuvent être l'objet d'une recherche historique. L'histoire de l'art doit se faire histoire sociale ou histoire du goût.

En 1983, l'historien de l'art et théoricien des médias allemand Hans Belting publie un essai intitulé **L'Histoire de l'art est-elle finie ?**³ Prenant pour preuve son incapacité à s'étendre au champ de l'art moderne et contemporain, Belting accuse l'histoire de l'art de ne pas être apte à rendre compte du phénomène esthétique dans sa complexité. Selon lui, sous sa forme académique, la discipline se trouve limitée par une conception "formaliste" de l'art et un modèle historique hérité du XIX^e siècle. Empruntant aux sciences naturelles le modèle de l'évolution organique, elle s'attache à décrire la croissance et la décadence des styles, leur prêtant une vie propre, détachée de tout contexte de production. La croyance en une "essence" de l'art, qui doit se réaliser sous la forme d'un progrès perpétuel, a trouvé son point limite dans l'explosion des avant-gardes et la remise en question radicale de la tradition figurative ainsi que des critères de l'esthétique classique.

Pour Belting, l'aporie de l'histoire de l'art tient au fait que le concept d'œuvre d'art est lui-même une notion historique qui a vu le jour à la Renaissance pour entrer en crise au XIX^e siècle. À travers ce concept, l'histoire de l'art ne peut pas plus comprendre les images médiévales qui précèdent l'avènement de l'art que l'accélération du régime de production des images sous l'effet de la photographie, du cinéma et de la vidéo. Pour comprendre la manière dont l'homme fabrique des images qui symbolisent sa conception du monde, il faut donc opérer un changement de paradigme,

et passer de l'histoire de l'art à une anthropologie des images.

retrouver la dimension perdue

Avec André Chastel nous avons pourtant l'exemple d'un historien de l'art qui, sans renoncer à l'étude de la période classique de la Renaissance, s'est intéressé spontanément à l'art moderne et contemporain, affirmant même, dans le film d'Edgardo Cozarinsky, que l'on ne peut comprendre que les artistes avec qui nous sommes nés. Dans l'introduction de son livre **Fables, Formes, Figures**⁴, Chastel reconnaît sa dette envers les artistes du XX^e siècle. Tandis que Proust, Rilke ou Valéry éveillaient sa sensibilité, les Surréalistes jouaient un rôle essentiel de passeurs, lui faisant découvrir Klee et Kandinsky, mais également Uccello, Bosch, Dürer, Blake, Gustave Moreau.

Proche de l'iconologie d'Erwin Panofsky, ancien élève d'Henri Focillon⁵, André Chastel définit le mouvement de l'histoire de l'art comme une perpétuelle métamorphose. L'unique constante qui s'offre à l'historien est la capacité de l'homme à produire et apprécier des objets chargés d'une valeur esthétique. Cette valeur esthétique est à la fois ce qui saisit le regard comme énigme et ce qui ouvre l'œuvre à l'interprétation. Parce qu'à la différence de l'écrit, l'image ne formule pas de proposition, la part d'investissement culturel du spectateur est énorme. L'interprétation en est par nature instable et l'histoire de l'art, qui évolue elle-même dans le temps, apparaît donc comme "une discipline qui se doit d'organiser – comme sa particularité scientifique – une révision permanente des interprétations".

Quelle est la tâche de l'histoire de l'art au regard de l'époque contemporaine ? S'il prend acte des mutations du statut de l'image au XX^e siècle, Chastel voit dans l'histoire de l'art une forme de résistance à un processus de dématérialisation. Dans son essai de 1935, **L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique**, Walter Benjamin avait relevé comment la reproduction photographique de l'œuvre d'art avait accéléré le passage de la valeur traditionnelle de l'art à une valeur d'exposition. Détachée de son lieu d'origine, l'œuvre perd alors sa faculté de transmission. Inversement, dans **Le Musée imaginaire**, André Malraux présentait la photographie comme un formidable outil de lecture, permettant de contempler d'un même regard l'art des civilisations les plus éloignées dans l'espace et dans le temps, et d'augmenter notre connaissance en rendant accessibles les chefs-d'œuvre. Collaborateur de Malraux, avec qui il créa l'Inventaire général du patrimoine, Chastel n'a jamais partagé sa vision de l'art. Pour lui, il appartient à l'histoire de l'art de restituer aux œuvres, isolées par le musée et transformées en images, leur dimension perdue. Si Walter Benjamin écrivait qu'une image du passé risquait de disparaître à chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle, ce qui menace, ce n'est pas simplement l'oubli mais le conformisme du regard, et ce qui est menacé, ce n'est pas le passé mais le présent. À la fin de **Journées romaines**, Richard Krautheimer raconte qu'au VI^e

siècle, le savant Cassiodore, craignant l'arrivée des Barbares, fit recopier les classiques dans un monastère. C'est ainsi que ces ouvrages nous ont été transmis. Et d'ajouter que l'historien travaille toujours "parce qu'il voit les barbares aux portes".

Sylvain Mastraggi

1. Il s'agit d'un portrait peint par Jean Clouet aux alentours de 1536. Illustre humaniste, proche d'Erasme, de Thomas More et de Rabelais, Guillaume Budé (1467-1540) fut l'initiateur du Collège de France et de la Bibliothèque nationale. Charles Sterling pouvait donc lui aussi le considérer à juste titre comme son confrère.

2. Créé en 1921 à Hambourg autour d'Aby Warburg (1866-1929) et déplacé à Londres en 1933, l'Institut Warburg fut le laboratoire d'une discipline nouvelle, l'iconologie, cherchant à interpréter les œuvres comme des "symptômes culturels" représentant les thèmes et les concepts spécifiques d'une époque.

3. Hans Belting, **L'Histoire de l'art est-elle finie ?** éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989. Voir également, du même auteur, **Le Chef-d'œuvre invisible**, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, et **Pour une anthropologie des images**, éd. Gallimard, Paris, 2001.

4. André Chastel, **Fables, Formes, Figures**, éd. Flammarion, "Idées et recherches", Paris, 1978.

5. Henri Focillon (1881-1943), chef de file de l'École formaliste en France et auteur de *Vie des formes* (PUF, Paris, 1943). Enseignant au Collège de France, il fut le professeur de Jurgis Baltrušaitis, Charles Sterling et André Chastel. Pour Focillon, les formes plastiques "constituent un ordre animé du mouvement de la vie. Elles sont soumises au principe des métamorphoses, qui les renouvelle perpétuellement, et au principe des styles, qui, par progression inégale, tend successivement à éprouver, à fixer et à défaire leurs rapports."



André Chastel, un sentiment de bonheur

Richard Krautheimer, journées romaines

1991, 43', couleur, documentaire

Réalisation : Philippe Collin.

Production : Les Films d'Ici, musée du Louvre, La Sept.

Richard Krautheimer (1897-1994) est l'auteur du **Corpus Basilicarum Christianarum**, étude monumentale en cinq volumes sur l'architecture chrétienne de Rome, du temps de Constantin au Moyen Âge. Du haut de son cabinet romain, situé au-dessus de la piazza di Spagna et à travers les rues de la ville, l'historien de l'art fait le récit de ses découvertes et nous invite à partager une de ses journées de travail. C'est en assistant aux cours de Wölfflin, en Allemagne où il est né, que Krautheimer se "convertit" à l'histoire de l'art. Devant la difficulté de retranscrire l'expérience visuelle qu'offre la peinture, il choisit d'étudier l'architecture dont la description se fait, selon lui, au moyen d'un vocabulaire plus précis. En 1928, chercheur en résidence à la Biblioteca Hertziana de Rome, il engage une recherche sur les débuts de l'architecture chrétienne, qui se poursuivra jusqu'en 1977 avec la publication du dernier volume du **Corpus**; recherche interrompue en 1933 par l'avènement d'Hilter, qui contraint l'historien à s'exiler aux États-Unis où il poursuivra néanmoins son enseignement. Le **Corpus** consiste en un répertoire et une description des édifices construits entre le IV^e et le XIV^e siècles. À partir des fouilles de la basilique du Latran et du palais de la Chancellerie, Krautheimer expose la méthode d'investigation qu'il a suivie pour reconstituer le plan des vestiges enfouis. *S. M.*

Les Métamorphoses de Jurgis Baltrusaitis

1989, 42', couleur, documentaire

Réalisation : Sandra Joxe.

Production : Lézards associés, musée du Louvre.

Jean-Claude Carrière et Sandra Joxe s'entretiennent avec Jurgis Baltrusaitis (1903-1998) à son domicile. Chercheur érudit et atypique, en marge de l'histoire de l'art, il a consacré sa vie à l'étude des formes aberrantes, des monstres médiévaux aux anamorphoses du XVII^e siècle, avec l'intuition que le désordre a toujours été aussi important que l'ordre dans le développement de la pensée. Sous l'influence d'Henri Focillon et du surréalisme, Baltrusaitis se détourne des sentiers classiques de l'histoire de l'art. Dès ses premiers travaux sur la sculpture médiévale, il prend conscience que le principe d'harmonie est insuffisant pour décrire la vie des formes. Tandis que le désordre apparent de l'architecture gothique répond à une loi stricte de l'ornement, dans l'architecture romane, des monstres se contorsionnent sous la pression géométrique du cadre. L'étude de l'anamorphose, image dilatée qui retrouve sa forme dans le reflet d'un miroir, montre comment l'illusion, née d'un calcul savant des lois de l'optique, est au cœur des préoccupations scientifiques et métaphysiques du XVII^e siècle. Observer le dérèglement de la règle, c'est affronter le paradoxe d'une règle du dérèglement. Comme dans les écrits du jésuite Athanasius Kircher, où la science ne se sépare pas de l'imaginaire, la dynamique de l'ordre et du désordre ne cesse d'enrichir notre vision poétique du monde. *S. M.*

Charles Sterling, un chasseur dans la nuit médiévale

1990, 45', couleur, documentaire

Réalisation : Richard Copans.

Production : Les Films d'Ici, musée du Louvre, La Sept.

Charles Sterling (1901-1991) a été conservateur du département des peintures du musée du Louvre de 1945 à 1961 et l'initiateur des premiers catalogues d'expositions scientifiques. Filmé dans son bureau, cet entretien avec Michel Laclotte, alors directeur du Louvre, est ponctué d'images d'archives sur le musée. L'historien raconte avec passion comment il défia le mystère d'œuvres médiévales dont on croyait les auteurs perdus.

Né à Varsovie, Charles Sterling vient suivre à Paris l'enseignement d'Henri Focillon. Entré au Louvre en 1929, il organise en 1934 au musée de l'Orangerie l'exposition **Les Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle**, qui révèle un peintre alors méconnu : Georges de La Tour. Il se consacre ensuite à la peinture française du Moyen Âge, démontrant, contre les préjugés de l'époque, qu'il existe une école française au style distinct de celles de Flandres et d'Italie. Par l'examen minutieux des œuvres et des documents, il redonne vie à cette École, restituant les peintures aux artistes, comme la **Pieta** de Villeneuve-lès-Avignon attribuée à Enguerrand Quarton. Destitué de son poste par le régime de Vichy, il s'exile à New York où il travaille pour le Metropolitan Museum of Art. Nommé conservateur au Louvre à la Libération, il réalisera en 1952 une exposition mémorable sur la nature morte et enseignera aux États-Unis jusqu'en 1972. *S. M.*

Charles Sterling, un chasseur dans la nuit médiévale



Francis Haskell, questions de goût

1990, 43', couleur,

Réalisation : Renan Pollès.

Production : Lézards associés, musée du Louvre, La Sept.

Participation : CNC.

En suivant le Britannique Francis Haskell (1928-2000), historien de l'art et professeur à Oxford, nous parcourons archives de bibliothèques, églises baroques romaines, allées de Versailles et couloirs de la National Gallery, à la découverte de l'histoire sociale de l'art. Dans cette quête pour faire revivre le passé, l'œuvre d'art apparaît comme le témoignage des aspirations de son époque. Depuis les origines de l'Histoire, proclame l'historien, l'homme a été entouré d'images provenant d'époques plus anciennes, lui donnant le sentiment de pouvoir lier une relation directe avec ses ancêtres. L'histoire sociale de l'art démontre la nature problématique de cette relation. Le goût variant en fonction du contexte, politique ou religieux, les critères contemporains sont inadéquats pour juger de l'art du passé. Pour comprendre l'art d'une époque, il faut étudier les conditions d'émergence des œuvres – ce sera l'objet de **Mécènes et Peintres** (1963), qui démontre l'influence des commanditaires sur l'art jésuite au XVII^e siècle – et redécouvrir la beauté qui nous a échappé (**La Norme et le Caprice**, 1976, sur l'histoire de la notion de goût). Réévaluant les analyses de John Ruskin ou d'Hippolyte Taine, qui les premiers ont étudié la société à travers l'art, Haskell interroge le statut des arts visuels comme document historique (**L'Historien et les Images**, 1993). *S. M.*



André Chastel, un sentiment de bonheur

1990, 54', couleur, documentaire

Réalisation : Edgardo Cozarinsky.

Production : Les Films d'ici, musée du Louvre, La Sept.

Participation : CNC.

Du haut d'une colline romaine, contemplant ce "musée naturel" qui est comme la patrie des historiens de l'art, André Chastel (1918-1990) se remémore le sentiment de bonheur qui, à l'adolescence, décida de sa vocation. Sentiment renouvelé tout au long d'une carrière pourtant marquée par les ruptures de la guerre, et qui vit, avec la photographie et le cinéma dont l'entretien est richement illustré, la transformation complète du statut de l'image. Élève d'Henri Focillon, André Chastel découvre simultanément l'histoire de l'art par la lecture d'Erwin Panofsky et le cinéma soviétique avec son ami Roger Caillois. Après un passage à l'Institut Warburg de Londres, puis à Trieste et à Florence, où il rencontre Robert Balzen et les milieux anti-fascistes, il est mobilisé et interné dans un camp de prisonniers où il donne ses premières conférences. À la Libération, il est affecté par l'École normale à la classification des œuvres du peintre Vuillard. Ses recherches s'orientent vers la question du rapport entre art et philosophie à la Renaissance, puis, à travers l'étude du sac de Rome de 1527, aux effets des catastrophes historiques sur l'évolution de la culture. Cependant, sa longue amitié avec le peintre Nicolas de Staël ou encore sa réflexion sur la puissance des images, à une époque où leur circulation ne cesse de s'accélérer, inscrivent l'historien au cœur des préoccupations de son temps. *S. M.*





Jean Bottéro, nouvelles de Mésopotamie

Jean-Philippe Lauer, voyage à Sakkara

1996, 49', couleur, documentaire

Réalisation : Nick Quinn.

Production : Gédéon, France supervision, France 2, musée du Louvre.

Participation : CNC.

Un vieil homme fait sa valise. Il part pour l'Égypte, sur le site funéraire de Sakkara très exactement, dont il entreprend depuis soixante-dix ans de restaurer les vestiges. Venu prêter assistance à l'archéologue Cecil Firth en 1926, l'architecte Jean-Philippe Lauer (1902-2001), depuis, n'a plus quitté ce site bâti par Imhotep pour le pharaon Djoser en 2700 avant notre ère. Qui d'autre que lui serait un meilleur guide ? Lorsqu'il arrive la première fois à Sakkara, les vestiges du complexe funéraire, à peine mis à jour, jonchent le sol. Jusqu'alors, seule était connue la pyramide de Djoser, explorée dans les années 1820. À la manière d'un archéologue déchiffrant des hiéroglyphes, Jean-Philippe Lauer va patiemment reconstituer les monuments conçus par Imhotep, architecte et grand prêtre, inventeur de la construction en pierre de taille. À partir des éléments trouvés sur place, il fait remonter les colonnes et le mur d'enceinte, ainsi que le temple abritant le Ka, principe vital du pharaon. Après plus de 4000 ans, il sera le premier à pénétrer dans une chambre souterraine décorée de faïence bleue et de stèles représentant Djoser. Véritable génie des lieux, héritier passionné d'Imhotep, Jean-Philippe Lauer arpente Sakkara comme d'autres leur jardin, toujours à l'affût du moindre détail. Lorsque le soleil se couche sur ce lieu tourné vers l'au-delà, il songe avec inquiétude aux travaux encore à venir. *S. M.*

Jean Bottéro, nouvelles de Mésopotamie

1996, 51', couleur, documentaire

Conception : Thierry Spitzer, Marie Haddou.

Réalisation : Thierry Spitzer.

Production : Arkadin, musée du Louvre.

Participation : ministère de la Culture de la République arabe syrienne, Fondation Osmane Aïdi.

L'historien sépare les objets du passé en deux catégories : les monuments, que l'on peut faire parler mais qui ne parlent pas, et les documents, qui ont fixé la parole et la pensée. C'est l'écriture que Jean Bottéro a choisie comme objet de sa recherche, et tout particulièrement l'examen de mystérieuses tablettes d'argile poinçonnées. En sa compagnie, nous remontons jusqu'à leur source : les rives de l'Euphrate et la civilisation mésopotamienne.

L'écriture cunéiforme (en forme de coin ou de clou) est née autour de 3200 avant notre ère en Mésopotamie, région située entre le Tigre et l'Euphrate à l'emplacement de l'Irak actuel. Elle n'est déchiffrée qu'en 1802, par l'Allemand Georg Friedrich Grotefend, à partir d'éléments stables permettant d'isoler quelques lettres, comme le nom des rois perses connus des Grecs. Aide-mémoire, plus que moyen d'expression, l'écriture est à son origine l'instrument des comptables et des marchands, mais réservée au scribe seul, qui en a fait son métier. Décryptées, les tablettes ont enrichi l'image de la civilisation mésopotamienne. Ses valeurs, sa science, sa poésie, son art de vivre ont peu à peu été révélés : le code d'Hammourabi nous a transmis le droit, l'épopée de Gilgamesh, les mythes et le sentiment du beau... Et même des recettes de cuisine, dont l'une que le chef Guy Savoy a concoctée pour le film dans son restaurant et que l'on voit Jean Bottéro déguster. *S. M.*

Le Lieu des images Un Entretien avec Hans Belting

2001, 60', couleur, documentaire

Réalisation : Yves Breuil.

Production : Palette production, musée du Louvre.

Né en 1935 en Allemagne, l'historien de l'art Hans Belting décide en 1968 de rompre avec l'histoire de l'art académique pour enseigner la théorie des médias. Il s'en explique en 1983 dans l'essai **L'histoire de l'art est-elle finie ?**. Face aux chefs-d'œuvre du Moyen Âge, de la Renaissance et du XIX^e siècle, il expose les raisons qui l'ont amené à développer une anthropologie des images.

Au cours de l'Histoire, différents lieux ont accueilli l'image : les lieux de culte tout d'abord, puis les collections d'art et les musées, et, aujourd'hui, les médias de masse. "En vérité, dit l'historien, nous sommes, nous-même, le lieu des images." L'image qui symbolise une époque est le produit d'une rencontre entre l'imagination et la perception de l'artiste. Devant un tableau de Van Eyck ou de Mantegna, Hans Belting démontre ainsi comment l'image est l'expression d'une vision du monde. Au XIX^e siècle pourtant, l'art, hanté par la mémoire des chefs-d'œuvre passés, entre en crise. Dans **Le Chef-d'œuvre invisible** (1998), Belting montrera comment l'art moderne en quête du chef-d'œuvre absolu va progressivement abandonner l'image au profit de l'idée. Et il propose, dans **Pour une anthropologie des images** (2001), de dépasser le concept historique d'œuvre d'art pour fonder une science générale des images qui soit à la hauteur des enjeux contemporains. *S. M.*

lignes - formes - couleurs

Dans cette série didactique et très documentée, Marie-José et Alain Jaubert explorent les éléments constitutifs de l'art pictural occidental des origines à nos jours, privilégiant telle période, tel peintre ou telle œuvre selon les nécessités du propos. Chacun des six films, autonome, est aussi la pièce d'un puzzle qui reconstitue un pan de l'histoire des techniques et de l'histoire sociale.

L'abondance et la qualité des illustrations servent l'intérêt du projet. Tantôt l'œuvre est emblématique des pratiques d'une époque, tantôt elle est disséquée pour rendre compte de son exécution, révéler des "dessous" surprenants, ou bien ses détails permettent de pénétrer au cœur du style et de la pensée d'un artiste. Un commentaire précis en off renseigne sans submerger, tandis que, grâce aux citations, la voix de peintres et théoriciens depuis longtemps disparus, comme Vasari par exemple, semble reprendre vie. De même, des gestes actuels répètent ceux des maîtres du passé et aident à mieux comprendre certaines techniques complexes ou simplement révolues. Le souci pédagogique est constant. Quelques images virtuelles, parcimonieuses, ne prennent jamais le pas sur les œuvres elles-mêmes, qui sont à l'honneur. Car c'est le contact de l'artiste avec la réalité, ses relations avec son entourage et son goût pour la matière picturale qui les a d'abord engendrées.



Lignes - Formes - Couleurs Pigments, les couleurs de la terre, de Lascaux à Picasso

2003, 26', couleur, documentaire

Réalisation : Marie-José et Alain Jaubert.

Production : Palette production, musée du Louvre, F5, CNRS/Images-médias.

Participation : CNC.

Des grottes préhistoriques à la Provence de Cézanne, de tout temps et en tout lieu, les hommes ont su glaner dans la nature les matières colorantes qui allaient leur permettre de représenter le monde, de dire sa beauté ou de dénoncer ses drames. Peu à peu, peintres, verriers, teinturiers et chimistes ont conquis des nuances de plus en plus variées, stables et accessibles. Minérales, végétales, animales, organiques ou synthétiques, les origines des pigments sont multiples. Qui penserait que dans la pourpre cardinalice peinte par Raphaël se cache un insecte dégoûtant, la cochenille ? Que le jaune si lumineux des miniatures indiennes vient d'une matière plus répugnante encore ? Les colorants sont parfois simples comme l'ocre, cette argile rouge, jaune, violette ou verte, que l'on dilue simplement ; chauffée, elle enrichit sa gamme. Les hommes préhistoriques le savaient déjà : un oxyde de fer, l'hématite, a donné la sanguine, une branche brûlée, le fusain. Des plantes, comme la garance et l'indigotier, ont généré toute une gamme de couleurs pour les teinturiers. Parfois, l'origine est plus noble et seconde la quête de sacré : l'or piment fait luire les vêtements de Ramsès, le lapis-lazuli transcende les cieux des Primitifs italiens. Mais attention, danger ! C'est un blanc toxique qui donne cet éclat si vivant aux regards des portraits funéraires du Fayoum. *L. W.*

Lignes - Formes - Couleurs La Touche, la main du peintre

2003, 26', couleur, documentaire

Réalisation : Marie-José et Alain Jaubert.

Production : Palette production, musée du Louvre, F5, CNRS/Images-médias.

Participation : CNC.

La touche, cette façon dont est déposée la peinture sur le support, dépend de la volonté de l'artiste mais aussi de la matière picturale et des outils utilisés : pinceau, brosse, couteau, doigt ou, au XX^e siècle, boîte percée pour le *dripping*. Dans l'histoire de l'art, deux manières opposées ont divisé les peintres : la touche lisse et fondue, et la touche épaisse, séparée et apparente. La *tempera*, qui domine dès le XIII^e siècle, sèche très vite et implique plutôt, comme dans la peinture byzantine, un tracé visible du pinceau. C'est la peinture à l'huile fluidifiée par la térébenthine qui permettra un rendu parfait des couleurs. Grâce aux glacis qu'elle rend possible et aux pinceaux pointus du XV^e siècle, les Flamands, tels les Van Eyck, représentent de façon illusionniste les détails les plus fins de la réalité. Les Vénitiens, comme Titien à la fin de sa vie, préfèrent une touche épaisse, large, rugueuse, pour que la couleur, et non le dessin, crée la forme. Delacroix s'en souviendra. La visibilité du geste fougueux, l'entrelacement des tons chatoyants, conviendront à son romantisme. Ingres, son rival, prônera une facture de porcelaine, en estompe, propre à suggérer le velouté d'une peau sensuelle. Avec l'Impressionnisme puis le Divisionnisme, la touche visible deviendra essentielle, laissant l'œil du spectateur éloigné recomposer les formes et les effets lumineux. *L. W.*

Lignes - Formes - Couleurs Le Dessin, la ligne d'où tout surgit

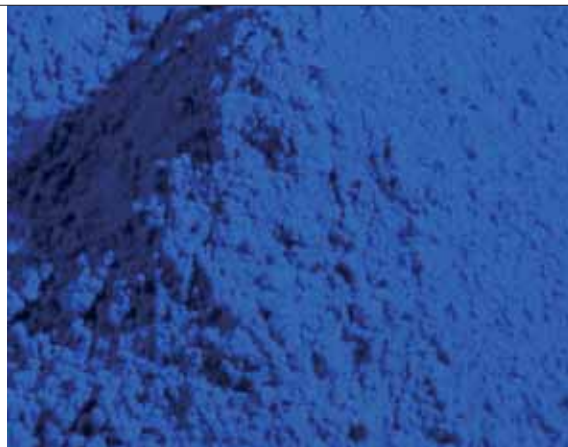
2003, 26', couleur, documentaire

Réalisation : Marie-José et Alain Jaubert.

Production : Palette production, musée du Louvre, F5, CNRS/Images-médias.

Participation : CNC.

Le dessin, "base de tous les arts" selon les préceptes antiques, a eu dès ses origines le double destin d'être un élément constitutif de la peinture ou une fin en soi. Dans les deux cas, les artistes ont tiré parti d'un choix d'outils et de supports qui a favorisé une expression variée, répondant aux différents types de dessins et à des conceptions de la ligne souvent radicalement opposées. Pour Botticelli, le dessin est "l'essence même de la peinture". Autant que de la mer, ses Vénus naîtront de lignes continues et fluides qui enferment les formes. Léonard de Vinci, observateur plus ancré dans le réel, considère que le contour des corps n'a pas d'épaisseur. Il atténuera cette ligne au profit du modelé. Michel-Ange ira plus loin dans l'art de l'estompe. Mais la finesse du trait, son aspect figé ou souple, dépend aussi de l'instrument. L'encre et la plume (roseau, oiseau ou métal) conviennent mieux à un dessin énergique ou élégant, aux traits courts ou modulés. Le fusain, la pierre noire et la sanguine invitent à insister sur le volume et permettent les dégradés. La pierre blanche est indiquée pour suggérer les éclats lumineux. Le lavis donne encore plus de modelé. Croquis pris sur le vif, études de proportions, esquisses d'attitudes, tracé sur la toile en attente de la peinture, le dessin est multiple. Au XIX^e siècle, il sera partout, grâce aux journaux et à la publicité. *L. W.*



Pigments, les couleurs de la terre, de Lascaux à Picasso

Lignes - Formes - Couleurs Surfaces, la peinture envahit les murs

2003, 26', couleur, documentaire

Réalisation : Marie-José et Alain Jaubert.

Production : Palette production, musée du Louvre, F5, CNRS/Images-médias.

Participation : CNC.

La fresque est une surface colorée disputant la vedette à l'architecture qui l'enlève. En analysant quatre exemples représentatifs, de l'époque romane, de la première Renaissance, de l'âge baroque et du monde contemporain, les réalisateurs montrent comment la peinture murale a pu déployer son pouvoir suggestif ou narratif en colonisant de vastes surfaces et en évoluant dans ses techniques.

À l'abbatiale de Saint-Savin, le vaste cycle didactique du XI^e siècle consacré aux saints, à la Genèse et à l'Exode, témoigne d'un grand savoir-faire dans la technique de la fresque. Les pigments dilués déposés sur l'enduit humide impliquent connaissance des matériaux, rapidité et justesse. À Arezzo, au milieu du XV^e siècle, Piero della Francesca reporte plus rapidement son modèle sur le support frais grâce à la trouvaille du carton troué. Son **Histoire de la vraie Croix** va gagner en minutie et en réalisme. Le recours à la *tempera*, sèche ou grasse sur enduit sec, ajoute transparence et éclat à une gamme déjà riche. Avec le Jésuite Andrea Pozzo, l'illusionnisme atteint son acmé. Dans l'église baroque Sant'Ignazio à Rome, sa maîtrise de la perspective lui permet de tracer virtuellement la voûte de la nef pour élancer l'architecture et les fidèles vers le ciel. Au XX^e siècle, Diego Rivera se servira des *muraux* pour défendre les Indiens et les classes défavorisées. *L. W.*

Lignes - Formes - Couleurs Le Support, l'invention du tableau

2003, 26', couleur, documentaire

Réalisation : Marie-José et Alain Jaubert.

Production : Palette production, musée du Louvre, F5, CNRS/Images-médias.

Participation : CNC.

Passant souvent inaperçu aux yeux d'un public avide de la peinture même et de ce qu'elle représente, le support est pourtant loin d'être un élément matériel négligeable. Sa variété renseigne sur l'économie ou sur les modes de vie d'une région, sur l'évolution du goût, et témoigne des progrès d'un savoir technique. Son choix relève aussi de l'esthétique et peut, en se faisant visible, servir l'intention du peintre.

Au cours de l'histoire, on a peint sur tous les matériaux, tous les objets, mais le XX^e siècle a cependant conféré au support un rôle de premier plan. Au moins jusqu'aux années 1930, ce sont le bois et la toile qu'ont préférés les artistes. Des portraits peints sur les tombes romaines d'Égypte aux polyptyques symbolistes du XIX^e siècle, qui reprennent le principe de ceux du Moyen Âge, on découvre ici les essences de bois, les découpes et l'apprent nécessaire à l'obtention de la peinture désirée. À la Renaissance, l'usage de la toile va se généraliser à partir de Venise. L'humidité de la lagune, nuisible à la conservation des fresques, oblige les peintres à trouver des solutions pour la réalisation des grandes compositions célébrant la Sérénissime et ses institutions. Avec le lin ou le chanvre, les formats gagnent en immensité. Les moyens modernes d'investigation réservent, aujourd'hui, bien des surprises sur les repentirs des artistes ou sur d'étranges techniques de restauration. *L. W.*

Nota bene : Une erreur s'est glissée dans le commentaire off. Gentile et Giovanni Bellini ont réalisé leurs grandes toiles pour le Palais ducal de Venise vers 1480 et non en 1430, date à laquelle ils naissaient tout juste.

Lignes - Formes - Couleurs L'Atelier, le laboratoire de l'art

2003, 26', couleur, documentaire

Réalisation : Marie-José et Alain Jaubert.

Production : Palette production, musée du Louvre, F5, CNRS/Images-médias.

Participation : CNC.

Espace de travail avec tous ses accessoires, groupe de gens qui créent ensemble ou lieu d'enseignement, d'habitation et de réception, l'atelier informe sur les techniques, sur la transmission d'un art et sur le statut du peintre. Un montage précis de miniatures anciennes, de tableaux ou encore de photographies montre ici l'évolution du cadre d'une pratique et redonne vie à de nombreux artistes, sans oublier les femmes. Jusqu'au Paris bohème et à l'image de l'artiste maudit, solitaire dans sa soufente, l'atelier est avant tout une entreprise qui lie étroitement création, fabrication, enseignement et vente. La Renaissance italienne consacre le phénomène. Dans les *botteghe* s'agit un personnel très hiérarchisé. Le maître règne en despote sur ses assistants et ses apprentis, mais parfois, l'élève le dépasse – Léonard de Vinci initié par Verocchio. De "manuel", le peintre devient "intellectuel", grâce à l'étude de nombreuses disciplines. Dans son atelier, à côté des outils, il exhibe astrolabes, livres et statues. Les nouvelles académies prônent le dessin, la géométrie et l'anatomie comme moyen de connaître le monde. Les moulages et les gravures propagent dans toute l'Europe des modèles d'expressions antiques. Bientôt, le nu devient un passage obligé qui permet une étude vivante de la réalité. Fuyant les ateliers mondains de la capitale, les Impressionnistes feront de la nature leur lieu de création. *L. W.*



Bruges 1434



des villes dans le cours de l'histoire de l'art

À une des dates charnières de leur histoire, quelques villes européennes sont ici soumises à la radiographie du documentaire. Foyers de création artistique à une époque donnée, qui voient l'attention des hommes – artistes, cours et autres commanditaires – se focaliser sur eux, ces *capitales* de l'art ont engendré écoles, mouvements et courants artistiques. Elles ont contribué à une évolution des codes de représentation en sculpture, peinture, ou architecture, donc influencé au changement de la vision du monde. Bien entendu, l'histoire artistique de ces villes ne débute ni ne s'arrête à ces dates choisies ; si elle culmine ou marque une rupture à ce moment-là, les réalisateurs de ces documentaires s'emploient avant tout à décrire, largement en amont et en aval, le contexte économique, politique ou religieux qui le favorise. Pour ce faire, Jean-Loïc Portron et Jacques Deschamps font feu de tout matériau iconographique : les œuvres d'art elles-mêmes bien sûr, souvent soumises au gros plan, mais soutenues par tout un arsenal de cartes, gravures, vitraux, manuscrits, enluminures, ainsi que des prises de vues aujourd'hui, et plus surprenant, des extraits de films (et non des moindres, Feuillade, Pasolini, Welles, etc.). Cette mise en perspective judicieuse du sujet par la vision de cinéastes du XX^e siècle nous amène très justement à l'impact des nouvelles images, la manière dont elles marquent l'imaginaire et sont sources d'une fabrication en cascades de toute une néo-iconographie pendant les décennies qui suivent. (Voir **Paris 1824** de Jacques Deschamps, 2003, 56', in **Images de la culture** n° 20, p. 52.)

Assise vers 1300

2002, 55', couleur, documentaire

Réalisation : Jacques Deschamps.

Production : Palette production, musée du Louvre, Arte France.

Participation : CNC, Procirep.

Adeptes de la pauvreté volontaire, François d'Assise (1182-1226) est à l'origine d'un bouleversement de la spiritualité qui menace l'Église romaine. Les papes reprennent l'initiative en faisant édifier sur l'emplacement de sa sépulture deux édifices somptueusement décorés. Ils font appel aux peintres Cimabue et Giotto, qui, entre 1290 et 1320, vont dégager l'art occidental de ses sources byzantines en le rendant plus narratif et plus réaliste. Pour comprendre ces fresques d'Assise qui racontent en 28 tableaux la vie de saint François, Jacques Deschamps propose des repères dans l'histoire de l'Église du XIII^e siècle. Le parcours terrestre et mystique du *Poverello* ou *Alter Christus* est expliqué par des érudits franciscains et illustré de quelques citations cinématographiques (notamment Pasolini). Mais l'objectif central du film est de donner à voir ces fresques merveilleusement conservées, une des plus grandes attractions touristiques d'Italie. Conçues comme un livre en images ou un vaste poème, elles offrent de grandes nouveautés : un déroulement narratif, des personnages représentés de trois quarts ou de dos, des architectures en perspective, des détails de la vie profane, des attitudes humaines réalistes, des ciels nocturnes. Autant d'inventions formelles et techniques qui s'épanouiront dans la floraison artistique du *quattrocento*. *É. S.*

Bruges 1434

2001, 50', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Loïc Portron.

Production : Palette production, musée du Louvre, Arte France.

Participation : CNC, Procirep.

Au XV^e siècle, le duché de Bourgogne, qui domine aussi la Flandre, connaît une prospérité exceptionnelle, et Bruges est le port de commerce le plus actif d'Europe. Sous l'impulsion des négociants s'affirme une nouvelle mentalité : aspiration à se distinguer du groupe, intérêt accru pour l'ici-bas, le temps et l'espace. Qu'ils traitent de sujets sacrés ou profanes, les peintres flamands témoignent de ce bouleversement qui prélude à l'humanisme.

Le commentaire en voix *off* décrypte quelques œuvres maîtresses de Robert Campain (1379-1444), Jan Van Eyck (1390-1441) et Rogier Van der Weiden (1399-1464). **La Nativité** de Campain (1425) surprend par sa simplicité : Marie, privée d'auréole, met au monde un enfant malingre. Désormais, le portrait n'est plus l'apanage des souverains : **Le Mariage Arnolfini** de Van Eyck (1434) magnifie avec un luxe de détails l'ascension bourgeoise. Pour rendre compte de cette sécularisation, le film ébauche une histoire intellectuelle du Moyen Âge, de Thomas d'Aquin à Duns Scot, et évoque l'époque à grands traits (Azincourt, Jeanne d'Arc, chute de Constantinople) en s'appuyant sur une iconographie variée (**Les Très Riches Heures du Duc de Berry**), mais aussi des citations de films (Feuillade, Painlevé, Alice Guy, Rouquier ou Laurence Olivier). En revanche, ce sont des prises de vues contemporaines qui évoquent la ville de Bruges, le commerce d'épices et les artisanats qui firent jadis son orgueil. *É. S.*

Rome 1785

2002, 50', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Loïc Portron.

Production : Palette production, musée du Louvre, Arte France.

Participation : CNC, Procirep.

Entre 1715 et 1815, Rome est une étape obligée dans la formation de tout artiste. La fascination pour les ruines de l'Antiquité inspire le néoclassicisme qui va dominer pour un siècle la culture européenne. Les tableaux de David témoignent de cette nouvelle esthétique, mise au service des vertus civiques. Mais Rome ne se réduit pas à son passé glorieux, elle révèle à beaucoup, notamment à Goethe, sensualité et joie de vivre toutes nouvelles. Des séquences tournées à Rome aujourd'hui montrent que le charme agit toujours, sur les touristes comme sur les artistes. Elles servent de fil conducteur à cette évocation d'un XVIII^e siècle fécond en révolutions scientifiques, esthétiques et politiques. Des citations de films illustrent des événements historiques (la guerre d'Indépendance, la Révolution française, la conquête de l'Italie par Bonaparte), des représentations théâtrales (**Le Mariage de Figaro**) ou des expériences scientifiques (la découverte de l'électricité statique). On passe rapidement sur des tableaux peints à Rome par des étrangers subjugués (Anton Mengs, Angelica Kaufmann) ou écrasés par tant de beauté (Füssli), mais on s'arrête plus longuement sur l'œuvre de David, venu à Rome en 1784, notamment sur **Le Serment des Horaces**, **L'Assassinat de Marat** et **Le Sacre de Napoléon**. Et un extrait de **Faust** vient illustrer les tentations auxquelles Goethe succomba lors de son voyage à Rome en 1786. *É. S.*

une visite au musée



Napoléon-David, le sacre de l'image



Napoléon-David, le sacre de l'image

2004, 51', couleur, documentaire

Réalisation : P. Jean.

Production : Lapsus, musée du Louvre, France 5.

Participation : CNC, Procirep, ministère des Affaires étrangères.

L'analyse du **Sacre de Napoléon**, l'œuvre la plus monumentale de Jacques-Louis David, fournit la matière d'une grande leçon d'Histoire et d'histoire de l'art. Bonaparte qui, dès ses débuts, met en scène son image, a trouvé en David l'artiste officiel de son irrésistible ascension. Avant de devenir le chanfre du nouvel empereur, le peintre s'est fait connaître avec **Le Serment des Horace**, manifeste du néoclassicisme – et comme ami de Robespierre. Grâce à des gros plans sur des détails, grâce aussi à la maquette que le peintre avait alors fait réaliser dans son atelier, l'immense tableau avec ses 191 personnages livre quelques-uns de ses secrets artistiques (les repentirs, les principes de composition et d'éclairage) et politiques (intrigues familiales, relations avec l'Église, etc.). En s'appuyant sur la très riche iconographie napoléonienne des XIX^e et XX^e siècles (y compris un extrait de film muet), le commentaire s'attache, par-delà cette cérémonie fastueuse, à retracer tout l'itinéraire de Bonaparte, depuis ses premiers coups d'éclats militaires jusqu'à sa fin à Sainte-Hélène; en concluant avec la fin de David, lui-même exilé aux États-Unis. La manière singulière dont Bonaparte, général républicain, récupère à son profit les symboliques impériale et monarchique, et met le talent du peintre au service de la fabrication de son propre mythe, témoigne du rapport toujours problématique entre le pouvoir et les images. *É. S.*

Les Chevaux du Louvre

2004, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Luc Gunst.

Production : Équidia, musée du Louvre, CLC productions.

Participation : CNC.

Jean-Luc Gunst retrace l'évolution du lien privilégié et plurimillénaire qui unit l'homme au cheval, depuis les premiers dessins en Mésopotamie jusqu'aux peintures des Romantiques. L'examen d'une soixantaine d'œuvres du Louvre par des conservateurs ou par l'archéozoologue François Poplin se double d'un hymne à la beauté du cheval, lors de séquences où Alexis Grüss montre ses talents de dompteur dans les cours mêmes du musée. Domestiqué tardivement, le cheval est d'abord un animal de trait qui n'est monté qu'à la fin du II^e millénaire. Protagoniste des bas-reliefs assyriens du VIII^e siècle, il devient symbole de conquêtes. L'Égypte le représente peu, mais avec les Grecs, il entre dans la vie quotidienne pour décorer les vases ou faire sourire son maître (la sculpture du **Cavalier Rampin**). Les Romains vont donner à l'Occident le modèle de la statue équestre : le dynamisme du cheval fait écho à la force du chef. Au Moyen Âge, la monture par excellence du chevalier tend à s'humaniser, et la Renaissance consacre cette place privilégiée. L'Ancien Régime met à l'honneur l'équitation : maîtriser sa monture, c'est diriger son peuple ; les statues équestres du Roi Soleil ornent toutes les villes de France. Napoléon cassera cette image : à l'impassibilité de l'absolutisme succède l'émotion préromantique. Dans **La Bataille d'Eylau**, Gros peint un souverain plein de compassion sur son cheval encore épouvanté. *L. W.*

Une Minute au musée

2004, 60 x 1', couleur, fiction

Réalisation : Serge Elissalde et Franck Guillou.

Production : Les Films de l'Arlequin, musée du Louvre, musée d'Orsay, RMN, Eurêka/TPS Jeunesse.

Rafaël, dégingandé en costume rayé et crête violette, est le plus grand des trois. Il a souvent un livre à la main, c'est lui qui explique. Mona, petite à grosses lunettes vertes, rivalise avec lui : elle a toujours un mot à rajouter. Quant à Nabi, tout petit avec son bonnet, c'est le tout-fou qui met toujours les pieds dans le plat. Ces trois créatures de dessins animés font découvrir aux plus jeunes une œuvre d'art en une minute. Dans l'ordre d'apparition : **Le Prêtreur et sa femme**, 1514, de Quentin Metsys ; **La Princesse Akhenaton**, 14^e s. avt JC ; **Les Quatre Saisons**, 1573, de Guiseppe Arcimboldo ; **Le Radeau de la Méduse**, vers 1819, de Théodore Géricault ; **Diane sortant du bain**, 1742, de François Boucher ; **Le Maître d'école**, 1662, d'Adrian van Ostade ; **L'Aigle de Suger**, vase de porphyre, avt 1147 ; **Le Tricheur**, de Georges de La Tour, 1593-1652 ; **Vénus et les Grâces**, 1483/1485, de Botticelli ; **Le Bienheureux Ranieri délivre les pauvres de la prison de Florence**, de Sasseta, 1437/1444 ; **La Parabole des aveugles**, 1568, copie de Brueghel l'Ancien ; **Lutte bretonne**, 1890/1891, de Paul Sérusier ; **Rosiers sous les arbres**, vers 1905, de Gustav Klimt ; **La Bouée rouge**, 1895, de Paul Signac ; **Jane Avril dansant**, 1892, de Henri-Marie de Toulouse Lautrec ; **Au lit**, 1891, d'Édouard Vuillard ; etc. *M. G.*

Les Trésors enfouis de Saqqara

2004, 114', couleur, documentaire

Réalisation : Frédéric Wilner.

Production : Éclectic production, musée du Louvre, France 3.

Participation : CNC.

À 30 km du Caire, la plus ancienne nécropole égyptienne connue est enfouie au pied de la pyramide de Djoser. La 14^e campagne de fouilles archéologiques qui débute en avril 2004, sous la direction de Christiane Ziegler, va s'avérer particulièrement féconde pour toute l'équipe du Département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre. Mais ce vaste chantier est aussi une expérience partagée avec les ouvriers égyptiens embauchés à cette occasion.

Avec un sens certain du suspense, ce grand reportage fait vivre les difficultés, les déconvenues mais surtout les joies de la trouvaille lorsque le travail des archéologues et de leurs assistants aboutit à la mise au jour de trésors (sarcophages, momies, bijoux). Aussitôt les pièces découvertes, les archéologues expliquent leur intérêt scientifique pour la connaissance de l'histoire égyptienne de différentes époques (certaines sépultures ont plus de trois mille ans, d'autres datent "seulement" du Moyen Âge), tandis que photographes, dessinateurs et restaurateurs se mettent déjà au travail. Des images de synthèse en 3D permettent de visualiser à la fois en plan et en coupe l'architecture souterraine de ce site composé de sept puits d'accès de profondeur variable (jusqu'à 22 m). Mais tout autant que l'aventure scientifique, l'aventure humaine retient l'attention et nourrit l'émotion de ce film. *É. S.*

Voir au catalogue général

@ <http://www.cnc.fr/idc>

Autres coproductions du musée du Louvre :

Contes et légendes du Louvre

d'Edwige Kertès, 1989/1991, 7 x 14'.

Dans la collection **Sculptures :**

Les Chevaux de Marly

Les Esclaves de Michel-Ange

La Vénus de Milo ou l'Invention d'un mythe

de Martin Fraudreau, 1993/94, 3 x 26'.

Bruegel l'Ancien, peintre

de Michaël Gaumnitz, 1998, 27'.

Femmes au bain (Les Scénarios de l'art)

de Sylvain Roumette, 2001, 26'.

Les Vitraux de Soulages

de Jean-Noël Cristiani, 1994, 46'.

La Septième Merveille du monde

d'Andrew Snell et Thierry Ragobert, 1996, 54'.

Les Trésors enfouis de Saqqara



image/mouvement

Documentaires, fictions ou poèmes visuels, longs ou très courts métrages, les films présentés dans ce dossier sont autant d’“objets filmiques non identifiés”, des “ouvertures à un troisième cinéma”, ainsi que tentent de le définir en introduction Pascale Cassagnau, Chantal Soyer et Érik Bulloz. Tous ont bénéficié du dispositif de soutien et d’accompagnement **Image/Mouvement** du CNAP (Centre national des arts plastiques) et leur entrée au catalogue **Images de la culture** est l’occasion ici de croiser les analyses de ces œuvres ou de rencontrer leurs auteurs : Patrick Mario Bernard, Bertrand Bonello, Érik Bulloz, Sophie Calle, Bernadette Corporation, Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Charles de Meaux, Tsai Min-Liang, Valérie Mréjen, Philippe Parreno, Franssou Prenant, Nicolas Rey, Pierre Trividic et Olivier Zabat.

Au sein même du champ élargi de la création, les relations croisées du cinéma et de l’art occupent une place privilégiée tout au long de l’histoire esthétique du XX^e siècle, en produisant une analyse des images et des médias, ainsi qu’une critique de la représentation.

Dans le domaine de la vidéo, de l’image en mouvement, un certain nombre d’œuvres contemporaines font explicitement référence au cinéma, selon des modalités diversifiées, qui désignent un ensemble d’hypothèses communes quant à la représentation et que Serge Toubiana désigne principalement comme un mouvement : “Le cinéma c’est le mouvement, c’est une manière d’accompagner le réel, d’en saisir un pan, d’en accompagner la trajectoire, d’y marquer des signes.”

Si le dialogue des champs croisés de l’art et du cinéma s’effectue de l’art contemporain vers le cinéma, il désigne également un mouvement du cinéma vers l’art contemporain, avec l’invention d’objets filmiques non identifiés.

Scénario, trames narratives, mise en fiction du moi, réserve d’images et dispositif constituent autant d’éléments récurrents que revisitent ces cinéastes. Ils déterminent des interfaces pour analyser et mettre en perspective la relation de l’œuvre au monde, entre réalité et fiction. Et leurs films élaborent un cinéma nomade, flottant, entre documentaire et fiction, produisant la documentation d’expériences et l’expérimentation de leur forme plastique. Tel serait ce *troisième cinéma*, qui établit son territoire à la frontière poreuse entre la représentation et le réel. Entrent dans la définition de ces espaces filmiques, l’expérience de la lecture, de la perception, de la réception des images, qui mobilisent tout spectateur de cinéma.

Pour mieux accompagner la réalisation de tels

projets, le Centre national des arts plastiques du ministère de la Culture a créé la commission **Image/Mouvement**, dispositif d’aide à la création, à la diffusion et à la valorisation de la création contemporaine dans le champ de l’audiovisuel et du cinéma. Il constitue une plate-forme permanente d’observation, de réflexion, d’incitation et de recherche replaçant dans leur contexte élargi, l’écriture audiovisuelle, le cinéma, l’image, la représentation. Il témoigne du dialogue entre l’art et le cinéma contemporains, particulièrement fécond pour le documentaire lors de la dernière décennie.

Image/Mouvement concerne tout projet posant l’art contemporain sous le regard de la caméra, au risque du cinéma et de l’écriture. Il propose des aides à l’écriture, au développement, ainsi qu’à la réalisation. Il instruit les projets de films sur l’art, s’inscrivant dans l’économie spécifique de l’audiovisuel, et des projets de cinéma indépendant, engagés dans l’expérimentation, l’invention de nouvelles formes narratives, et portés par des artistes, des cinéastes, ou des producteurs. Outre les artistes présentés ici, **Image/mouvement** a soutenu, entre autres, les projets de Pierre Alferi, Chantal Akerman, Mathieu Amalric, Danielle Arbid, Olivier Bardin, Thomas Bauer, Judith Cahen, Laurence Ferreira Barbosa, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub (cf. p. 14), Cameron Jamie, Eugène Green, Pierre Guyotat, Jean Charles Fitoussi, Thierry Jousse, Arnaud et Jean-Marie Larrieu, Rainer Oldendorf, Ossang, Jackie Raynal, Jean-Claude Rousseau, Agnès Varda, Cédric Venaille, Jean-Luc Vilmouth, Joe Aitchapong Weerasetakul.

Pascale Cassagnau, historienne de l’art, inspectrice de la création à la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture.



Je ne trouve aucune trace de lui

Le pont n'est plus là



A quoi sert d'être malade d'amour ?

Central



le cinéma dans tous ses états

Un siècle d'histoire du cinéma a montré les artistes s'appropriant l'innovation technique en la détournant de sa fonction utilitaire et industrielle. Pendant que le cinéma devient un spectacle populaire et que l'art moderne se construit, une forme de cinéma moderniste apparaît avec les réalisations de Marcel Duchamp, Man Ray, Germaine Dulac et du tandem Dali/Buñuel, entre autres. Des stratégies de déconstruction à visée esthétique, politique et idéologique dont la portée se veut de même ampleur que la destruction de la perspective et de l'espace théâtralisé du tableau. Des menées plus ou moins souterraines *contre le système* de représentation de l'espace/temps se mettent ainsi en place dès l'invention du cinéma. Cinéastes et artistes explorent les conventions de la forme filmique pour mieux la faire exploser. Tous les moyens sont bons : étirement du temps à la limite de toute appréhension de la durée par le spectateur, absence de montage, jeu sur les focales, zooms à peine perceptibles, interventions directes sur le support..., ces démarches visent à subvertir tous les codes, à se libérer du contrôle de l'enchaînement des images et donc à affranchir le spectateur de l'autorité d'un déroulement linéaire accepté comme allant de soi dans le cinéma de divertissement et, plus tard, dans les images formatées pour la télévision.

un cinéma d'exposition

Depuis le début des années quatre-vingt-dix, le paysage artistique, en France comme ailleurs, voit émerger des pratiques multiples intégrant (presque) toutes l'utilisation du cinéma dans l'ensemble de ses acceptions, argentique, vidéo analogique ou DVcam. Ces pratiques recouvrent une diversité d'écritures par nature hétérogènes et irréductibles à la définition. Les frontières entre cinéma (au sens classique du terme) et arts plastiques s'estompent : si certaines de ces œuvres trouvent des débouchés sur les écrans commerciaux (salles ou diffuseurs télé), quelques cinéastes connus pour leurs longs métrages ont franchi le seuil des musées et s'exposent dans les grandes manifestations internationales comme la Documenta ou la Biennale de Venise. Ainsi Chris

Marker avec une installation au Centre Pompidou, ou Chantal Akerman recyclant des éléments de ses films de long métrage en installation : **D'Est : au bord de la fiction** (1995), montrée au Jeu de Paume à Paris, ou **De l'autre côté**, présenté presque simultanément en installation à la Documenta 11 et en tant que film au Festival de Cannes de 2003.

de la vraie nature des images ou de la nature des images "vraies"

Un déplacement, minoritaire mais profond d'un mode d'expression, en réaction à l'académisme de la fiction/reconstitution (toujours plus d'effets ne produit pas plus de réel), à la convention du documentaire formaté pour la télévision, à la télé réalité où l'on prétend montrer au spectateur ce qui se passe "comme si vous y étiez"...

Avec l'apparition des *reality shows* et leur pouvoir de fascination, ce n'est pas à la réalité du monde mais à la pornographie des images (et non pas l'image de la pornographie) que le spectateur se trouve confronté. C'est exactement le propos du film de Pierre Trividic et Patrick Mario Bernard, **Ceci est une pipe**, né de l'initiative d'un producteur, Patrick Sobelman (**Ex Nihilo**) qui a mis à leur disposition les nouveaux moyens informatiques permettant de filmer un journal intime de leur vie à deux. On y entend que "la pornographie est une trace de notre rapport archaïque à l'image. La pornographie est le lieu de survivance de notre très antique certitude que la chose est dans son image. (...) Toutes les images sont donc soupçonnées de détenir ce terrible pouvoir de désordre." Le rôle de l'artiste ressemble à celui de l'analyste, sa tâche étant d'élucider les constructions de la représentation avec ses codes, le statut de l'image, les conditions de son support. Un dévoilement de la vraie nature des images comme le titre l'indique par antiphrase se référant au célèbre **Ceci n'est pas une pipe** de Magritte (**La Trahison des images**, 1929).

Interrogé à propos de son œuvre de romancier par Natalie Levisalles pour **Libération** (28 août 2003), voici ce que dit Colum McCann : "Je pense de plus en plus que les mots *fiction* et *non-fiction* sont

Image/Mouvement

La commission **Image/Mouvement** du CNAP a lieu une fois par an. Elle reçoit en moyenne 120 projets de films de tous formats sur tous supports, se situant à la croisée des arts plastiques et du cinéma. Elle soutient environ 25 projets chaque année. Pour tous renseignements : www.cnap.fr



utilisés comme des échafaudages pour soutenir des mensonges sur le monde, qu'il s'agisse d'un écrivain ou de Bush élaborant une fiction qu'il se représente comme une non-fiction. Le mot *fiction* est une manière inappropriée d'aborder ce qu'on devrait appeler *histoire*. (...) Nous vivons dans un monde où la distance entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas tend à se réduire." Dans la création littéraire comme à l'écran, il s'agirait donc de remettre de la distance, de l'épaisseur entre le monde et son image.

Au lieu de s'abandonner à l'autorité d'une dramaturgie linéaire, le spectateur doit épouser les va-et-vient de la pensée de l'auteur. Les artistes qui "font leur cinéma" chahutent notre regard. De quoi s'agit-il exactement ? D'un débat sur ce qui conditionne notre regard, notre société, de la survie de l'image, de la libération de l'image contre la dictature du visuel ? Serge Daney et Jean-Luc Godard étant en France les deux résistants les plus acharnés à la mise en coupe réglée de l'image par la marchandisation intégrale de la société. L'utilisation marchande du visuel n'a pour but que le conditionnement mental de la représentation.

Ces mises en cause de la culture visuelle commune dans l'épreuve de la durée et des temps morts s'opposent au *diktat* du remplissage, à la fois sonore et visuel qui interdit les plages de silence, les plans trop longs ou les plans indéchiffrables. Ces expériences sont de véritables expériences corporelles et ne sollicitent pas seulement une saisie conceptuelle. Elles provoquent des affects violents liés au corps, souvent la révolte des spectateurs et parfois leur sortie de la salle. Les films d'artistes requièrent de la part du spectateur un investissement total. Ici, on est loin de la passivité, on est dans l'effort d'aller vers une pensée *autre*.

C'est dans l'écart entre l'idée du film et son *expérience sensible* que l'on découvre quelque chose d'absolument essentiel à l'œuvre elle-même. Chaque médium possède une façon spécifique de faire advenir les choses : la pellicule périmée dans **Les Soviétiques plus l'électricité** de Nicolas Rey devient à la fois un élément formel par le grain et les couleurs délavées et rouillées de l'image – une métaphore de l'état délabré du pays ; et la recherche du cinéaste pour en trouver afin de terminer son film/péripie crée un suspense. **Central** de Dominique Gonzalez-Foerster, produit par Anna Sanders Films, la DAP et la Fondation de France

subvertit le code du temps linéaire, fait douter de la réalité de ce que l'on regarde, met en question le statut de l'image aussi bien que celui du son. Ce film provoque le vertige du doute face à l'image par la seule magie du texte *off*. La caméra Super-8 s'arrête sur les personnages peuplant l'espace, une voix *off* féminine dit en chinois : "Moi aussi, je pourrais être là, à regarder la mer, les immeubles, les fenêtres, les ferries qui traversent..." À propos de son frère, elle dit encore : "Je ne sais pas encore qu'un jour il décidera de ne plus me parler, il dira que j'ai beaucoup changé, je ne sais pas encore..."

une économie fragile

Cette pratique des images en mouvement par les artistes se construit dans des conditions économiques particulières en dehors du réseau convenu de la production et de la distribution. L'image/cinéma se trouve "exposée" parmi les autres productions de l'artiste, dans la galerie ou le musée plutôt qu'en salle.

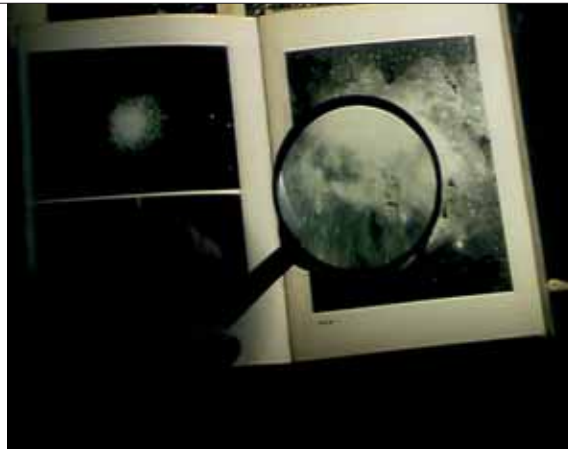
Certains des films réalisés par les artistes – ceux qui répondent aux critères de la distribution par la durée et le support – échappent au contexte muséal et trouvent (à grand-peine, mais tout de même...) une distribution dans les salles commerciales : le film de Sophie Calle, **No Sex last Night**, a ouvert cette voie aux autres. Récemment, **Le Pont du Trieur** de Charles de Meaux a été distribué dans un réseau en partie consacré au cinéma d'auteur. La plupart font le tour des festivals spécialisés et des lieux dédiés à l'art contemporain.

Depuis le début des années quatre-vingt-dix, les institutions en charge de la création artistique comme la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture et de la Communication, puis le Centre national des arts plastiques, accordent des aides à ces projets. Le Centre national de la cinématographie a mis en place avec les autres directions du ministère de la Culture le dispositif d'aide à la création multimédia (Dicream) qui devrait contribuer à faire émerger des approches radicalement nouvelles dans le domaine de l'image en mouvement.

Ce qui pourrait apparaître comme un tableau plutôt flatteur et favorable d'aide à la création contemporaine des images animées ne doit pas dissimuler le fait qu'en France, en dehors de quelques rares institutions aux moyens toujours limités, il n'existe

quasiment pas de fondations ou d'instances privées manifestant un intérêt pour ces démarches hors normes commerciales. Toutes ces aides très atomisées requièrent encore et toujours de la part des créateurs des démarches longues et complexes. Éric Rohmer, interrogé par Marine Landrot et Jacques Morice pour **Télérama** (n° 2798), déclarait : "Travailler avec des petits moyens est une garantie contre l'académisme." Message optimiste qui risque de demeurer encore longtemps d'actualité.

Chantal Soyer, chargée de mission pour la commission Image/Mouvement.



cinéma (art) contemporain

En choisissant ce titre percé d'une parenthèse, je voudrais placer l'expression *cinéma contemporain* au regard de l'art et suggérer combien cette relation entre cinéma et art contemporain emprunte souvent la forme d'une parenthèse. Comment transcrire d'ailleurs, typographiquement, la nature de leur relation ? Conjonction de coordination ? Virgule ? Deux points ? Les moments privilégiés de ce dialogue peuvent être perçus comme des parenthèses à l'intérieur d'une promesse toujours différée. Le cinéma sera un art, dit-on, s'il sait conjurer les écueils du théâtre, du commerce, du récit, de la parole, de la télévision, du numérique, etc. Son devenir-art reste à jamais une promesse, toujours menacée, toujours reconduite, dont chaque nouvel épisode tente de déjouer les obstacles. Citons, à titre d'exemple, le moment fondateur de l'avant-garde des années vingt (où un peintre comme Fernand Léger ira jusqu'à prédire un devenir-cinéma de la peinture), la renaissance du cinéma d'avant-garde aux États-Unis dans les années cinquante, les années d'exploration formelle et politique des années 1965-1975. À l'heure où les relations entre cinéma et art contemporain ne cessent de se multiplier, où l'image en mouvement s'expose dans les galeries et les musées, il est possible d'interroger la temporalité de ce récent chapitre : s'agit-il de refermer une parenthèse précédente, ou d'en ouvrir une nouvelle ?

Le cinéma apparaît désormais comme une référence majeure pour nombre d'artistes. Des cinéastes sont tentés par l'installation, des artistes réalisent des longs métrages dans une économie industrielle. On voit aussi apparaître, plus discrètement, dans le champ documentaire, des films singuliers ne relevant ni du circuit du marché de l'art, ni de celui du cinéma d'auteur, dont la dénomination pose problème. En témoignait récemment le colloque organisé lors du Festival international du documentaire de Marseille en 2003 : le documentaire comme prototype cinématographique. Différents qualificatifs furent proposés (prototypes, objets filmiques non identifiés, films sauvages) pour rendre compte de la singularité d'œuvres produites hors des circuits traditionnels, bénéficiant des technologies numériques qui favorisent une

chaîne de fabrication domestique, connaissant une diffusion parallèle (centres d'art, musées, associations), attachées à des formes mineures ou hybrides, à mi-chemin de l'essai, du journal filmé, du dispositif, de l'expérimentation, à l'intersection, entre autres, du cinéma et de l'art contemporain. Ce dialogue renouvelé avec l'art s'inscrit, me semble-t-il, dans une crise profonde du cinéma (d'auteur). Je me propose d'observer, autour de nœuds critiques (la notion de point de vue, l'opposition dispositif vs mise en scène, le fil généalogique), les éléments de cette expression nouvelle.

le point de vue et l'auteur

Une masse importante des images produites aujourd'hui relève de la surveillance ou de l'automatisation. Un cinéaste ou un artiste ne peut qu'être touché par cette réalité sensible. "Quel est le meilleur point de vue en temps de guerre ? Quel avantage nous donne-t-il sur l'adversaire ? Comment échapper au contrôle ? Comment lire le monde en altitude ? Qu'en est-il de l'iconographie touristique à l'ère de la globalisation ? Peut-on parler d'un regard industriel ?" sont quelques-unes des questions auxquelles le cinéaste est confronté. La production d'images non vues, aveugles, rafraîchies au gré des événements selon des calculs paramétrés, inquiète la notion même de *point de vue*. Si certains cinéastes se sont emparés très tôt de ces images automatiques en vue de provoquer chez le spectateur une réflexion critique, d'autres fabriquent de nouvelles images en questionnant la perte du point de vue, en imaginant le point de sortie, de sidération peut-être, d'une scène sans regard, voire sans auteur. Ne plus faire coïncider le point de vue avec la position d'un sujet revient à déplacer la situation de l'auteur. La mise en scène a longtemps constitué en effet le credo de la "politique des auteurs" en supposant une instance organisatrice, une signature. Élire un point de vue, forcer le réel ou laisser celui-ci advenir constituent quelques-unes des règles de la mise en scène. Les réflexions sur le montage, le plan-séquence, le hors-champ sont informées par l'hypothèse d'un point de vue (d'un sujet) qui joue avec le

spectateur, se déplace, peut disparaître dans le raccord, mais n'en constitue pas moins un foyer de la mise en scène. Qu'en est-il dès lors que ce point de vue n'est plus assujéti ? Ce n'est plus désormais l'œil omniscient du metteur en scène démiurge, mais plutôt celui de Michael Snow dans **La Région centrale** ou de Warhol quittant la Factory pendant le tournage de ses films, c'est-à-dire un regard sans sujet, soumis à un dispositif (situation spéculaire, supposant une autorégulation des places respectives de l'auteur, du sujet, du spectateur, que l'art contemporain et l'art vidéo ont souvent expérimentée), au diapason des caméras de surveillance et des images par satellite. D'où le devenir-installation du film qui offre pour certains cinéastes une place renouvelée pour le spectateur.

le fil généalogique

En dépit de la variété de ces œuvres, de leurs dissemblances et de leurs disparités, il est sans doute possible de deviner leur foyer secret : la place fragile, critique, occupée par l'auteur. C'est peut-être paradoxalement dans ce cinéma non industriel, proche de l'expérimental et du champ de l'art, que cette question se pose avec acuité (Patrick Leboutte et Vincent Dieutre ont proposé le terme de "tiers-cinéma" pour qualifier ce territoire). La définition de l'auteur ne relève plus de la contrainte ni du conflit, mais d'un retour sur soi, d'où le nombre de films sur les recherches en paternité, les débats au sein des familles divisées, les découvertes tardives de parents éloignés, les journaux filmés, les chroniques de voyage, autant de manières singulières pour interroger l'Histoire. Nous ne sommes plus dans l'esprit des avant-gardes à la recherche d'un homme nouveau (le reflux des idéologies est réel), mais dans une situation où l'auteur en crise questionne le monde à travers sa généalogie. Enquête archéologique qui explore aussi, à travers l'usage de la citation et de la reprise, la mémoire de l'histoire du cinéma. En témoignent les nombreux films qui usent du collage et du *sample*, procèdent à de malicieux *remakes*, détournent les œuvres anciennes, explorent les ressources narratives de l'inversion temporelle, de la boucle, de la rétroaction. La rencontre du cinéma avec l'art contemporain n'a-t-elle pas pour objet de développer des puissances laissées en jachère ? Rebrousser l'histoire du médium en inquiétant ses nœuds, ses embran-



L'Attraction universelle

chements, en ouvrant de nouvelles *parenthèses* : la préhistoire du cinéma et ses jouets d'optique, le dialogue entre photographie et cinéma, l'opposition kinéscope vs cinématographe, le jeu sur le synchronisme, le rôle du document, etc. Le cinéma français n'a jamais manqué de singularités. Ce fut longtemps l'un de ses principaux atouts. Ont pu ainsi voir le jour, au sein même de l'industrie, des œuvres complexes, difficiles, voire ésotériques, qui bénéficiaient de fait d'excellentes conditions de diffusion. Ce qui d'ailleurs a partiellement freiné l'essor du cinéma expérimental, souffrant par défaut d'une opposition frontale à l'industrie, à l'instar de la situation aux États-Unis. La donne a changé, toutefois, depuis une vingtaine d'années. L'industrie autorise de moins en moins la singularité (je m'autorise cet euphémisme). D'où, bien sûr, l'apparition de ces œuvres à mi-chemin du cinéma et de l'art contemporain, explorant des formes hybrides, jouant de leur économie modeste, rendues possibles par l'arrivée du numérique qui favorise une démocratisation des pratiques. Ces œuvres sont-elles un prolongement inattendu au cinéma expérimental ? Ont-elles pour effet d'ouvrir une nouvelle parenthèse dans l'histoire du cinéma ? La question est pour le moment ouverte au moment délicat où il s'agit bien, d'une manière ou d'une autre, de sortir du cinéma.

Érik Bullot

Érik Bullot est cinéaste et critique.
Voir deux de ses films présentés p. 68-69.

pointlignepplan

Les vingt dernières années auront vu se déplacer nombre de frontières artistiques. Les relations entre cinéma et vidéo, cinéma et photographie, fiction et documentaire n'ont cessé d'alimenter formes et attitudes. Inquiété dans son support, ses enjeux, son histoire, le cinéma aura été l'un de ces nœuds critiques. Ces questionnements sont aujourd'hui particulièrement sensibles au carrefour des arts plastiques et du cinéma, où les plasticiens regardent vers le cinéma et les cinéastes vers l'art contemporain. C'est à ce croisement que **pointlignepplan** situe ses enjeux, depuis 1998, par la mise en place régulière d'une programmation de films. Organisée à l'origine avec le concours du Groupe de recherches et d'essais cinématographiques, par Christian Merlhiot, rejoint en 1999 par Pascale Cassagnau, Vincent Dieutre et Érik Bullot, la programmation **pointlignepplan** présente régulièrement à la Fémis ou lors de cartes blanches dans des festivals (Paris Cinéma, Biennale de l'image en mouvement à Genève, Biennale de Lisbonne...) et des institutions culturelles (Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Centre culturel français de Turin, Palais de Tokyo, Centre Georges Pompidou, Cinémathèque de Toulouse...) un ensemble d'œuvres singulières : cinéastes, artistes, plasticiens questionnant et redéfinissant de nouveaux partages du monde et de l'image.

En vue d'élaborer ces outils critiques, **pointlignepplan** opère par rapprochements, en confrontant les objets et en inventant un espace débarrassé des clivages professionnels et des a priori esthétiques où il devient possible de comparer les contextes de production et les œuvres.

Depuis sept ans, le collectif invite des artistes, des écrivains, des musiciens, des chorégraphes et des cinéastes à présenter un travail qui témoigne, à nos yeux, d'une approche singulière des images et du récit. Ces films interrogent un imaginaire commun et balisent un territoire élargi où circule et se réfléchit l'idée du cinéma. Dès le début, **pointlignepplan** nous est apparu comme un lieu d'échange assez riche pour permettre l'élaboration d'outils critiques à la mesure de ce croisement des territoires. Nous avons favorisé cette réflexion en commandant des textes sur les films, en conviant les auteurs et les réalisateurs à débattre lors des projections et en organisant des rencontres sur le thème cinéma/art contemporains.

Devant l'intérêt de cette documentation, les éditions Léo Scheer, qui éditent la revue **Cinéma**, ont souhaité rassembler l'ensemble des textes commandés afin de cartographier un territoire singulier, à mi-chemin des arts

plastiques et du cinéma. Ce premier livre, **pointlignepplan, cinéma et art contemporain**, publié en 2002 sous la direction d'Érik Bullot, a rencontré un vif succès, au point de devenir rapidement un ouvrage de référence sur le sujet. Depuis cette première publication, les éditions Léo Scheer poursuivent l'inventaire de ce territoire en proposant une collection monographique sous forme de livre accompagné d'un DVD. Chaque volume comporte une étude sur l'artiste ou le cinéaste, un dossier de photographies ou de documents de travail (notes d'intention, articles, fragments de scénario...), ainsi qu'une filmographie détaillée. Un DVD comportant plusieurs œuvres représentatives accompagne cette monographie. Ont ainsi déjà été éditées les monographies consacrées à Érik Bullot, Christian Merlhiot et Valérie Mréjen.

Depuis deux ans, **pointlignepplan** devient aussi occasionnellement distributeur afin de prolonger la visibilité de certains films en salle. Dans un contexte économique où l'exploitation du cinéma d'auteur est difficile, sans parler de la diffusion commerciale des films d'artistes, **pointlignepplan** parie sur la durée de visibilité des films en leur assurant une exploitation de quatre semaines au minimum dans une salle, à raison d'une projection par jour.

Depuis 2002, la structure s'est dotée d'un outil de diffusion sur Internet en créant un site où sont mis en ligne toutes les informations et les textes publiés sur les auteurs et sur les films, constituant une base de données de référence.

L'association reçoit le soutien du ministère de la Culture (DAP), du CNC, du Conseil général du Val-de-Marne, de la Mairie de Paris et du GREC.

Comme structure de diffusion, **pointlignepplan** a organisé des projections monographiques consacrées aux réalisateurs suivants : Denis Adams, Fanny Adler, Émmanuelle Antille, Joe Apichapong, Danielle Arbid, Christophe Atabekian, François Barat, Olivier Bardin, Thomas Bauer, Loidgi Beltrame, Lætita Benat, Christian Boltanski, Candice Breitzi, Jean Breschand, Érik Bullot, Judith Cahen, Christophe Clavert, Bernadette Corporation, Vincent Dieutre, Brice Dellsperger, Philippe Fernandez, Jean-Charles Fitoussi, Dominique Gonzalez-Foerster, Laurent Grasso, Bojena Horackova, Pierre Huyghe, Bernard Joisten, Thierry Jousse, Valérie Jouve, Jacques Kébadian, Delphine Kreuter, David Lamelas, Ange Leccia, Boris Lehman, Pierre Léon, Christelle Lheureux, Julien Loustau, Christian Merlhiot, Ariane Michel, Joseph Morder, Valérie Mréjen, Rainer Oldendorf, Arnaud des Pallières, Cécile Paris, Dominique Pasqualini, Arnold Pasquier, Vivianne Perelmuter, Jan Peters et Helena Villovitch, Dominique Petitgand, Melvil Poupaud, Franssou Prenant, Nicolas Rey, Mathieu Riboulet, Jean-Claude Rousseau, Vincent Roux, Paola Salerno, Lionel Soukaz, Michel Sumpf, Philippe Terrier-Hermann.

Comme structure de distribution, **pointlignepplan** a sorti en salle **Les Semeurs de peste** de Christian Merlhiot en 2003 ; **Bologna Centrale** de Vincent Dieutre et **Azé** d'Ange Leccia en 2004 ; **ADN** de Judith Cahen ainsi que **Rollow** d'Émmanuelle Antille en 2005.

Pour connaître l'actualité de **pointlignepplan**, son historique ou consulter les archives en ligne : www.pointlignepplan.com

Pour être tenu informé des séances de projection, écrire à : contact@pointlignepplan.com



Heure Exquise !

Née en 1975 d'un projet essentiellement créatif – la réalisation de performances et de diffusions spectaculaires – **Heure Exquise !** est une association spécialisée dans la promotion de l'art vidéo. Elle a progressivement mis en place ses activités de distribution, de diffusion, de documentaire et de formation, au plus près des besoins des auteurs, des producteurs, des programmeurs, des diffuseurs et du public le plus large. **Heure Exquise !** participe ainsi depuis 1980 au développement international de cette forme d'expression artistique qui a renouvelé les champs de l'image et du son.

Créées en 1983, les activités de distribution non commerciale ont pour mission :

- de regrouper dans un catalogue les œuvres d'artistes et d'auteurs qui utilisent les arts électroniques.

Régulièrement enrichi, le catalogue présenté sur Internet reflète une grande diversité des genres : art vidéo, documentaire de création, vidéo danse, nouvelles images ;

- d'organiser la promotion, la circulation et l'économie culturelle des œuvres, tant en France qu'à l'étranger, en partenariat avec les institutions, les structures culturelles, les établissements d'enseignement et de formation, les festivals et les manifestations spécialisées ;

- d'aider les professionnels du secteur culturel, éducatif et des médias, dans la conception de leurs programmations et la recherche de contenus.

Historiquement, **Heure Exquise !** a été soutenue par des artistes pionniers de la création vidéographique, tels que Roland Baladi, Irit Batsry, Dominique Belloir, Alain Bourges, Robert Cahen, Patrick De Geetere, Jean-Paul Fargier, Michaël Gaumnitz, Jean-François Guiton, Jérôme Lefdup, Jean-Louis Le Tacon, Pierre Lobstein, Xavier Moehr...

Face à la demande croissante des auteurs et des professionnels (programmeurs et diffuseurs), le catalogue d'**Heure Exquise !** s'est enrichi régulièrement et compte aujourd'hui plus de 2 500 titres, rassemblant près de 650 artistes.

Quelques artistes français et étrangers distribués par **Heure Exquise !** :

Gérard Cairaschi, Nicole et Norbert Corsino, Beriour, Breda Beban, Perry Bard, Marie-Josée Burki, Joël Bartolomé, Laetitia Bourget, Loïc Connanski, Pierre Yves Clouin, Michel Chion, Marc Caro, Francisco Ruiz de Infante, Joëlle de La Casinière, Lluís Escartin, Tirtza Even, Alain Escalle, Mounir Fatmi, Marc Guérini, Gabriela Golder, Christiane Geoffroy, Augustin Gimel,

Alexander Hahn, Lydie Jean-Dit-Panel, Michel Jaffrenou, Michel Journiac, Maria Klonaris & Katerina Thomadaki, Sandra Kogut, Jacques Lizene, Cyril Le Petit, Jean-Luc Lagarce, David Larcher, Pascal Lièvre, Sabine Massenet, Véronique Mouysset, Éléonore de Montesquiou, Norbert Meissner, Angela Melitopoulos, Antonio Muntadas, Jacques-Louis & Danielle Nyst, Atsush Ogata, Valérie Pavia, Giorgio Partesana, Jean-Gabriel Périot, Eve Ramboz, Georges Rey, Rob Rombout, Volker Schreiner, Jayce Salloum, Véronique Sapin, Iris Schiller, Pierrick Sorin, Pierre Trividic, Stéphane Trois Carré, Gianni Toti, Unglee, Yonatan Vinitzky, Van Mac Elwee, François Vogel, Klaus vom Bruch, Laura Waddington, Herbert Wentscher, Akram Zaatar, Dragana Zarevac.

Depuis 1990, **Heure Exquise !** diffuse la collection de la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture et de la Communication (CNAP), rassemblant les productions liées à la création contemporaine.

Le Centre de documentation d'**Heure Exquise !** dispose d'un des fonds les plus importants sur les arts électroniques et numériques, des débuts de la création vidéo jusqu'à nos jours. Ce lieu unique offre aux professeurs, étudiants et chercheurs la possibilité d'organiser leurs recherches ou leurs cours en s'appuyant sur une très large documentation et des ouvrages relatifs à la création vidéo.

Depuis 2000, **Heure Exquise !** assure un travail régulier de promotion des œuvres auprès des festivals, mène une politique de sous-titrage, anime des cartes blanches dans les manifestations et organise des soirées thématiques ou des rétrospectives d'auteurs.

L'association apporte également son soutien aux artistes grâce à l'Atelier vidéo art plastique, espace de création pour les vidéastes et les plasticiens.

Depuis 2005, **Heure Exquise !** a entrepris la numérisation de ses fonds documentaires et vidéo.

Contacts :

Guillaume Demey, Thierry Destrieux, Martine Dondeyne, Véronique Thellier, Céline Parent.

Heure Exquise !

Le Fort - Rue de Normandie
BP 113
59370 Mons-en-Barœul
03 20 432 432
contact@exquise.org
www.exquise.org
www.heureexquise-documentation.net



Pork and Milk





Pork and Milk

2004, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Valérie Mréjen.

Production : Aurora films, Arte France, Ina.

Participation : CNC, Procirep, Angoa-Agicoa, CNAP, ministère des Affaires étrangères.

Dix Israéliens issus de communautés orthodoxes rigoureusement fermées évoquent le cheminement personnel qui les a conduits à une rupture dramatique avec leur famille. À visage découvert ou caché, dans des plans fixes qui privilégient l'écoute, ils témoignent de leurs peurs – scandale, transgression, sanction sociale –, puis de leur apprentissage parfois difficile d'un monde plus ouvert, plus sensuel, mais aussi infiniment moins protecteur.

Pour chacun, l'expérience personnelle qui a ouvert la brèche est différente. "J'ai envié ce garçon magnifique qui s'avancait en skate-board"; "J'ai senti la caresse du vent dans mes cheveux qui, pour la première fois depuis mon mariage, n'étaient pas couverts d'une perruque."

Expérience sensuelle pour les uns, expérience de l'absurde pour les autres. "J'ai dit à mon fils qu'il pouvait regarder l'arc-en-ciel sans crainte. Mon fils n'a pas supporté que je contredise la parole de son maître." Chacun, un jour, a violé une interdiction; il l'a fait en tremblant d'être découvert, ou d'être puni par Dieu. La sortie de la secte se paie d'un véritable bannissement. Tous témoignent de cette solitude douloureuse. L'un d'eux se déguise en femme le jour de Pourim pour approcher un père qu'il n'a plus vu depuis trois ans et le filmer. La rupture se paie aussi de doutes: "N'ai-je pas agi égoïstement?" Reste enfin à apprendre à vivre parmi les laïcs et à s'initier à d'autres codes amoureux. *É. S.*

l'apprentissage de la liberté

Sorti en salle en mars 2006, **Pork and Milk** a été présenté sous forme d'installation vidéo à la Biennale d'art contemporain de Lyon en 2005. Vidéaste et écrivaine, Valérie Mréjen travaille, entre autres, la remémoration du souvenir personnel, souvent anecdotique et humoristique comme dans ses précédents courts métrages. Dans **Pork and Milk**, elle met à profit ses longs plans fixes pour des témoignages au ton plus grave.

Comment sort-on d'une secte intégriste où l'on a grandi dans la peur et la haine des Autres? Comment s'adapte-t-on à un monde laïque dont on ignore les règles et qui vous accueille avec hostilité? Les dix juifs Israéliens, fort jeunes pour la plupart, qui témoignent dans **Pork and Milk** racontent là-dessus des choses tellement essentielles, troublantes et bouleversantes qu'on a envie de simplement les écouter.

Privilégiant les plans fixes et frontaux, le regard caméra et le face-à-face, la mise en scène de Valérie Mréjen sert cet unique objectif: faire entendre la parole. Sur les dix, trois ont pourtant choisi de parler à visage caché. Non tant pour se protéger eux-mêmes que pour épargner leurs parents ou leurs frères et sœurs. Ainsi, le gros plan qui ouvre le film n'est pas un visage mais sur un cou, comme s'il s'agissait de filmer au plus près du corps la vibration des cordes vocales.

Refusant le pittoresque du reportage, **Pork and Milk** ne retient qu'un minimum d'éléments contextuels: un café-restaurant élégant du centre de Tel-Aviv, la terrasse d'un immeuble de béton, la mer qu'on devine au loin, un terrain de rugby où s'entraînent des femmes soldates, une photo de famille montrant fugitivement quelques rabbins à papillotes. Car ce dont parlent les témoins – l'enfermement sectaire et la solitude de celui (ou celle) qui s'en évade – dépasse de loin le monde juif extrémiste. En sollicitant de chacun le récit le plus personnel, le plus intime, le film atteint d'emblée le plus universel.

Valérie Mréjen, qui s'est fait connaître par de brèves fictions très stylisées, inspirées de la vie quotidienne, renonce ici à l'ironie et l'autodérision pour un documentaire radical. Les témoignages sont mûris, réfléchis, posés, et la parole lestée d'un poids inhabituel de gravité. C'est que le sujet ne

prête pas à rire et qu'il la touche de près. (Son frère, a-t-elle déclaré dans une interview, est récemment devenu religieux.)

Film engagé, **Pork and Milk** évoque des faits connus – mariages forcés, répression de la sexualité, maternités imposées, obscurantisme, rejet de toute différence, viol permanent de la vie privée, tyrannie des rabbins, bannissement des apostats – qu'Amos Gitai avait déjà dénoncés avec véhémence dans une fiction très bien documentée, **Kaddosh**. Son originalité doit être cherchée ailleurs, dans ce qu'il révèle de l'expérience intime des transfuges autant que dans la manière dont la parole est mise en scène.

Comment naît le désir de rompre? Pour beaucoup, d'une révolte contre l'obscurantisme. "Pendant que je commentais le Talmud, je savais que les autres garçons de mon âge faisaient de l'anglais ou des maths. J'étais furieux de perdre tout ce temps" rapporte un jeune homme ambitieux. "Mon fils aîné a refusé de regarder un arc-en-ciel parce que le rabbin l'avait interdit. Je lui expliquai que c'était un phénomène naturel parfaitement inoffensif, mais il n'était pas question d'aller contre la parole du rabbin", témoigne un père de famille. D'autres racontent une expérience sensorielle, un éveil des sens. Un adolescent voyant passer un garçon de son âge en rollers a immédiatement envié cette liberté de mouvement, cette manière de jouir de la vie si opposée à celle qui lui était inculquée. Un autre s'est révolté contre la médiocrité de la cuisine de sa mère, soupes insipides, servies froides pour cause de shabbat. Il est depuis devenu cuisinier. Une jeune femme mariée raconte la sensation bouleversante du vent dans ses cheveux, elle qui depuis plus de trois ans portait perruque.

Avant la rupture définitive, beaucoup ont connu une longue période de mensonges, de dissimu-

lation. L'un se souvient de la honte éprouvée lorsqu'il lisait des journaux laïques, de la peur de se faire surprendre, du temps passé à les détruire pour cacher toute trace de sa "souillure". Un autre évoque la télévision regardée en cachette pendant le shabbat et le scandale irrémédiable lorsqu'il fut découvert par ses parents. Peur, honte : c'est pour échapper à ces sentiments que beaucoup ont rompu, mais la culpabilité ne les a pas lâchés. "N'ai-je pas été égoïste d'abandonner mes sœurs ?"; "Avais-je le droit d'imposer une telle souffrance à ma famille ?"

À entendre ces dix voix, ce qui frappe, c'est la violence de l'exclusion imposée à tout dissident. On est à l'intérieur des remparts de la communauté, du côté du Bien absolu, ou dehors, dans le péché, le Mal absolu. Pas de purgatoire, de zone grise. Toute fissure se creuse en faille, en abîme. Mais le film heureusement résiste à ce manichéisme et ne donne pas du monde laïque une vision idyllique. Lorsqu'à l'armée où elle a trouvé refuge contre un mariage forcé, S. révèle aux autres conscrites comment elle a quitté la religion, elle est accueillie par des sarcasmes sur sa toilette intime. Son frère témoigne qu'après maintes rebuffades, c'est auprès d'un contremaître arabe (entendez palestinien) qu'il a trouvé du réconfort, le seul qui, à coup sûr, n'était pas partie prenante dans cette querelle judéo-juive.

Les dix témoins du film ne se laissent aller à aucun propos agressif contre la religion ou la foi. Leur expérience n'a pas fait d'eux des militants de l'athéisme mais des hommes et des femmes en mouvement. Ils ont commencé à penser, c'est à dire à douter, et ne s'arrêteront pas de sitôt ; là est peut-être leur seule liberté. Et c'est sans doute le statisme de la mise en scène qui permet au spectateur de mieux sentir cette mise en mouvement des intelligences.

Éva Ségal

cet empire va mal...

Get Rid of Yourself est une œuvre de Bernadette Corporation, collectif d'artistes à taille variable qui opère entre l'Europe et les États-Unis. En dix ans d'existence, leur travail a pris diverses formes : organisation d'événements, création de mode, édition, film, littérature collective. **Get Rid of Yourself**, terminé en 2003, dont la traduction littérale est "Débarraste-toi de toi-même" est qualifié par leurs auteurs de "ciné-tract" ; un ciné-tract artistique qui l'est moins par sa longueur que par son positionnement radical – voire désespéré – à côté d'un discours plus convenu sur l'altermondialisme. Décryptage par Maura McGuinness.

C'est la guerre, la *guerre civile larvée*. Dans un monde condamné, comment vivre, comment résister ? **Get Rid of Yourself** dit la frustration et la violence engendrées par ce que certains, dont les philosophes Toni Negri et Michael Hardt, nomment "l'Empire". Comparé tour à tour à une méduse échouée ou à un poisson qui a crevé dans les eaux qu'il a lui-même rendues invivables, cet Empire va mal.

Des images et des témoignages autour des manifestations anti-G8 à Gênes, en juillet 2001, fournissent le matériau de départ du film. Mais il ne s'agit pas ici de revendications antimondialistes précises à l'encontre des maîtres du monde, il s'agit de Gênes en tant que révélateur du désastre humain contemporain. Les événements ne sont ni nommés ni datés : nous les connaissons, ils nous appartiennent.

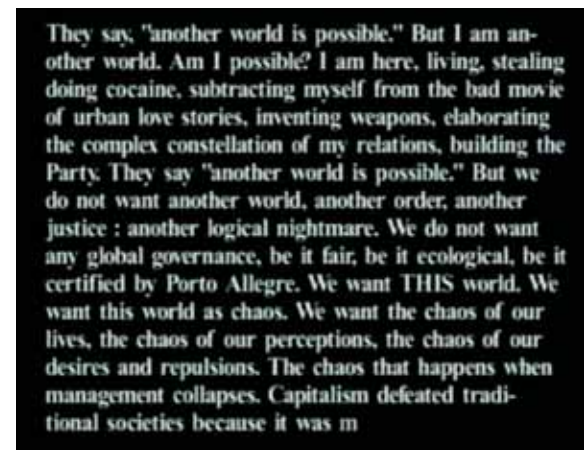
C'est aussi un film post "11 septembre 2001". Il porte les traces des mesures anti-terroristes intervenues à la suite de la destruction des tours du *World Trade Center*, dont les images l'ouvrent et le ponctuent ; au moment du montage, les auteurs ont donc choisi de ne pas identifier leurs personnages.

Aucun propos n'est signé. Nous ne voyons pas non plus les *vrais* visages de ceux qui parlent. Ils jouent un rôle, se déguisent ou sont cachés derrière des voix *off* : une comédienne américaine apprend et répète des textes repris aux participants des événements ; un artiste allemand s'affuble d'un masque et d'une perruque clownesques pour dire son texte ; un narrateur anonyme raconte la fin de l'Empire, tout en introduisant une certaine historicité et en proférant des recommandations



pour une logique d'action. Le visage de Carlo Giuliani – abattu par les *carabinieri* et seul nommé – reste caché sous son passe-montagne. Témoignages des activistes du *Black Bloc*, la faction la plus radicale présente à Gênes, mis en perspective par une superposition de paroles savantes ou mises en scène ; images du réel, celles de la violence dans les rues de la ville, juxtaposées à des scènes jouées, des personnages en costume ; images de vacances, encore ; dans **Get Rid of Yourself**, tout fait signe, il faut chercher le sens dans la rencontre, l'interprétation, la réinterprétation.

Que disent les *acteurs* des événements de Gênes ? Leur difficulté à vivre dans un monde de marchandises sécurisées ; la force des émotions suscitées par l'exercice de la violence à l'encontre des symboles du capitalisme : la folle joie d'éventrer un distributeur bancaire, le plaisir étrange de pouvoir disposer à sa guise de l'espace et du contenu d'un supermarché ; le bonheur aussi de se sentir partie d'un tout en "intelligence spontanée", l'élément d'un "truc coordonné et musical" qui permet d'affronter et de dépasser ses peurs. L'expérience immédiate et existentielle d'une "réalité événementielle", déplacée, et le sens de la communauté qu'elle engendre. Le sentiment d'être là. Ils disent, aussi, leur rejet de la manifestation pacifiste, du slogan d'un autre monde possible, de la culture de protestation ritualisée de leurs aînés. Il n'y a qu'un monde et il faut le vivre, même si cela veut dire le détruire. Autour de ces témoignages, d'autres voix, d'autres images tissent une toile qui rappelle que la guerre s'est déplacée, aujourd'hui, sur le terrain des images. Séquences de mode, mannequins passifs





vêtus de noir : l'attitude *radicale anar*, fétichisée, s'est transformée en *look radical chic*. Émeutes et bord de mer, les pavés et la plage : ces images ne sont-elles pas devenues presque aussi banales les unes que les autres ? Un parasol en feu n'est pas plus incongru que des manifestants prenant la pose devant des journalistes, avec banderole et poing levé, jouant un jeu médiatique dont la simplification rhétorique se délecte de raccourcis. Eau et fumée, feu et sang : guerre urbaine ou catastrophe, les images finissent par toutes se ressembler. "Ce n'est pas par hasard qu'on diffuse à tel ou tel moment opportun, tel ou tel sentiment de menace, de terreur" proclame la voix du narrateur. Dans une rue de Gênes, jonchée de débris, s'érige encore, insolemment indemne, un panneau publicitaire pour l'Oréal : le visage surdimensionné d'une femme nous regarde au-dessus des manifestants. Là encore, images-raccourcis pour les médias, images-propagande pour l'Empire.

La couleur noire traverse tout le film, y compris celle de l'absence d'images à l'écran, quand la bande son déroule encore les bruits d'émeutes. Retrouver les "espaces nocturnes" dit la voix *off*. Comme si la solution pouvait être d'éteindre la lumière, de se retirer de la mise en scène imposée, pour retrouver d'autres manières d'écouter, de raconter des histoires, de faire l'Histoire.

Dans **Get Rid of Yourself**, les voix paraissent plus vraies que les images, mais ce sont aussi des matériaux qu'on peut manipuler. L'actrice Chloe Sevigny pourrait être crédible dans le rôle d'émeutière. Mais vers la fin du film, sa voix même, en train d'apprendre les paroles des activistes, subit des distorsions, tantôt voix d'enfant, tantôt voix d'homme. Le clown – l'artiste Stephan Dillemuth, alias Werner von Delmont ici au générique –, qui approuve l'action iconoclaste des jeunes détruisant ce qu'ils aiment, les leurres de l'individualisation par la mode, les enjoint d'inventer des images plus sophistiquées. Mais, dans le chapitre "anti-capitaliste", peut-on trouver images plus sophistiquées que celles de la destruction des tours du *World Trade Center* ?

Alors, faut-il être *dedans* ou *dehors* ? Contribuer au spectacle ou se retirer et, comme le suggère encore le narrateur, fonder une société à l'écart ? Retrouver la communauté dans le partage d'un récit – fictionnel, comme tous les récits – mais nécessaire à la vie ? Partager la fiction du communisme, un communisme à petite échelle,

entre amis et encore une fois sans rêve d'un véritable autre monde ? "Entre amis", parce qu'il n'y a plus d'"éducation sentimentale" aujourd'hui et que l'amour et l'amitié sont à réactiver.

Les options sont énoncées. Elles ont en commun un appel au groupe et à la créativité, mais le film se termine sans réponse univoque. Rien n'est réglé, c'est peut-être les deux.

La difficulté à résoudre ce dilemme était déjà au centre de certains films du groupe Zanzibar, les "dandies de 68". On pense, entre autres, à **Acéphale** de Patrick Duval, dont les personnages se sont soustraits à la société pour vivre dans un tunnel abandonné ; ou encore à **Détruisez-vous** de Serge Bard, qui voit Caroline de Bendern, mannequin, comédienne et future "Marianne" des manifestations, tenter d'expliquer la révolution – ou de l'apprendre. Elle réussit moins bien que Chloe Sevigny dans sa cuisine, dans **Get Rid of Yourself**, mais entre-temps, il a plus été question de tactique que de révolution. Tout le monde comprend ce que c'est que de maîtriser son image, sans forcément le faire, ou le pouvoir.

Comme d'autres groupes d'artistes, Bernadette Corporation renonce volontiers à l'identification individuelle de ses membres. Le collectif permet de rester anonyme, invisible, mais crédible. On peut y détecter, ici, une similitude avec le *Black Bloc*, et, de façon plus générale, un défi. Refuser de s'identifier fait partie d'une démarche artistique. Depuis ses débuts, Bernadette Corporation a usurpé les outils et le vocabulaire qu'une firme utilise habituellement pour mener ses actions, en les plaçant fermement sur le terrain du détournement et en défendant l'action collective qui permet d'être là où on n'est pas attendu.

C'est dans son extrême maîtrise d'éléments divers que ce film presque pédagogique tire sa force. La distanciation obtenue par les différentes couches de sons et d'images active l'écoute et le regard dans les interstices de ce mélange de réel et de fiction, et démontre ce que le réel a de fictionnel et ce que la fiction possède de réel. Cette alliance entre l'esthétique et le politique souligne les possibilités de l'artifice et de la représentation. Car tout dépend de l'histoire qu'on doit raconter.

Maura McGuinness

Get Rid of Yourself

2003, 62', couleur, fiction

Réalisation et production : Bernadette Corporation.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (DAP), American Fine Arts Co., Colin De Land, MASSPOP.

Témoignages d'émeutiers et textes apocryphes au service d'un éloge incertain de la violence ? Étude en acte des stratégies de récupération des débordements contestataires ? Entre hallali et constat pessimiste, **Get Rid of Yourself** dissimule son objet pour mieux en préserver la complexité. Attentats du 11 septembre, sommet du G8 de Gênes, Chloé Sevigny et mannequins Chanel s'y croisent et dessinent le contre-portrait d'une époque.

L'un des intervenants décrit comment, dans l'émeute, plusieurs niveaux d'opacité modifient la perception. L'opacité littérale – fumigènes, masques, uniformes – réduit l'œil à l'impuissance au bénéfice de l'oreille.

En ce sens, **Get Rid of Yourself** ne tire-t-il pas sa forme de l'émeute ? Car les images, archives télévisuelles retravaillées ou diaporama estival, sont très nettement du côté du simulacre ; l'appréhension du réel plutôt du côté des voix *off*, seules accréditées pour dire la vérité de l'oppression sociale. Comment agir ? Que voir ?

Le peut-on encore ? Les moments où se réduit le décalage entre son et image montrent une actrice ou un homme masqué : preuve qu'apparaître à l'image est bien avancer dans l'ombre. **Get Rid of Yourself** prend ce paradoxe à son compte. En assumant cette position pour le moins malaisée, il crée une sorte d'écart, de lieu annexe, ni documentaire ni film de montage, d'où il définit lui-même, tant que possible, les termes de son action. *M. C.*



l'électricité, moins les soviets

Après **Postier de nuit** (1995), **Terminus for You** (1996) et **Opera Mundi** (1999), Nicolas Rey a réalisé en 2001 **Les Soviets plus l'électricité**. Dans ce film, le "ciné-voyageur" nous emmène en trois "bobines" de Paris à Magadan, pour une traversée de la Russie où surgissent aléas du voyage et éléments autobiographiques. Analyse de Christa Blümlinger. (Voir aussi **Commentaire d'un photogramme**, par Anne Brunswic, p. 95)

Les Soviets plus l'électricité

2001, 170', couleur, documentaire

Réalisation et production : Nicolas Rey.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (DAP).

En été 1999, Nicolas Rey traverse la Russie d'ouest en est pour se rendre jusqu'à Magadan où l'appelle une chanson de Vissotski et, plus secrètement, la tradition communiste de sa famille. Ce long "ciné-voyage" est tourné à 9 images/s avec une caméra super-8 chargée de pellicules périmées datant de l'époque soviétique.

Au son, le voyageur-cinéaste enregistre un journal de bord mélancolique et décalé auquel se mêlent quelques citations de Lénine.

Hommage à Dziga Vertov, le film emprunte délibérément des chemins opposés à tout reportage, à tout discours expert. Les images trébuchantes, parfois scarifiées, aux couleurs délavées sont celles d'un voyage intérieur dans la mémoire communiste. La "bobine n° 1" retrace un trajet essentiellement ferroviaire entre Kiev et Moscou. À Tchernobyl, le cinéaste tente d'échapper au circuit payant destiné aux journalistes pressés. La "bobine n° 2", de Novossibirsk à Yakoutsk, suit les rails du transsibérien, puis le cours lent de la Léna. De longs plans fixes fracturés de trous noirs disent le vague à l'âme, l'attente du voyageur et peut-être celle d'un pays toujours en mal d'avenir radieux. Au fil des jours, bonheurs et déconvenues se succèdent, beuveries et errements. La dernière partie du périple est la plus éprouvante : 2 000 km de piste improbable à travers les montagnes entre Yakoutsk et Magadan. Au terme de ce parcours poétique, la milice est là, qui remet brutalement les pendules à l'heure. *É. S.*

Un cinéaste parisien prend le rail pour faire un "ciné-voyage". Il passe par Berlin, en direction des pays de l'Est, comme autrefois, avant la chute du mur. Les bêtes du zoo, qu'on entrevoit, nous parlent déjà d'un ici-et-ailleurs. Le passage sera rapide, mais le voyage entamé sera long. Le film le sera également, trois heures, sans que sa durée nous pèse jamais, tellement il fait partager la passion du ciné-voyageur. Celui-ci nous livre d'emblée sa destination, ambitieuse et lointaine : la Sibérie. Dès le début, nous vivons la sensation étonnante du train, tout ce qui tient à son déplacement : les ellipses d'une vision marquée par un mouvement saccadé, les ralentis, les arrêts et les reprises de vitesse qui modulent le temps d'un voyage ; les couleurs qui changent ; l'attente de quelque chose, qui s'installe avec les souvenirs ; un temps pour regarder, mais aussi pour raconter et pour formuler des considérations intempêtes. La célèbre définition du communisme par Lénine, le "pouvoir des soviets plus l'électrification du pays tout entier", ce programme révolutionnaire qui inspire au film son titre, sera joué au pied de la lettre : Nicolas Rey part à la recherche de ce qui reste de la puissance de l'électricité (moins les soviets). Gardant sa direction principale, vers Magadan, port de la mer d'Okhotsk et centre d'une vaste région minière en Sibérie, il se livre, tout au long de son voyage transsibérien, à des détours peu touristiques sur des sites abritant des centrales d'énergie. Il s'approche de Pripyat, ville-fantôme près des réacteurs nucléaires de Tchernobyl, s'introduit dans la centrale hydroélectrique de Bratsk, pour contempler à travers le treillis les installations d'un immense barrage datant des années cinquante, tout en se rappelant son père ingénieur communiste.

la matérialité comme signe

Nicolas Rey nous donne plusieurs pistes pour entrer dans son "ciné-voyage" : il y a, tout d'abord, cette voix vive du cinéaste, enregistrée au cours du voyage sur un petit dictaphone. Elle forme la base de la bande sonore du film. Ces carnets parlés au gré des humeurs du voyageur ont un ton parfois pressé, parfois oisif ; leur grain correspond, dans la modestie de son support, à la technique mobile et démodée des notes visuelles, prises tout au long du trajet avec une caméra Super-8. On pourrait dire une caméra-stylo au sens d'Alexandre Astruc, rêvant, dans son utopie esthétique de la fin des années quarante, d'un cinéma où "la caméra finit par remplacer le stylo", où "le découpage technique devra devenir moyen d'expression d'une conception du monde", une écriture à la première personne dont le langage sera écrit celui de l'essai¹. Nicolas Rey a su renouveler cette position de façon paradoxale, en concevant une espèce d'*arte povera*, adaptée aux exigences d'une réalité vécue et dont la base serait l'altération des normes techniques. Il fait une déclaration qui va tout à fait dans ce sens, par le moyen d'intertitres, autre voie d'énonciation qu'il introduit pour expliquer le point de départ de sa création. Rey part d'une idée d'enregistrement qui parle par sa matérialité même. D'emblée, il se déclare en quête d'un matériel rare qui porte en lui la fragilité de sa durée : "Tourner, en un long travelling d'ouest en est, (les rails sont déjà posés) ces cartouches Super-8 soviétiques qui stationnent dans mon frigo et voir les couleurs qui leur restent. Périmées, elles le sont, sinon elles ne seraient pas soviétiques." Après nous avoir instruits sur l'origine de l'étrange beauté de ces images un peu délavées, d'un grain et d'une émulsion aux apparences parfois précaires, il nous



révèle un peu plus loin le secret du rythme magique de ses images, qui tient tout simplement à une vitesse de tournage hors d'usage : "Tourner à 9 images par seconde. Déjà, Vertov parlait de la dictature du 16 images par seconde. Et ce n'était qu'un début." Pour Rey, le détournement d'un standard technique fait donc partie intégrante de la conception plastique de son expression.

Les intertitres ne livrent pas seulement la conception artistique (et artisanale, est-on tenté d'ajouter) d'un tel projet ; ils fournissent d'autres motivations de ce ciné-voyage, à la fois plus personnelles et plus intellectuelles : on apprend, grâce aux bribes d'un autoportrait effleuré, les compétences et le courage de toute une pléthore d'ancêtres masculins (ingénieurs, dessinateurs, photographes, bricoleurs, cheminots), ainsi que la rencontre de l'histoire familiale avec l'Histoire, à travers les guerres, la résistance et le communisme. Mais par la présentation même des intertitres, qui se déroulent chaque fois sur un fond de couleur primaire (à commencer par le rouge), on apprend aussi les tons de base que le cinéaste a choisis pour son film et qui seront celles de l'Union Soviétique.

entre deux avant-gardes

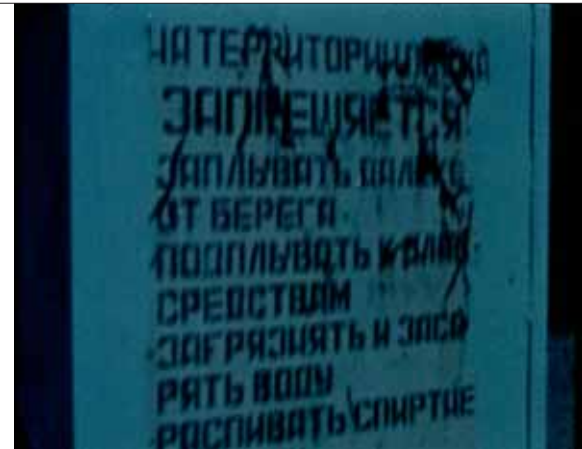
À côté de la voix enregistrée sur le vif, avec ses atmosphères environnantes qui nous évoquent l'espace traversé par le cinéaste, au-delà des cartons ou intertitres, qui rassemblent les données du ciné-voyageur, et comme au-dessus des images qui, par leur insistance sur des moments précis, nous conduisent d'emblée comme des images-souvenirs, un quatrième fil soutient le tissage du film. Sous la forme d'une voix *off* féminine, ce fil nous ouvre une autre piste pour pénétrer dans le ciné-journal. Il fait entendre de brèves citations de Lénine, extraites de **L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme** et du **Gauchisme, maladie infantile du communisme** (1916, 1920). Ces citations sont chuchotées et chevauchent souvent les témoignages de la voix vive du voyageur, figurant ainsi la transformation de l'expression symbolique attachée à l'idéologie communiste en une sorte de texte sous-jacent propre à une société nouvelle, régentée désormais par un capitalisme cru.

Renouvelant ainsi les traditions artistiques et artisanales du cinéma, trouvant dans des techniques et des matériaux anciens l'occasion d'un nouveau

plastique, ce film se trouve opérer une sorte de réconciliation des "deux avant-gardes"², longtemps séparées et s'ignorant mutuellement : celle du cinéma "expérimental", issue du milieu des arts plastiques et venant de New York, et celle qui s'est formée en Europe, à la suite du cinéma moderne d'après-guerre, et qu'on pourrait appeler "essayiste". **Les Soviëts plus électricité** réunit en quelque sorte ces deux tendances, en se présentant à la fois comme un film-journal "mekasien", capable de sculpter le temps d'un voyage en modulant les couleurs, les vitesses, la structure et le défilement des images, et comme un essai "markerien" qui autonomise radicalement la bande-son par rapport à la bande-image. Car c'est à cause de la forme particulière de **Les Soviëts plus électricité** qu'on pense à deux autres ciné-voyages vers les pays lointains de l'Est, **Lettre de Sibérie** (1958) de Chris Marker, et **Reminiscences of a Journey to Lithuania** (1971-72) de Jonas Mekas. La formule qu'André Bazin inventa pour expliquer l'intelligence du film de Marker, le "montage de l'oreille à l'œil"³, vaut tout autant pour ce nouveau film qui sait s'appuyer aussi bien sur les intervalles entre sons et images que sur ceux qui séparent les images, pour en faire surgir de la pensée. On peut de même accorder à ce film la formule de Mekas⁴, pour qui tout filmage "direct" se charge d'emblée de mémoire et devient un mode de réflexion.

images des passages du temps

Chez Nicolas Rey, la base du montage est formée par une série de photogrammes limitée, et repose parfois même sur le photogramme isolé. Selon le mode d'enregistrement, c'est-à-dire selon le degré de réduction de la vitesse du défilement du film dans la caméra, il peut s'agir seulement de quelques photogrammes, ou d'un plan assez court, qui sera ensuite étiré, remodulé et adapté au rythme des 24 images. Une suspension, une accentuation de quelques moments choisis tiendra ensuite au fait que ces plans, à la fois accélérés (par les ellipses à l'enregistrement) et ralentis (par la multiplication photogrammatique au tirage), sont toujours isolés par de longs passages au noir. Parfois, grâce au montage effectué à la prise de vue, ils forment de petites unités condensées, qui peuvent être reprises au cours du film ; mais toujours les distinguent la fragilité de leur apparence,



leur discontinuité marquée. Par leur fugitivité insistante, ces plans se situent d'emblée du côté du souvenir. Par leur engloutissement récurrent dans du noir, ils se présentent comme des éclats visuels, venus au secours d'une voix toujours au présent, qui essaye de s'approcher et de témoigner d'un monde traversé par le poids du passé. Si cette parole est parfois hâtive, parfois hésitante, c'est aussi qu'elle réagit à quelque chose que nous ne pouvons voir, mais qu'elle tente de nous faire imaginer. Ce qu'en revanche nous voyons, ce sera souvent quelque chose qui n'est pas décrit ou nommé par la voix, quelque chose qui nous parle autrement. Les plans nous parlent par leurs variations de grandeur et de vitesse, grâce à un éventail de formes plastiques, qui s'étend de détails fixes et saccadés (ainsi, un mur pâle et délabré), aux défigurations striées de vues prises en mouvement (ainsi, des plans bougés sur une piste sibérienne). Jamais les images ne viennent illustrer le récit. Elles mènent une vie indépendante, mais leur lisibilité se cristallise pourtant au gré d'un rapport avec les mots qui vont à leur rencontre par des voies variées (la voix *off* du cinéaste-narrateur, les chansons, les intertitres, les textes de Lénine chuchotés par la voix *off* féminine). On pourrait parler d'un moment benjaminien, du "maintenant d'une connaissabilité"⁵ s'incarnant dans ces images de souvenir retravaillées, *images dialectiques* au sens où elles établissent une tension entre la charge d'histoire qu'elles portent et le moment de leur lecture. Un tel moment unique de pensée se transmet par la forme fragmentaire des images et par les variations de leur retraitement.

entre anticipation et souvenir

Par leur figuration même, les images, on l'a dit, parlent souvent d'autre chose que la voix. Elles induisent une sensibilité autre, un supplément d'imaginaire. Le passage, par exemple, où le voyageur-narrateur évoque Moscou, où il n'a pas l'intention de rester, crée cette ouverture du sens. Quand Rey imagine dans son audio-journal qu'au "kilomètre zéro" de Moscou, on pourrait trouver non plus le Kremlin, mais bien, reconstruite, l'église du Christ-Sauveur, autrefois détruite par Staline, nous voyons un plan suspendu entre accélération (à l'enregistrement) et ralentissement (au tirage) : un ange immense apparaît, déplacé par une grue, dans le coin d'une façade blanche. La dénomi-

nation et la localisation des choses vues éclaire rétroactivement une série discontinue d'images. Car ce plan est en fait le dernier d'une série de fragments, éparpillés autant qu'énigmatiques, associés par le récit à une ville ukrainienne où, plus qu'à Moscou, le cinéaste a décidé de s'arrêter un peu – afin de rencontrer un expert dans le développement de la vieille pellicule Super-8 soviétique qu'il utilise. Initiée par un montage rapide de deux images-marques du processus de reconstruction (une inscription "Krupp" sur le montant d'une grue et un panneau de chantier représentant la future église), cette série de fragments a montré, sous différents angles, des ouvriers face à ce monument blanc, déplaçant l'immense ange bleuâtre. Si bien que lorsque nous voyons arriver l'ange dans le coin de la façade, et que la voix *off* évoque la finition de l'église moscovite, cette voix rattrape les images, désignant ainsi la nouvelle apparence de ce pays comme trace d'un mouvement permanent entre anticipation et souvenir.

Toute l'architecture de ce film est donc fondée sur les détours et les retours des images et des paroles, propres à faire surgir un passé présent tout au long de cette traversée particulière et profondément personnelle de l'ex-Union Soviétique. Ainsi, la chanson populaire de Vissotski, **Magadan**, est-elle lancée dès le début des **Soviets plus électricité** comme fin du voyage, comme énigme du film et comme parole valant aussi pour le geste du cinéaste : "... Si je suis parti là-bas, ce n'est ni sans rime ni sans raison..." Elle va traverser le film et ressurgir sur sa fin comme une parole salvatrice qui, à Magadan justement, sera jouée par le cinéaste, au gré de son récit d'aventurier. Ces paroles, qui avaient emporté le ciné-voyageur, deviendront finalement les siennes et prendront tout leur sens.

Christa Blümlinger

Une première version de ce texte a été publiée par *pointligneplan*, à l'occasion de la projection des **Soviets plus l'électricité**, à la Fémis le 17 avril 2003.

1. Alexandre Astruc, *L'Avenir du cinéma* (1948), republié dans *Trafic* n° 3/été 1992, p.151-158.

2. Selon une distinction de Peter Wollen, *The Two Avant-Gardes*, in *Readings and Writings. Semiotics Counter Strategies*, Verso Editions, London 1982, p. 92-104.

3. André Bazin, *Chris Marker. Lettre de Sibérie*, in *France-Observateur*, 30 octobre 1958.

4. Jonas Mekas, *Le film-journal. À propos de Reminiscences of a Voyage to Lithuania*, in Danièle Hibon, *Jonas Mekas*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume (catalogue), 1992, p. 47-56.

5. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp : Frankfurt am Main 1982, S. 578. Traduction Jean Lacoste, *Paris Capitale du XIX^e siècle*, éd. du Cerf, Paris 1989, p. 479.



sur le fil du documentaire

La sortie en salles en novembre 2005 de **1/3 des yeux** d'Olivier Zabat a été abondamment couverte par la presse. Par un dispositif narratif en mosaïque qui déstabilise le spectateur, son auteur questionne le genre documentaire et le rôle du narrateur. **1/3 des yeux** avait été précédé de **Miguel et les mines**, présenté au FID Marseille en 2004 et gagnant du prix de la Compétition française, ainsi que de **Zona Oeste**, réalisé en 1999, à présent au catalogue **Images de la culture**. L'occasion de remonter dans la jeune filmographie du cinéaste : rencontre avec Olivier Zabat, par Mathieu Capel.

Zona Oeste

1999, 42', couleur, documentaire

Réalisation et production : Olivier Zabat.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (DAP).

De Rio de Janeiro, où **Zona Oeste** a été tourné, on verra peu ; ni plages ni chromos, moins encore de samba. Les trois séquences qui composent le film, hermétiques les unes aux autres, sont au contraire d'un minimalisme presque étouffant et font la part belle aux témoins. Logiques de la violence quotidienne, selon les membres d'un gang des *favelas*, deux hommes de la police militaire et un ancien évangéliste. Frontalité et théâtralité dominent les entretiens qu'Olivier Zabat a menés avec ces représentants de la "mauvaise vie" – pour reprendre les mots d'un des protagonistes. Ne s'érigeant jamais en juge, Zabat concède à ses témoins un espace où puisse se dire la violence de leur histoire, que l'on soit gangster ou policier. Si tous sont en guerre les uns contre les autres, ils partagent pourtant ici un même rapport de jubilation à la parole, parfois jusqu'à l'ivresse, et le même souci de sa propre mise en scène. De fait, le jeu n'est jamais très loin du cynisme affiché – pointe même une part d'innocence. L'impact et la violence de **Zona Oeste** sont réels : masques et uniformes, pistolets et fusils, ou encore "reconstitutions" d'assassinats suffisent à évoquer le régime de terreur dans lequel vit chacun. Mais le plus remarquable ici sont les rapports troubles que ce réel entretient avec sa mise en scène, au point qu'on ne sache plus très bien lequel est premier. *M. C.*

Zona Oeste marque votre rencontre avec l'outil vidéo. Comment ce projet est-il né ?

Olivier Zabat : Le projet de **Zona Oeste** était très simple : je voulais travailler sur les plages de Rio de Janeiro pour recueillir les témoignages des *cariocas* sur la violence urbaine. C'est une ville assez violente, et la parole y hésite entre réticence et désir d'épanchement. Le recours à la vidéo se justifiait parce qu'il était le plus à même de mettre en rapport l'image et son commentaire. Cependant, ce projet entraînait certaines questions. En tant que Français allant travailler à Rio, il m'était facile de revenir avec des images assez confortables, dans lesquelles je n'avais pas d'implication réelle. Mais que signifie filmer une autre culture ? Que signifie filmer des propos sur la violence en jouant sur le contraste entre beauté (des décors) et violence (des propos) ? Capter une culture différente de la mienne d'une manière peut-être un peu simpliste était-il suffisant ? J'ai seulement voulu aller plus loin.

La télé est extrêmement présente à Rio. Avoir une caméra ne procure pas le même statut que celui avec lequel je pensais travailler. La façon dont j'approchais les gens était à chaque fois désamorcée. Il était donc impossible d'engager le dialogue sur le terrain que je souhaitais investir. Travailler en tant qu'artiste, avec des "réflexes" d'artistes, était infaisable ou déplacé. J'ai quand même tourné pas mal d'images dans ce sens-là, mais je n'ai gardé qu'une seule trace de toutes ces heures de rushes, **La femme est sentimentale** (2000, 10'), qui est le film le plus proche de ma démarche initiale.

J'ai également travaillé avec un quotidien à sensations. Tous les matins, je partais avec ma caméra et je suivais une équipe de journalistes menée par Eduardo Santoro, le chef de la rubrique "faits divers". On arpente Rio en fonction des informations que nous donnaient la police ou la rédaction, et l'on allait faire le bilan des crimes de la veille. Cette démarche était une sorte de repérage géographique, mais elle me permettait surtout d'appréhender les sources de cette espèce de paranoïa très calme que j'avais perçue de manière omniprésente dans le discours des *cariocas*.

Au terme des huit premiers mois, je suis revenu avec la première partie : **O lado certo da vida errada**. Quelque chose de très proche du reportage télé : je captais dans l'instant quelque chose de très bref qui était comme la base d'un reportage. C'est là que j'en suis venu à abandonner l'idée de produire un travail "artistique", au profit des témoignages de gens que l'on a peu l'habitude de filmer. Se posait alors la question de l'utilisation de ces images : je ne leur ai finalement imposé aucune distance critique préalable. Il ne s'agissait pas de multiplier les avertissements ou d'exprimer mon opinion sur ces images, mais d'essayer de comprendre comment elles pouvaient se désamorcer dans de futurs développements.

La différence entre les deux premières parties est frappante. Bien sûr parce que les intervenants ne sont pas les mêmes, mais surtout parce que votre présence dans la deuxième partie se fait sentir de manière bien plus problématique.



O. Z. : Pour tourner la première partie nous étions trois. L'équilibre des forces est important dans un tournage, autant que le jeu de pouvoir entre ceux qui sont derrière et ceux qui sont devant la caméra. Ce jeu de pouvoir est déjà présent dans la première partie, mais il l'est plus encore dans la deuxième, où les policiers se présentent comme les représentants d'une autorité.

J'ai mieux compris alors comment s'établit le rapport de forces dans un film. Cela a également entraîné pas mal de confusion chez certains spectateurs. **Zona Oeste** est le résultat de mes premières recherches vidéo. Je n'ai jamais eu l'intention d'investir les mondes documentaire ou journalistique, contrairement peut-être à **Miguel et les mines** ou **1/3 des yeux**. Certaines questions sont fatalement apparues : on me demandait quelle preuve j'apportais de ce qui était énoncé, comment j'appréhendais la réalité à laquelle renvoient ces images. En fait, je me suis éloigné du journalisme dès que j'ai compris que fournir des preuves n'avait rien à voir avec le film. D'autre part, le fait que les policiers portent leurs uniformes à l'envers pour masquer leur bataillon est très significatif. On est ici très loin de vouloir fournir des preuves. L'uniforme n'est plus qu'un accessoire de théâtre et perd son caractère officiel.

D'ailleurs, dans cette deuxième partie, la réalité de ces personnes reste toujours ambiguë, moins parce que le dispositif les isole de leur environnement naturel qu'à cause de l'ivresse dans laquelle se perd leur discours.

O. Z. : Oui. À la toute fin de cette séquence se produit un de ces paradoxes grâce auxquels à mon sens on s'approche du cinéma. Ces deux policiers m'adressent un avertissement direct – "ça reste entre nous sinon la cireuse va passer" – mais sous la forme d'une auto-mise en scène. Le souci de la "belle scène cinématographique" montre que la parole elle-même a alors moins d'importance que la façon dont ils investissent leurs personnages en mimant le cinéma.

À ce moment, on sent chez vous une certaine fébrilité, sinon de la peur.

O. Z. : Oui, c'est flagrant dans la première partie : la caméra tremble, c'est un peu la panique de tous les côtés. On a tourné cette partie à un moment

très particulier : un vendredi soir, dans une *favela* "en guerre". L'usage veut justement que ça éclate en particulier le vendredi soir. C'était le moment des premières provocations, d'où les tirs que l'on entend pendant l'interview, ou le cri en fin de séquence : un des protagonistes interpelle ceux de la colline en face en proférant quelques insultes pour ouvrir les hostilités. Ce tournage a donc été fait dans un moment de panique.

Pour la deuxième partie, les conditions étaient plus sereines. Mais au moment du tournage, l'adresse du rendez-vous n'était pas la bonne, et nous nous sommes retrouvés dans un endroit inconnu. À l'extérieur les gens ne savaient plus où nous étions. Et assurément, se retrouver en huis-clos avec des personnes armées crée un déséquilibre.

Cette peur perceptible montre qu'il n'y a aucune forme de complaisance. Elle fait partie intégrante du film et établit de manière naturelle une distance qu'il n'est pas besoin de signifier davantage. On m'a souvent reproché de ne pas poser de distance critique. Je crois que cette distance est sensible si l'on accepte la frontalité qui est au principe du film, si inconfortable soit-elle, car elle se déjoue progressivement d'elle-même. Jean-Pierre Rehm a dit très justement que **Zona Oeste** commence chez Clint Eastwood et se termine chez Tex Avery. Montrer par exemple des kalashnikovs n'était absolument pas nécessaire. Elles n'attestent rien, à moins de faire du journalisme de pacotille. Tout au plus signifient-elles que ces jeunes font partie d'un gang. Il n'y a là rien de plus que décors et accessoires.

Pour la dernière partie, j'ai bénéficié d'une proximité plus grande avec l'ancien évangeliste. J'ai pu rencontrer sa famille. C'est pourquoi les attributs du bandit disparaissent. Il ne s'agit plus alors de "pensée cinématographique", mais d'hospitalité : quand on permet à quelqu'un de rentrer dans sa famille, les armes se font discrètes, et l'on peut davantage chercher le côté humain. Par exemple, le tee-shirt que porte cet homme est le sien. Il n'est pas un accessoire rajouté. Pour moi, il est un signe bien plus juste que toute kalashnikov.

Pourquoi La femme est sentimentale n'a-t-il pas été intégré à Zona Oeste ?

O. Z. : Ces deux filles n'ont rien à voir avec ces gens-là ; elles ne font pas partie du même monde du crime, même si elles le côtoient. Ajouter cette



séquence n'aurait été qu'une association gratuite. J'ai donc fait deux films distincts, dont l'un serait la conclusion de l'autre. Ces deux jeunes filles fournissent en effet le meilleur contrepoint aux démonstrations de force masculines de **Zona Oeste** : elles s'expriment à visage découvert, sans volonté de domination, alors que les membres du gang ou les policiers, certes très forts, restent cachés, avouant du même coup une forme de faiblesse. **La femme est sentimentale** continue le travail de désamorçage en cours dans la troisième partie de **Zona Oeste**. Il démystifie un peu plus ce monde de fiers-à-bras, clairement masculin.

Le travail photographique qui précédait Zona Oeste fonctionnait assez clairement sur le mode de l'oxymore : deux formes contradictoires mises en présence, dont se dégage un sens relativement évident. Adopter l'outil vidéo était-il pour vous un moyen de rompre avec ce mode de signification ?

O. Z. : Très exactement. Lorsqu'en 1996, j'ai décidé de partir au Brésil avec une caméra, je voulais repartir à zéro pour tout réapprendre. Le début de mon parcours dans le monde de l'art était celui d'un étudiant au sortir d'une école. Ce travail était grevé par la volonté d'imposer un sens pour montrer des formes. De toutes façons, la réalité que j'ai rencontrée au Brésil m'obligeait à tout reprendre depuis le début. Mon travail ne cesse depuis d'être une forme d'apprentissage – l'apprentissage de ce qui me semble être le cinéma. D'où l'impression que ce travail ait parfois été mal compris. Je n'ai jamais voulu jeter aucun pavé dans la mare documentaire. J'ai pourtant essuyé des attaques assez virulentes. Je pense que certains m'ont reproché de débouler avec désinvolture dans le monde documentaire, fort de mon statut de plasticien. C'est un malentendu. Mon travail filmique est né de l'explosion des possibilités qu'a offert la vidéo domestique DV, bien plus que d'une volonté de confrontation de l'histoire de l'art contemporain aux autres disciplines. J'ai toujours travaillé en ayant conscience de certaines limites. La vidéo autorise d'innombrables interprétations, au croisement d'une multiplicité de mondes. On n'y trouve pas forcément la même réserve qu'en peinture, par exemple. Si l'on éprouve de la gêne devant une toile, le cadre permet de se dire "oui, mais c'est de l'art". Dans la vidéo, ce cadre fait défaut. Du coup, on a parfois

parlé à mon propos de "fascination pour la violence". Considérer un travail en fonction du profil psychologique de son auteur, quel qu'il soit, ne me semble pas pertinent. C'est une interprétation psychanalytique qui me concerne aussi peu qu'elle ne concerne le cinéma.

Pour en revenir au documentaire, j'ai beaucoup hésité lorsqu'on m'a invité au Festival international du documentaire de Marseille, parce que c'était un monde que je ne connaissais pas, et je n'étais pas sûr que mon travail relève effectivement du documentaire. En qualifiant d'"essai documentaire" **Miguel et les mines**, dont la forme est assez libre, je voulais que l'on se demande quelle était la nature du film, et donner ainsi une clé d'interprétation.

Cela dit, cette forme fait partie d'un ensemble qui s'appelle la vidéo. Mais se réclamer à tout prix du monde de la vidéo n'y suffit pas pour définir son identité d'artiste. Cela dépend au contraire de sa capacité à affirmer sa propre absence de spécialisation. Il ne s'agit plus de prendre part à tel débat ou telle actualité de l'art contemporain, mais d'être livré à soi-même, sans pouvoir s'appuyer sur aucune règle, sur aucune structure ou sur aucun code. Il ne s'agit pas d'adopter un mode de production déterminé, mais, au contraire, de livrer son travail à des formes qu'il est impossible de définir *a priori*.

La structure de vos films m'apparaît comme tout à fait précieuse dans le monde du cinéma actuel. Paradoxe ou pas, juxtaposer comme vous le faites plusieurs séquences permet de rendre justice à la multiplicité d'une situation donnée. Dans ces conditions, parler de "fascination pour la violence" me semblerait de toutes façons bien trop réducteur et ne serait qu'une façon d'imposer un sens unique et transversal à un ensemble qui fonctionne sur un tout autre principe. D'où vient que vous refusiez par exemple de recourir au montage alterné ?

O. Z. : Je conserve une séparation nette entre les différentes séquences car chaque moment passé avec les personnes que je filme est unique. Même si j'essaie d'intégrer leur témoignage dans un processus de recherche, ce qui m'intéresse avant tout est cette histoire que nous avons de part et d'autre de la caméra. Chaque film se développe ainsi, en respectant l'intensité du moment, plutôt

qu'en cherchant coûte que coûte à faire avancer mes recherches initiales.

Prenons la séquence **PMN2** dans **Miguel et les mines**. J'ai contacté un démineur pour obtenir des informations sur les mines. Lorsque je suis arrivé, il avait déjà préparé sa table et savait comment il voulait être filmé : comme un conférencier face à des démineurs en formation. Tous ces éléments induisent un sens inattendu, une richesse qu'il faut savoir intégrer dans l'ensemble du film.

La progression dans mes films ne répond donc pas d'une narration mise en place par le montage, mais de la gestion au coup par coup de l'aléatoire au cœur de chaque situation. C'est parce que j'ai rencontré Chris North et sa femme que j'ai voulu donner une suite à **Miguel et les mines**. L'un des moments forts était à mon sens le parallèle entre les poèmes de Chris North et les puzzles de sa femme. Mais on pouvait y voir aussi la métaphore d'une sorte de fascination/répulsion pour la violence, et cela m'apparaissait comme une faiblesse. Comme si j'exprimais un choix d'artiste, mais de manière très insuffisante. J'ai donc souhaité en approfondir chacun des termes. Je suis allé voir Chris North au Kosovo, et je me suis intéressé d'un autre côté aux représentations de la bête fauve. Pour cela, j'ai contacté le zoo de Vincennes – avant même, d'ailleurs, que n'intervienne le drame dont a été victime Philippe Boursin.

De Zona Oeste à 1/3 des yeux, vos centres d'intérêts semblent s'être un peu modifiés. Dans le premier, on était au cœur d'un conflit. Aujourd'hui, on a l'impression que vous tenez comme un répertoire de discours périphériques, alors que les conflits eux-mêmes sont passés à l'arrière-plan. On n'y voit aucun poseur de bombes, comme on ne voit aucune victime.

O. Z. : Disons que j'observe les conséquences, ou plutôt ceux qui les traitent.

Pour **1/3 des yeux**, j'ai refusé de faire deux choses. L'homme que l'on voit dans la séquence **Additionnal Informations**, un démineur kosovar, me servait de guide et d'interprète. Nous parcourions ensemble le Kosovo et visitons des villages où des massacres avaient eu lieu. Il m'a proposé d'interroger pour moi les habitants. Cependant, me reposer ainsi sur un interprète, sur la familiarité qu'il avait avec ces villageois pour en tirer mes propres commentaires m'a semblé presque obscène.



J'ai également refusé d'aller filmer un village dont la moitié des hommes, aux dires de Chris, avait perdu un membre à cause de mines anti-personnelles. Ce genre d'images n'avait rien à voir avec le film. Je ne pouvais trouver la solution que dans un monde que je puisse comprendre moi-même.

Une fille d'Handicap International m'a dit un jour : "C'est incroyable, tout allait bien, on était dans nos maisons et, du jour au lendemain, elles se sont mises à brûler. C'était la guerre, on ne savait pas ce que c'était, et d'un seul coup c'était le chaos." Cette irruption de la sauvagerie dans le quotidien me semblait bien plus proche de ce que je cherchais. Du coup, l'histoire du zoo de Vincennes que je traitais en parallèle m'a paru plus significative, parce qu'elle témoignait aussi de cette irruption de la sauvagerie, mais dans un contexte urbain. Pour moi, la solution était à Remiremont, là où habitent les parents de Philippe Bourlon, bien plus que dans les villages kosovars.

Est-ce donc pour solliciter le moins d'intermédiaires possibles et ne pas biaiser le rapport que vous avez à ceux que vous filmez, que vous travaillez en DV ?

O. Z. : Mes films tournent autour de cette question : on partage un espace autour d'une caméra, et après qu'est-ce qu'on fait ? À partir de là, apparaissent spontanément certaines dramaturgies qui donnent au film une ampleur qui le rapproche du cinéma. Je n'essaie pas de faire entrer de force les gens dans mes films. Je n'affirme aucune domination, je ne veux asservir personne. C'est moi qui, au contraire, suis asservi à ces dramaturgies. Je suis complètement dépendant des gestes de l'autre.

Hervé Aubron dans Les Cahiers du cinéma écrit que vous ne créez pas de liens directs avec les gens que vous filmez, dans le sens où ne s'établit aucun rapport hiérarchique entre filmeur et filmé. Cela ne signifie pas pour autant que vous restiez dans une position d'observateur. L'une des problématiques importantes de vos films concerne votre propre présence.

O. Z. : Bien sûr ma présence est sensible. La réserve dont j'essaie de faire preuve est peut-être aussi visible qu'une caméra trop insistante. J'essaie, en tout cas, que les rapports soient équilibrés. Je ne mets en place aucun dispositif ou n'impose aucun choix esthétique. C'est une question de politesse et d'hospitalité. Quand je suis devant les parents de Philippe Bourlon, c'est une situation dans laquelle il faut faire preuve de délicatesse. Tout se fait au feeling. Je crois d'ailleurs que l'intérêt documentaire de **Zona Oeste** est de montrer un travail de plateau. Les applaudissements à la fin de la première partie ne sont pas une glorification de la violence. Les quelques bandits hors-champ ont applaudi spontanément la fin de la prise de vue. J'ai alors pris conscience que nous étions très proche de l'improvisation, qui est une forme plus théâtrale que documentaire.

Ce qui me semble aussi strictement documentaire dans Zona Oeste, et que l'on retrouve dans la séquence Prendre un secteur de Miguel et les mines, c'est que vous montrez combien toutes ces positions de domination relèvent d'une certaine forme de rhétorique.

O. Z. : Prendre un secteur est presque un faux exemple, même s'il est peut-être le plus éloquent. Cette séquence a été faite en plusieurs fois. Les premiers tests étaient très simples : je demandais à cet homme de discuter de son passé. Mais il ne pouvait pas s'empêcher de bouger, il n'arrêtait pas de se lever. Son mode d'expression était corporel plus que verbal. J'ai donc essayé de mettre en avant ce côté physique. Mais après plusieurs tests, on n'arrivait qu'à une sorte de mauvais jeu d'acteur. Le moment où il a été le plus "efficace" a suivi une dispute que j'ai eue avec lui. J'étais très en colère parce qu'il avait planté un rendez-vous. L'attitude de défi et d'orgueil qu'il a eue envers moi, comme les résidus d'adrénaline de sa baston de la veille et qu'il raconte au début de la séquence, ont finalement permis l'explosion physique que j'attendais et dont j'avais essayé de créer en amont les conditions.

Le processus est plus subtil dans **No Fish**, autre séquence de **Miguel et les mines**. Chris North voulait être filmé sur son bateau. Il acceptait que son image soit captée par la caméra, à condition d'être loin des regards. Cette séquence ne répond donc à aucun choix esthétique de ma part. On n'est pas non plus dans la théâtralisation. Tout vient de Chris North, dont le réflexe de protection est non seulement issu du film lui-même, mais également à son service.

A-t-il été difficile de le faire parler ?

O. Z. : Oui, un peu. Il était militaire avant de travailler pour Handicap International et écrivait ses poèmes dans le secret le plus total. Si cela s'était su, son image de démineur un peu rude aurait été mise à mal.

À ce propos, j'aime que dans un film les caractères des personnages ne soient pas strictement définis. Dans **Miguel**, Chris North a une image de brute au cœur tendre, mais dans **1/3**, il est moins investi. Je le retrouvais au Kosovo, alors que son travail était presque fini et qu'il s'était déjà familiarisé avec la caméra. Il n'avait donc plus la même fragilité. Il est bien assis dans sa chaise de camping, il se permet même d'avoir une longue discussion au téléphone avec sa femme. Cette malléabilité des caractères permet de ne pas maîtriser complètement l'évolution du film. Chris North, la brute au cœur tendre, est aussi un homme qui en a marre d'être au Kosovo et marre d'être devant une caméra. Et c'est comme ça que peut apparaître le berger kosovar : il voit la place libre et fonce dans le cadre.

Maintenant qu'un 1/3 des yeux a été distribué en salles, et que vous avez les pieds dans le cinéma, comptez-vous changer votre mode de production ou de financement ?

O. Z. : Le cinéma dépend d'un certain type d'éco-

nomie, c'est une dynamique d'entreprise. Pour ma part, je n'ai jamais ressenti le besoin de faire appel à aucun prestataire extérieur, monteur, preneur de son ou cadreur. Je n'ai aucune raison de confier à d'autres ce que je parviens à faire moi-même. Je ne vais pas mimer une économie de cinéma. Il n'y a aucune raison que je passe au 35 mm, même pour des exigences de distribution. Ce serait un poids supplémentaire. Il faudrait mettre en place des plans de financement et de tournage bien trop lourds pour ne pas nuire à la spontanéité que je recherche.

J'avance au coup par coup, selon une logique de "cause à effet". Je tourne des situations dans le feu de l'action, dont 90 % ne seront pas retenues. Ça a été le cas pour **1/3 des yeux**, dont de nombreuses connections ont disparu parce qu'elles n'étaient que la matérialisation d'une idée – ce que j'essaie toujours de supprimer, dans la mesure où mes films se construisent sur de l'incontrôlable. Imposer mes idées n'a aucune raison d'être, l'apprentissage est mon moteur.

*Propos recueillis par Mathieu Capel,
janvier 2006.*

anna sanders films, une société de production de cinéma fondée par des artistes

Fondée en 1997 par trois artistes français, Pierre Huyghe, Philippe Parreno et Charles de Meaux, rejoints par Dominique Gonzales-Foerster, la société Anna Sanders Films produit sans distinction des courts métrages diffusés dans la sphère de l'art contemporain et des longs métrages de fiction sortis en salles, tel **Blissfully Yours** du Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, qui a obtenu le prix Un certain regard à Cannes en 2002. Parmi ces films, **Le Pont du Trieur** (1999), **The Third Memory** (2000) et **Central** (2001) intègrent aujourd'hui le catalogue **Images de la culture**. Charles de Meaux revient à cette occasion sur l'histoire d'un projet atypique. Entretien avec Sylvain Maestraggi.

Dans les années quatre-vingt-dix, le cinéma est devenu pour nombre d'artistes et de critiques, un paradigme pour la conception et l'exposition de l'œuvre d'art. À propos, entre autres, des environnements de Dominique Gonzales-Foerster et de Philippe Parreno, Nicolas Bourriaud, écrit que "l'œuvre d'art ne se donne pas comme une totalité spatiale parcourable par le regard, mais comme une durée à parcourir, séquence par séquence, analogue à un court métrage immobile dans lequel le spectateur devrait se déplacer lui-même".¹ Inversement, si l'"esthétique relationnelle" théorisée par Bourriaud invite le spectateur à devenir acteur de l'œuvre, c'est pour résister à la standardisation de relations sociales dont le cinéma et la télévision, et, à travers eux, la société de consommation, fournissent le scénario. Vu sous cet angle, le désir de quelques artistes de s'inscrire dans le champ du cinéma en fondant une société de production dépasse la simple tentative de réenchanter l'art en spéculant sur l'imaginaire collectif. Produire des films, prendre la narration comme médium, c'est tendre un miroir à cet imaginaire pour observer comment les fictions qui traversent l'identité de chacun conditionnent notre rapport au réel.

L'univers d'Anna Sanders Films est peuplé de figures fantomatiques et aliénées comme celle d'Ann Lee, ce personnage de manga qui est au cœur du projet **No Ghost just a Shell**², ou de John Wojtowicz, le protagoniste bien réel de **The Third Memory** de Pierre Huyghe. Comment leur rendre

une identité propre ? Suffit-il que John Wojtowicz fasse le récit du hold-up qui l'a rendu célèbre après qu'Al Pacino l'eut incarné à l'écran ? L'original ne jouit-il pas de l'aura de la copie ? Loin de faire la part de la réalité et de la fiction, cette mémoire au cube nous fait passer un seuil supérieur de confusion. Face à cette crise d'identité du sujet ne faut-il pas redéfinir la subjectivité et ses modes d'individuation ?

Dans **Central**, Dominique Gonzales-Foerster interroge d'une autre manière la question de l'identité en jouant avec les modes d'identification liés à la voix *off*. À mesure que la narratrice observe la femme en noir qui attend sur le quai, sa voix s'immisce dans notre esprit comme par télépathie. Et nous nous demandons : "Que sommes-nous sans les autres ? Sans la projection de nos pensées dans ceux qui nous entourent ? Sans la pénétration des nôtres par celles d'autrui ?" La subjectivité dépasse les limites de l'individu, elle s'invente dans un agencement dynamique avec le collectif. Mais qu'y a-t-il à l'horizon de cette "subjectivité collective" ? Une nouvelle communauté ou une masse uniforme ?

La relation à l'autre est également au cœur du **Pont du Trieur** de Charles de Meaux, mais elle prend la dimension géopolitique de la relation de l'ici et de l'ailleurs. Le plus beau plan de ce film tourné en grande partie au Pamir, région d'Asie Centrale restée vierge de toute image cinématographique, est sans doute celui où la caméra suit à la longue focale des personnes inquiètes d'être filmées, puis

dé-zoomé brusquement, révélant la distance réelle de l'observateur à l'observé. Faire apparaître cette distance, dévoiler le processus de production du regard, c'est le souci constant de ce film qui déconstruit la relation du commentaire aux images. S'agit-il de chercher dans cet ailleurs vierge de fictions un nouveau principe de réalité ? Filmer le Pamir, c'est prendre la responsabilité d'écrire l'Histoire dans un pays où elle semble s'être arrêtée avec la chute du régime soviétique. "On sait filmer un match de foot, dit le narrateur, filmer un moment d'attente est plus dur." Cet effondrement de l'Histoire n'est-il pas un "moment d'attente", un interstice chargé de possibles, le rêve d'une autre réalité ?

Ce sont ces "entre-deux" qu'explorent les productions d'Anna Sanders Films³. En creusant l'écart entre le monde et les images qui le recouvrent, ces "films légers et poétiques", selon Charles de Meaux, dévoilent un territoire à la fois incertain et utopique où nous errons désorientés : le présent.

Comment est née la société Anna Sanders Films ?

Charles de Meaux : En tant qu'artistes, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzales-Foerster et moi-même ressentions un besoin de passer au cinéma. Aussi bien dans le sens technique de faire de l'image en mouvement que dans le sens plus général de travailler autour des questions qui sont celles du médium cinématographique, la narration surtout, mais également la représentation de l'ailleurs, le portrait, le paysage. Philippe Parreno avait déjà travaillé sur un premier film, **La Nuit des héros**, qui avait été montré dans le milieu de l'art, moi, j'envisageais d'abandonner l'installation vidéo. Une première version du **Pont du Trieur** avait été présentée sous la forme d'une installation dont nous n'étions pas satisfaits, nous voulions trouver les moyens de faire le film ensemble. Pierre Huyghe voulait lui aussi faire un film, **Blanche-Neige Lucie** (1997). Nous avions besoin d'un outil pour lancer la production de ces projets, c'est ce besoin qui nous a amené à fonder la société.

Quels soutiens avez-vous reçus de la part du milieu du cinéma ?

C. de M. : Nous avons été la première génération à recevoir le soutien de la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture. Nous n'avions aucune reconnaissance sur le terrain du cinéma. Selon les critères traditionnels, ce que nous faisons n'existait pas. Nos projets n'entraient pas dans les cases puisque, pour obtenir les aides du CNC, il fallait rendre un scénario, avoir un cursus professionnel, passer devant des commissions qui appliquent une grille de lecture à laquelle ces projets ne répondaient pas. Lorsque la DAP s'est rendu compte qu'il y avait ce besoin, elle a ouvert ces aides aux projets d'artistes, tout en soutenant par ailleurs des choses très différentes, comme des documentaires sur l'art. **Le Pont du Trieur** a été un moment charnière. Nous cherchions des financements pour terminer le film, il y

Le Pont du Trieur



avait une mobilisation assez forte du monde de l'art à l'étranger, de la part de centres d'art aux États-Unis, en Italie et en Angleterre, mais en France, personne ne s'y intéressait. Le soutien de la DAP a vraiment marqué une transition. Même si ces aides ne sont pas suffisantes pour couvrir la production d'un film, ce sont des déclencheurs essentiels parce que plus adaptés à notre mode de pensée et de travail.

Pourquoi avez-vous choisi de produire vous-mêmes vos films ?

C. de M. : Personne ne nous devait rien, il fallait que nous fassions nos preuves. Et puis, nous avions la conviction qu'il n'y a pas de séparation entre l'outil et ce qu'il produit. L'outil génère le produit. À partir du moment où l'on a besoin de faire des films, si on n'a pas l'outil pour les faire, si on n'a pas le pouvoir pour les fabriquer, les films qui sortiront ne seront pas les mêmes... Il y a une imbrication extrême entre la production et la réalisation. C'est quelque chose que savent les artistes, la production aujourd'hui est devenue le mode de pensée majoritaire dans le monde de l'art. Produire, c'est casser le mythe de l'auteur inspiré par la lumière divine qui recrée le monde dans la solitude absolue de sa chambre. J'envisage la production comme faisant partie prenante de mon travail artistique. Le processus de fabrication et de décision produit du sens et de l'énergie tout au long du travail.

Quel rôle a joué le centre d'art de Dijon, le Consortium, dans la création d'Anna Sanders Films ?

C. de M. : Comme la DAP, le Consortium a été une des premières structures à soutenir notre projet. Il nous a aidé à monter la société et à obtenir nos premiers financements. Comme on ne connaissait pas l'économie du cinéma, il a fallu inventer une économie de fabrication et de diffusion. Dépenser très peu d'argent tout en se battant pour que nos films puissent coexister avec les autres productions. Ce qui veut dire que nous avons appris à faire nous-mêmes des choses que d'habitude on confie à des techniciens, à trouver des solutions technologiques. Il faut se souvenir que c'était les premiers frémissements de la vidéo⁴ et du numérique. Pour la diffusion, après quelques difficultés, nous avons trouvé un distributeur, ce qui nous a permis d'être présents en salle, de faire tourner les films à l'étranger, donc de faire remonter de l'argent, et ainsi de suite...

Dans les années quatre-vingt-dix, le cinéma était présenté comme un paradigme pour la création contemporaine. Qu'est-ce qui vous attirait dans le cinéma ?

C. de M. : Le cinéma est un territoire que nous devons forcément explorer. Au XX^e siècle, il a été une des machines les plus puissantes de production de signes, de comportements, et d'imaginaire collectif. Cependant, tout en prenant acte de cette puissance, nous voulions habiter ce territoire en le

questionnant. Ce qui est commun aux films d'Anna Sanders, et qui fait qu'ils sont perçus par les spectateurs comme venant de l'art, c'est que l'on n'a pas affaire à un cinéma de réponses, mais à un cinéma de questions. Ces films questionnent les liens qui peuvent se créer grâce au médium, les rapports entre fiction et réalité, et le rôle du narrateur, personnage qui nous fascine tous et qui fait que les films ont à voir les uns avec les autres tout en étant différents.

Personnellement, j'étais surtout fasciné par l'idée de jouer l'art à l'échelle 1, c'est-à-dire de jouer à l'échelle d'une économie réelle, de faire des films qui vont vraiment sur le marché du cinéma, avec une véritable économie de dépenses et de recettes. Nous voulions également rompre avec la fétichisation de l'objet ou les traces d'un moment. Quand je dis que la société de production fait partie de notre travail d'artiste, c'est dans ce sens-là, dans le sens d'une volonté de s'inscrire dans l'espace public, dans un espace réel et pas uniquement dans l'espace de la galerie. **A Journey that wasn't**, le dernier film de Pierre Huyghe, par exemple, part d'une expédition qu'il a menée en Antarctique et d'une comédie musicale donnée à Central Park comme n'importe quel autre spectacle⁵. Dominique Gonzales-Foester, de son côté, a travaillé avec des artistes de variétés comme Christophe ou Bashung.

En jouant avec la forme du reportage, *Le Pont du Trieur* ne fait-il pas plus référence à la télévision qu'au cinéma ?

C. de M. : *Le Pont du Trieur* n'est pas un reportage. Si c'en est un, c'est un reportage sur le personnage du narrateur, ce qui est déjà déplacer le lieu du reportage. *Le Pont du Trieur* est un film-programme, une sorte de boîte à outils dont chacun peut tirer ce qu'il veut, ce qui en fait un film à la fois frontal et théorique. Il tourne autour de deux questions : est-ce que l'on peut faire le portrait d'un paysage comme on fait le portrait d'un personnage et quelle est la puissance du narrateur ? Mais c'est un film qui est à l'opposé du reportage puisqu'il commence, comme un conte de fée, par "il était une fois". Sauf qu'au lieu de raconter des choses imaginaires, il raconte des choses réelles. Tout ce qui est dit dans *Le Pont du Trieur* est vrai, c'est le postulat de base du film. Il n'y avait pas d'images du Pamir. Non seulement cette région n'avait pas été filmée, mais les informations données par le narrateur n'avaient jamais été communiquées. Ce qui est très étrange au regard de la couverture journalistique et documentaire du monde aujourd'hui, et de tout ce qui se jouait là-bas, à ce moment-là, du point de vue politique. Il n'y avait pas de documentation constituée. Philippe Parreno et moi avons mené un travail de recherche énorme, si bien qu'à force de croiser les sources, nous avons fini par en savoir plus que les journalistes.

Comment s'est déroulée votre collaboration avec Philippe Parreno ?

C. de M. : Tout ce que nous connaissions de cet

endroit, c'était la littérature qu'il a inspirée, de Zaratroustra à Kessel en passant par Jules Verne. Il a fallu trouver la méthode d'écriture du scénario. Nous avons commencé à noter nos désirs et nos réflexions sur l'image. Puis, nous avons écrit une sorte de programme autour des questions de l'ailleurs, du narrateur, que nous remplissions au fur et à mesure avec les données factuelles que nous trouvions. Ensuite, je suis parti tourner une première fois, ce qui a été rocambolesque au point de compromettre le projet. C'est bien beau de vouloir parler d'un pays dont il n'y a pas d'images, mais quand on est sur place, dans une situation hostile et inconnue, ça change les perspectives. Néanmoins, je suis revenu avec quelques images à partir desquelles on a commencé à réécrire. Le film a été constitué d'allers-retours entre la réalité du tournage et le travail d'écriture avec Philippe Parreno.

Vous êtes retourné en Asie Centrale pour tourner *Shimkent Hotel*, sorti en 2003, un film de fiction...

C. de M. : *Le Pont du Trieur* était un film sur la découverte d'une histoire parallèle. Nous nous sommes en effet rendu compte que, s'il y avait une histoire du monde moderne vue du bloc Ouest, côté Est, les rêves de ces gens, qui nous semblaient si loin et qui avaient prétendument une histoire différente de la nôtre, n'étaient finalement pas si éloignés. Dans *Shimkent Hotel*, trois personnages emblématiques d'une génération de jeunes Européens sont précipités dans la réalité d'un monde chaotique, où des choses qui leur semblaient dépassées existent toujours, comme la notion de travail physique par exemple, alors qu'ils pensaient pouvoir tout régler avec un ordinateur et un téléphone portable.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, janvier 2006.

1. Nicolas Bourriaud, *Un art de réalisateur*, in *art press* n° 147, mai 1990.
2. En 1999, Pierre Huyghe et Philippe Parreno achètent un personnage baptisé Anne Lee à une agence japonaise, avec pour projet de demander à différents artistes de l'animer. No *Ghost just a Shell* (Pas d'âme juste une enveloppe), a fait l'objet d'un livre, paru en 2003 aux éditions Walther König, rassemblant toutes les contributions.
3. L'entre-deux, *The In-Between*, est le titre du "catalogue" des productions d'Anna Sanders Films, édité en 2003 aux Presses du Réel. Plus qu'un catalogue, l'ouvrage propose de nombreux textes théoriques sur les films.
4. *Le Pont du Trieur* a été l'un des premiers films de "cinéma" tourné en vidéo.
5. *A Journey that wasn't* a été présenté dans le cadre de l'exposition Pierre Huyghe au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, du 10 mars au 14 mai 2006.



The Third Memory



Central

2001, 10', couleur, fiction

Réalisation : Dominique Gonzalez-Foerster.

Production : Anna Sanders Films.

Participation : Cnap, Fondation de France.

Hongkong, terminal du Star ferry. Des silhouettes matinales viennent peupler l'embarcadere. Toutes sont filmées de dos, de loin, ignorantes de la caméra, à moins qu'elles s'y refusent. Parmi elles, une femme en noir se détache : est-ce elle qui nous parle, par une voix *off* omniprésente ? Dominique Gonzalez-Foerster entretient l'incertitude pour mieux décupler les capacités narratives et imageantes d'un dispositif pourtant fort simple.

“Les gens se regardent de dos, pas toujours de face. Ils se demandent s'ils ressemblent à celui-ci ou à celui-là. Les autres sont des parties de soi.” Au détour d'un monologue étrangement prospectif, dont l'espace reste au long du film inassignable, cette phrase nous livre-t-elle le sésame de **Central** ? L'artiste se plaît, de fait, à brouiller les identités, et fait même de ce brouillage le moteur narratif de son film. Cette voix *off* appartient-elle à un en-dehors de la scène, en est-elle réellement contemporaine ? Jusqu'où le rapport qu'elle entretient avec les images du port répond-il à un arbitraire ? Ce court film, dont se dégage un parfum très proche de productions hongkongaises récentes (Wong-Kar Wai au premier titre), fonctionne par décalages et déplacements, anticipations et retards, invite en son centre un lieu narratif improbable dont métaphore et procuration seraient la raison. Profitant ainsi pleinement des pouvoirs du cinéma, dont il est à la fois critique et célébration. *M. C.*

The Third Memory

2000, 11', couleur, fiction

Réalisation : Pierre Huyghe.

Production : Anna Sanders Films, CGP/musée national d'Art moderne, The Renaissance Society at the University of Chicago, The Bohem Foundation/New York.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (DAP).

En 1975, Sydney Lumet tourne **Dog Day Afternoon**, avec Al Pacino, d'après un fait divers. Trois ans plus tôt, le hold-up perpétré en plein Brooklyn par John Wojtowicz et son complice avait tenu l'Amérique entière en haleine, devenant très vite une gigantesque farce médiatique. Quelque trente ans plus tard, Pierre Huyghe a demandé à ce même John Wojtowicz de remettre en scène le “véritable” hold-up.

D'un fait divers qui fit grand bruit, quelles images ceux qui en ont suivi alors la retransmission télévisée conservent-ils ? Quel visage se dessine-t-il en leur mémoire : celui d'Al Pacino, ou cet autre manquant, méconnaissable, du véritable protagoniste ? Peut-être est-ce pour suggérer cette duplication que l'écran offre simultanément deux images. Ce dispositif nous montre la plupart du temps deux vues différentes d'une même scène (reconstitution minimaliste et théâtrale du fait divers). Plus furtive, la mise en parallèle des images de Lumet et de Huyghe est aussi plus lourde de conséquences, révélant avec acuité le feuilletage de l'événement dans son odyssee médiatique. Car s'il s'agit bien sûr ici de restituer son image à qui en a été dépossédé, d'enlever à l'événement cette patine que la fiction lui avait donnée en l'éloignant un peu plus du réel, **The Third Memory** démontre surtout la “mutation qualitative de la mémoire” (Jean-Louis Schefer) dont le cinéma est l'origine. *M. C.*

Nota bene : film en anglais, non sous-titré.

Le Pont du Trieur

1999, 70', couleur, fiction

Réalisation : Charles de Meaux et Philippe Parreno.

Production : Anna Sanders Films.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (DAP, Frac Languedoc-Roussillon), Fondation de France, Air de Paris.

Charles de Meaux et Philippe Parreno à la découverte des hauts plateaux du Pamir, au nord du Tadjikistan, région sinistrée après le démantèlement de l'Union soviétique. D'autant plus sinistrée qu'il n'en existe aucune image. À cette absence répond d'abord la solitude d'un animateur radio parisien, seul à raconter la déroute d'un pays oublié. Bientôt lui succèdent pourtant les images tant attendues, le film prenant alors un tour plus documentaire.

Ogonozor Aknazarov, directeur du jardin botanique le plus haut du monde : “En fait, il faudrait faire un film sur le Pamir.” **Le Pont du Trieur** semble bien répondre à cet appel. Pourtant, les visages et les interviews de quelques Pamiri, les panoramiques sur les plaines désertiques aux bords de l'Himalaya, les routes et leurs véhicules isolés, suivis de très loin par la caméra, ces images qu'on nous donne à voir pour les premières d'un pays perdu y suffiraient-elles ? **Le Pont du Trieur** est traversé de part en part d'un soupçon diffus, auquel contribue la présence de l'acteur Thibault de Montalembert : jusqu'où ce qu'on nous dit du Pamir s'appuie-t-il sur la réalité ? Mais le film ne veut pas éprouver la porosité des limites entre le réel et la fiction. Ne veut pas non plus dénoncer le pacte illusionniste au cœur du cinéma. La question qu'il pose, inédite, terrible, est plutôt celle-ci : qu'est-ce qu'un territoire réel dont l'existence n'est plus que la plus effarante des fictions ? *M. C.*



l'absence et l'oubli

Depuis **La Rivière** (1995), les films du Taïwanais Tsai Ming-Liang offrent une continuité scénarique unique en son genre. Cette continuité est d'autant plus étonnante qu'elle semble peu s'accorder au style du cinéaste, porté par l'ellipse et une certaine conception du silence, plus que par l'incessante rumeur d'une intrigue reconduite de film en film. Peut-être cette continuité est-elle donc pour lui le moyen de se délester du poids du récit, libre dans ce cadre d'approfondir l'intérêt qu'il porte aux images, à la durée, ou à la lente évolution du corps de ses acteurs.

Analyse du court métrage **Le pont n'est plus là** (2002), par Mathieu Capel.

Le pont n'est plus là

2002, 20', couleur, fiction

Réalisation : Tsai Ming-Liang.

Production : Le Frenoy/Studio national des arts contemporains, Home Green Films.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (DAP), Conseil national des affaires culturelles de Taïwan.

Dans la frénésie et l'agitation des rues de Taipei, capitale ultra-moderne de Taïwan, une jeune femme désorientée erre à la recherche d'un pont au-dessus d'une avenue encombrée par la circulation. Au cours de sa déambulation, elle croise un jeune homme qui se rend à un casting de film porno. Rien ne les réunit si ce n'est la solitude et l'indifférence à laquelle ils sont livrés.

Le pont n'est plus là offre un épilogue désabusé à **Et là-bas quelle heure est-il ?**, long-métrage réalisé un an plus tôt. On y retrouve la jeune femme et le marchand de montres qui s'étaient rencontrés sur ce pont entre-temps disparu, avant que la jeune femme ne quitte Taipei pour Paris. Alors qu'un lien mystérieux semblait les unir au-delà de la distance géographique, **Le pont n'est plus là** raconte leurs retrouvailles manquées. Ils se croisent sans se reconnaître, poursuivant leur chemin dans une ville-labyrinthe qui décide seule de leur sort. La ville, dont le cinéaste filme l'architecture avec une précision proche de celle d'Antonioni, est le personnage principal de cette histoire. Les cadres admirables découpent et démultiplient l'espace par un jeu de reflets et de vues vertigineuses où l'humain, fragile et isolé, semble dérisoire, sentiment accentué par le somnambulisme et le destin médiocre des personnages. *S. M.*

Le pont n'est plus là lie deux longs métrages : **Et là-bas quelle heure est-il ?** (2001) et **The Wayward Cloud** (*Le Goût de la pastèque*, 2005). On y assiste : 1) au retour à Taipei du personnage de Shang-Chyi Chen, partie un film plus tôt à Paris ; 2) aux débuts de Hsiao-Kang (Lee Kang-Sheng) dans le monde du cinéma porno, après avoir vendu deux montres sur un pont. Seulement voilà, *le pont n'est plus là*...

Cela étant, pourquoi Tsai réserve-t-il cette jonction à un court métrage de diffusion forcément confidentielle ? Serait-ce qu'il ne lui accorde qu'un intérêt relatif ? Que l'on ait vu dans l'ordre ou le désordre **Et là-bas quelle heure est-il ?** et **The Wayward Cloud**, rien de l'un à l'autre ne trouble notre compréhension, puisqu'ils fonctionnent selon des logiques différentes et autonomes. Pour quelle raison Tsai a-t-il donc tourné **Le pont n'est plus là** ? Qu'apporte-t-il à sa filmographie ? Qui plus est : alors que ce nouveau monde du porno ouvre un terrain d'investigation prometteur, que la destinée de Hsiao-Kang semble s'accélérer, pourquoi Tsai marque-t-il une pause de trois ans avant de livrer la suite de ses "aventures" ?

En 2003, se glisse en effet **Goodbye Dragon Inn**, où le cinéaste se permet de quitter un moment ses deux personnages, et même d'y "sous-employer" son acteur fétiche, Lee Kang-Sheng. Finalement, la raison d'être du court métrage soulève moins d'interrogations que celle du film suivant. Pourquoi **Goodbye Dragon Inn** ?

Pour y répondre, posons une autre question.

Première séquence du **Pont n'est plus là** : Shang-Chyi au milieu du trafic urbain, désemparée devant la disparition d'un pont où elle espérait revoir

Hsiao-Kang. Elle déambule dans le quartier, est prise à partie par un policier. Deuxième séquence : Hsiao-Kang, seul dans des toilettes publiques en sous-sol. Fidèle à ses préoccupations, Tsai oppose ici deux formes d'isolement, ou plutôt de solitude. À la fin de la deuxième séquence, les deux personnages se croisent sans s'aborder : elle ne le voit pas ; lui la reconnaît mais ne l'accoste pas. La solitude agirait-elle dans les films de Tsai Ming-Liang comme une fatalité ?

Ces deux questions n'ont *a priori* rien à voir entre elles. Elles sont pourtant intimement liées. Car **Goodbye Dragon Inn** n'est pas un écart. Il explore au contraire le même territoire que les deux films précédents, jusqu'à former une seconde trilogie, moins évidemment repérable. Il propose l'aboutissement d'un projet commencé depuis **Et là-bas quelle heure est-il ?**, que l'on pourrait définir comme un examen des modalités de l'absence.

Comment l'absence se montre-t-elle ? Dans **Et là-bas quelle heure est-il ?**, la disparition du père entraîne certaines anomalies dans les comportements de Hsiao-Kang et de sa mère (l'un pisse dans un sac plastique par peur du noir, l'autre abandonne son corps à la gestuelle religieuse des rites funéraires). L'absence, par essence sans représentation, se dévoile par procuration, en empruntant le corps et les habitudes de ceux qui restent. Connaissions-nous l'absent autrement que sous une forme insuffisante et déformée, comme une torsion du présent, un étirement toujours en deçà du déchirement ? Une sorte d'accident géologique, ressenti comme l'affaissement de son propre terrain, quand c'est plutôt un gouffre qui s'ouvre devant soi ? **Et là-bas quelle heure**



est-il ? serait, en un sens, l'exploration de ce mode mineur de l'absence.

Mais le véritable projet de Tsai n'est-il pas plutôt de conjurer cette négativité absolue ? En d'autres termes, ne s'agit-il pas, pour lui qui d'ailleurs a perdu son père peu de temps avant, de saisir tout le poids de l'absence, d'en éprouver l'épaisseur ? D'échapper à un mode de représentation par défaut, pour conférer à ce vide une forme de positivité ? Peut-être faut-il prendre au sérieux la réincarnation du père en poisson d'aquarium : derrière cette parodie de superstition se cacherait de fait une ambition noble autant qu'insensée.

Les tout premiers plans du **Pont n'est plus là** signalent une inquiétude. Celle de Shang-Chyi, bien sûr, devant la mutation imprévue d'un espace qu'elle connaissait sans doute fort bien. Inquiétude face à une double absence, d'un pont et d'un homme qu'elle espérait y revoir. Tout cela, nous le comprenons un peu plus tard, quand un policier l'interpelle et la tire de sa stupeur. Mais ce policier entraîne surtout les images vers un régime de stabilité contraire à la fébrilité des quatre ou cinq premiers plans.

Qu'il s'agisse d'un écran géant ou d'un jeu de miroirs au seuil d'un immeuble, cet incipit multiplie les images, en en fragilisant la structure. Incertitude des directions et des échelles, apparitions-disparitions indépendantes de l'alternative champ/hors-champ. Shang-Chyi habite ces images comme si son corps avait oublié les lois de la logique rationnelle. Miroirs et écran créent une sorte de mosaïque, et entraînent le hors-champ au cœur même du cadre. Cette creusée dans la profondeur du champ, le renversement des dynamiques spatiales, le vertige de cette femme perdue dans une image dont les possibles et l'arbitraire semblent découplés : se déploie ici un nouvel espace, espace de l'absence, proprement fascinant, inhabitable et habité, douloureusement.

Pensons également à la claudication de l'ouvreuse du cinéma dans **Goodbye Dragon Inn**. La présence manquante du projectionniste ouvre un espace où tout semble trop lourd, trop loin, trop ardu. Ce boitement, bien sûr, témoigne d'un corps pris en défaut, touché par on ne sait quelle fatalité, accident, malformation, etc., toutes hypothèses que le film n'avance ni ne récuse. Mais ce boitement révèle d'abord l'intensité de la confrontation avec cet espace de l'absence, dont Tsai tente de révéler l'inhabituelle densité.

Goodbye Dragon Inn : le projet de Tsai y est donc un peu fou. Après avoir imposé dans tous ses films Lee Kang-Sheng comme présence centrale, l'une des choses qu'il lui manque encore à filmer est son absence. Comment faire ? S'en passer et reporter leur collaboration au film suivant n'y parviendrait pas. Il n'y a d'absence sans quelqu'un qui la fête ou la déplore, sans le parfum ou les traces d'un passage. "Ce cinéma est hanté", nous dit ainsi l'un des personnages. De ce point de vue, si **Goodbye Dragon Inn** est le film le plus mélancolique de son auteur, c'est bien sûr parce qu'il y décrit la disparition d'une forme de cinéma "à l'ancienne" : on y sent une certaine nostalgie, notamment par le truchement de ces deux acteurs venus voir une dernière fois le film de leur jeunesse. Mais cette mélancolie répond surtout au sentiment qu'à ce moment peut-être, le cinéma lui-même n'est plus pour Tsai qu'une "forme dessinée sur l'absence" (Blanchot). La salle de projection, les couloirs qui l'entourent, les fantômes qui les occupent, ceux qui s'y croisent sans s'y rencontrer vraiment, dessinent eux aussi un espace d'absence, ni central ni périphérique, en passe de disparaître (cette salle ferme ses portes définitivement en fin de film), sans autre caractéristique que l'impossibilité d'y tenir sa place.

Retour au **Pont n'est plus là**, à cette rencontre manquée dans un escalier. Pourquoi, donc, Shang-Chyi ne voit-elle pas Hsiao-Kang ? Parce qu'à ce moment, elle a déjà déserté ce territoire de l'absence. Elle a d'abord cessé de chercher ce vendeur de montres, remplacé bientôt par son portefeuille égaré. Elle s'est ensuite assise à la table d'un café, derrière une verrière d'où l'on domine la ville. Loin de ce premier labyrinthe de miroirs (un petit miroir vertical à la droite du plan rappelle néanmoins son affolement), elle tient désormais le réel en respect, en observatrice sereine. Elle a normalisé ses relations avec le dehors et a annulé, dans l'oubli, l'espace de l'absence.

Le pont n'est plus là repose donc sur cet axiome : l'absence ne s'oppose pas à la présence, qui plutôt la fonde et lui impose son empreinte, mais à l'oubli. Voilà sûrement ce que comprend Hsiao-Kang et ce pourquoi il décide de se lancer dans le porno. Moins par résignation que pour se refaire une image, *stricto sensu*, et se rendre à nouveau visible et, peut-être, désirable.

De cet effort pour échapper à l'oubli naît proba-

blement la violence qu'on a pu reprocher à la dernière séquence de **The Wayward Cloud**, fellation fameuse où les deux personnages scellent leurs retrouvailles. La stupeur face à l'absence, l'indifférence froide, font place alors à l'effacement de sentir, dans sa brutalité enjouée, le corps de l'autre.

Mathieu Capel



deep inside cindy sherman

Présenté au festival de Cannes en 2005, **Cindy, the Doll is Mine** de Bertrand Bonello prend la suite, dans sa filmographie, de ses trois premiers longs métrages : **Quelque chose d'organique** (1998), **Le Pornographe** (2001) et **Tiresia** (2003). Dans ce court-métrage, le cinéaste évoque par un dispositif de mise en abyme la période "autoportraits" de l'œuvre photographique de l'artiste américaine Cindy Sherman. Analyse par Jill Gasparina et Teddy Lussi.

Cindy, the Doll is Mine

2005, 15', couleur, fiction

Réalisation : Bertrand Bonello.

Production : No Film, France 2.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAP).

Dans un grand appartement, Cindy, brune, les yeux cernés, l'allure masculine, apporte les derniers réglages à son appareil photo. Son modèle, blonde mais qui lui ressemble étrangement, en robe de poupée, finit sa cigarette. La séance va commencer. La photographie indique à son modèle quelques poses "féminines", cherche en vain une image à saisir, jusqu'au moment où elle lui demande de pleurer.

Cindy, the Doll is Mine s'inspire de l'univers photographique de l'artiste américaine Cindy Sherman, rendue célèbre à partir de la fin des années 1970 par une série d'autoportraits inspirés par le cinéma hollywoodien. Incarnant des figures stéréotypées de femme au foyer, de blonde hitchcockienne, ou de jeune femme comme suspendue en plein drame, Cindy Sherman remettait en question l'identité féminine. En demandant à l'actrice et réalisatrice Asia Argento de jouer simultanément l'artiste et le modèle, et grâce au procédé du champ/contrechamp, Bertrand Bonello décuple le pouvoir de fascination des images de Sherman. Ni biographie, ni analyse de l'œuvre, le film est un élan vers la fiction, un jeu avec les instruments les plus simples de l'illusion cinématographique : le montage, la musique, l'aura d'une actrice. Juste retour des choses, **Cindy, the Doll is Mine** interroge l'étrange pouvoir du cinéma : faire naître l'émotion d'un simulacre. *S. M.*

She's good enough to be a real actress (Andy Warhol, à propos de Cindy Sherman).

De **Cindy, the Doll is Mine**, il faut retenir deux rencontres. La première, celle du cinéaste et de Cindy Sherman, paraît logique : le travail mené par celle-ci sur la féminité et ses stéréotypes ne pouvait qu'interpeller la sensibilité d'un réalisateur qui se reconnaît fasciné par les héroïnes d'Hitchcock. La seconde de ces rencontres est celle du cinéaste avec Asia Argento, actrice qui, de film en film et d'auteur en auteur – Patrice Chéreau, Abel Ferrara, Gus Van Sant – construit un univers séduisant et vénéneux.

Il faut cependant hiérarchiser ces deux rencontres : Asia Argento dévore rapidement Cindy Sherman et Bertrand Bonello filme précisément cette dévoration. Pourquoi le réalisateur s'écarte-t-il progressivement du travail de Cindy Sherman et de ses **Untitled Film Stills** ? Certainement parce qu'en cinéaste, Bertrand Bonello filme ce que le cinéma doit filmer : un acteur, un lieu, du temps et leur alchimie. Le titre du film signale déjà un autre type de dépassement en accolant au prénom de l'artiste américaine le titre d'une *pop song* de Blonde Redhead, coalescence que seul le cinéma rend possible. La reconstitution d'une séance de photographie, telle que pouvait en pratiquer Cindy Sherman à la fin des années soixante-dix, ne devient ainsi qu'un prétexte pour réfléchir au travail d'une actrice qui joue les deux personnages du film, l'artiste et son modèle, la brune et la blonde.

de l'érotisme à la pornographie

L'action du film est simple : une photographe demande à son modèle de poser. Mais cette relation de travail se trouve rapidement contaminée

par un érotisme de plus en plus prégnant. La métaphore sexuelle intervient rapidement comme un discours porté sur la relation professionnelle qu'entretiennent les deux femmes. Le studio, dans lequel se déroule l'action, transporte avec lui tout un imaginaire. C'est non seulement un lieu clos mais c'est encore un lieu chaud : c'est bien connu, les projecteurs tropicalisent toujours la température d'un plateau. La scène de pose se retrouve donc portée par une dramaturgie du désir. Le film, en même temps qu'il suit la séance, exhibe la montée d'une tension sexuelle entre les deux personnages, jouant ainsi d'un érotisme lesbien. Ce n'est qu'une fois allongé, dans la position du sommeil et de l'amour, légèrement hanché, que le modèle, *more feminine*, retient l'attention de la photographe.

On retrouve là le principe du désir tel qu'il est formulé par Gilles Deleuze : "On ne désire pas quelqu'un ou quelque chose : on désire quelqu'un ou quelque chose dans un ensemble. [...] Désirer, c'est construire un agencement¹." Dans l'encadrement de la porte ou sous un bouquet d'iris, quelque chose ne fonctionne pas. Il faut la position couchée, une mèche blonde léchant l'œil de la jeune femme, un téléphone sur l'oreille introduisant la fiction d'une tierce personne hors-champ – amant ou maîtresse, peu importe : seul compte le fantasme qui se fixe dans l'imaginaire de celle qui regarde – pour parvenir à "l'agencement" qui satisfait l'artiste.

Mais ce désir n'est pas languide. Il est agité de pulsions violentes. Les premiers plans du film, qui cadrent en lumière rasante des poupées abîmées, citations de Bellmer via l'œuvre de Sherman elle-même, renvoient à un imaginaire sado-masochiste. La succession des trois poses est autant de stations sur le chemin de croix du modèle-victime



qui prend acte des ordres de sa maîtresse – “Stand up!”; “Try the iris!”; “I want you to cry!” – qui ont tout de l’injonction sexuelle. C’est même en marchant à quatre pattes que le modèle se déplace avant de s’allonger. Quant à l’énigmatique pansement qu’elle porte au poignet comme un bijou, il évoque à la fois la pornographie selon Ballard et “l’art médical” de Slocombe, œuvres où les personnages portent leurs blessures, leurs prothèses ou leurs horreurs comme parures.

Plus que l’érotisme, c’est donc la pornographie qui fournirait l’analogie adéquate pour parler de la relation entre un artiste et “son” modèle : avec ce personnage de photographe qui veut tout voir – jusqu’aux sécrétions lacrymales – le film met en scène l’obscénité radicale de ce type de rapport. À quoi renvoie cette *babydoll* peroxydée sinon à une hypothétique poupée de plastique dont on peut faire ce que l’on veut ? Ainsi, le visage surexposé du modèle qui se détache des fonds obscurs renvoie à ce désir de tout voir et de tout montrer, mêlant pulsion scopique et exhibitionnisme.

La saturation fétichiste de l’espace prend le même sens. Tous les éléments du film sont sursignifiants. De la tenue Courrèges *vintage* du modèle innocent et parfaitement *sixties*, au couple blonde-brune qui renvoie au duo Betty Page / Jayne Mansfield – la perruque blonde rappelant aussi, entre autres, la Patricia Arquette de **Lost Highway** – le film cultive un fétichisme assuré. Le téléphone gris, renvoyant aussi à l’esthétique soixante-dix, qu’Asia Argento pose lascivement sur sa joue et sur ses seins, se métamorphose immédiatement en *sextoy*.

À l’image des métadiscours d’une frange de la jeune critique française², le film fait donc de la pornographie une métaphore de la réception de l’œuvre d’art, cultivant une certaine idée de l’efficacité du cinéma : la pornographie serait le paradigme de l’action directe de l’œuvre sur son spectateur. Que le film convoque également l’esthétique du film d’horreur, qui joue lui aussi sur cette même efficacité visuelle, ne fait que renforcer l’effet d’obscénité et sa dimension pragmatique. Dans un cas, il s’agit d’exciter, dans l’autre de faire peur. Qu’il montre une *doll* blonde hypersexuée, des jouets démembrés et des poupées horribles prêtes à s’animer comme dans une série B, le film propose une même approche pragmatique du cinéma, celle d’une machine à produire des affects violents, supposés authentiques.

le métier d’acteur

L’actrice et le personnage ne forment donc plus deux entités distinctes. C’est que malgré les précautions prises par le réalisateur, l’actrice contamine le personnage en l’investissant. Ainsi, le pansement n’est pas seulement un accessoire érotique, il sert à dissimuler un authentique tatouage d’Asia Argento. La conception de l’acteur comme subjectile neutre est fortement remise en cause par le film. Dans **Les Cahiers du Cinéma**, Jérôme Larcher évoque à propos du travail de la comédienne la “confrontation permanente de deux univers, le sien propre et celui du cinéaste, qu’elle cherche à creuser”³. En dissimulant-indexant ce poignet bandé, en le disposant au centre du cadre,

Bertrand Bonello met en abyme la manière dont Asia Argento et lui-même imaginent le travail de l’acteur. Bascule-t-on alors de la fiction vers une observation minutieuse de l’actrice ? Que voit-on sur l’écran, l’actrice ou ses personnages ? Le réel ou la fiction ?

À ces interrogations sans fin, Bertrand Bonello substitue une représentation stable, celle de l’acteur qui fait son métier. Comme si le travail effectivement produit était la seule réponse possible. Le moment où Cindy-Asia parvient à pleurer est crucial de ce point de vue. Elle cherche un disque, elle écoute la chanson et elle pleure. Que lui rappelle la chanson ? Une histoire personnelle ? S’agit-il au contraire d’une pure émotion esthétique ? Le mystère reste entier et, bien loin de jouer sur le secret, le film montre au contraire la vanité totale d’un questionnement de type essentialiste sur l’identité des personnages. Ce qui compte, ce sont ces larmes, résultat d’un travail et d’un rituel de propitiation. Le réalisateur a d’ailleurs expliqué que pendant le tournage de **Cindy, the Doll is Mine**, qui a duré deux jours (un par personnage), personne n’est venu donner la réplique à Asia Argento⁴. Elle jouait seule, dans le vide. Elle se parlait à elle-même en même temps qu’elle parlait à quelqu’un d’autre, son faux double, le modèle. Non seulement Asia Argento joue les larmes mais elle joue encore la difficulté de faire venir les larmes. Il s’agit d’une réelle performance d’acteur. Performance qui s’affiche comme telle et qui rappelle celle de Laurent Lucas dans **Tiresia** où il interprétait successivement Terranova, un esthète sur les traces de des Esseintes d’**À rebours**, puis un prêtre. Le désir du réalisateur “d’aller ensuite vers quelque chose de plus personnel”⁵ entre Asia Argento et lui confirme, quoi qu’il en soit, son souci de proposer un film sur l’*acting* plus qu’une hagiographie de Cindy Sherman.

La démultiplication des déguisements et des poses transforme le film en une allégorie magistrale du jeu d’acteur. Renvoyant l’*acting* à une pratique, la photographe, double de Bertrand Bonello, assène une leçon de jeu à l’endroit du modèle, en lui donnant sans cesse des indications précises, quitte à singer ce qu’elle attend. La sacro-sainte idée d’incarnation, qui sert généralement de métaphore au jeu de l’acteur, est mise à mal. Le film est certes construit sur l’alternance de champs et de contrechamps, mais la collure dissimule bien mal les faux raccords. Sans cesse le film avance en dénonçant son simulacre.

Être acteur n’est-ce que se prêter à l’artifice ? On pense aux propos du réalisateur lui-même : “Aujourd’hui lorsqu’un comédien arrive sur un tournage, sa première question est souvent : qui est mon personnage ? Il n’y a pas pire question. Je n’explique jamais autre chose que les actions de la séquence⁶.” La séance de pose servirait-elle de leçon sur ce qu’est la direction d’acteurs ? Comme tout apprentissage, celui-ci contient ses réussites et ses cuisants fiascos. Tout commence d’ailleurs sur un échec : les poses ne conviennent pas à la photographe. Elle ne touche pas son déclencheur, signifie son mécontentement et on lit le découragement dans son regard déçu et défiant. Au modèle qui avoue sa surprise lorsque l’artiste lui

demande de pleurer, elle répond qu’elle-même ne s’attendait pas à cela. Le jeu est violent, comme les rapports entre les deux femmes. Et l’on pense alors aux propos d’Asia Argento sur la nature de “victime” des acteurs⁷.

Ce qui vaut pour l’acteur vaut aussi pour la photographe et, en définitive, pour tous les artistes, y compris pour le cinéaste lui-même. Le film est un *work in progress*. Il faut des réajustements permanents entre les deux personnages pour que cela fonctionne, pour qu’émerge une situation intéressante et qu’enfin, allongée, perdue, alanguie, le modèle plaise au photographe qui commence seulement à prendre des clichés.

C’est donc petit à petit que se construit la possibilité de l’œuvre. Pas de miracle, pas de fulgurance, mais de la négociation et du travail, d’un côté comme de l’autre : sans cesse, Asia Argento la photographe déplace son outil, cadre et recadre, vérifie, bref, négocie son rapport au modèle. Le film montre, avec son va-et-vient permanent entre champ et contrechamp, le déroulement de la séance de pose, sans mythifier le moins du monde le travail de l’artiste. Comment comprendre autrement la séance de dégustation d’un morceau de fromage qui vient couper le film en deux ? Cette pause un peu triviale vient nous rappeler qu’être artiste est un métier, avec ses exigences et ses limites, sa temporalité aussi.

l’identité introuvable

L’actrice et le personnage sont deux entités distinctes. Mais qui sont-ils ? Le spectateur, au regard intrusif, voire terroriste, veut toujours percer l’identité réelle des personnages, mais aussi de l’acteur, en déterminant si ses émotions sont vraies ou feintes, bref : en cherchant à pénétrer une intériorité à partir d’un comportement. Le visionnage d’un film pornographique répond à ce schéma. L’excitation naît par mimétisme : les personnages jouissent, donc je jouis. Mais jouissent-ils vraiment ? Que ressentent-ils ? Que pensent-ils ? Les ambiguïtés identitaires tournent à plein régime dans la pornographie. On se souvient de l’actrice porno Tracy Lord qui passait aussi pour une nymphomane dans sa vie privée. On pense à Titof, autre acteur porno et figurant au casting du **Pornographe**, qui joue parfois avec sa bisexualité réelle dans les films qu’il a tournés⁸. Bien qu’elle ne soit pas une actrice du X, on sait qu’Asia Argento a toujours cultivé la confusion entre elle et ses personnages, s’exhibant volontiers hors-champ comme une diva *trash*, de **Scarlet Diva** (qu’elle a réalisé elle-même) à **Last Days**. De quoi troubler le spectateur qui se plaît à confondre fiction et réalité. De ce fait, le cinéaste liquide ces éternelles questions qui mènent toutes à l’aporie : savoir distinguer le réel de la fiction et les émotions authentiques des émotions feintes. Le film, par son rapport frontal à la pornographie, notamment, montre au contraire l’inanité d’un questionnement sur le vrai et le faux des affects. Bertrand Bonello pose toujours dans ses films la question de l’identité, mais pour montrer à quel point celle-ci est introuvable, à quel point elle ne peut se résoudre dans une analyse réductrice de la mani-

festation des sentiments. Et cette démonstration ne vaut pas que pour le cinéma.

Le choix du "sujet" Cindy Sherman est donc totalement logique puisque son œuvre photographique est fondée sur un jeu de rôle permanent avec elle-même. Mais quand est-elle la plus vraie, la plus proche d'elle-même ? En héroïne hitchcockienne ? En femme fatale ? En cadavre ? Ou simplement à chaque fois qu'elle revêt un costume ? Faisant retour sur le paradoxe *wildien* du masque, le film montre bien que la question de l'identité des personnages et de la vérité des émotions, au cinéma comme en art, est une mauvaise question. Isabelle Huppert est-elle folle parce qu'elle joue des rôles de folles depuis vingt ans ? Stanley Kubrick fait-il jouer un vrai couple dans **Eyes Wide Shut** ?

Le dédoublement de l'artiste américaine qui renvoie à de constants jeux de miroirs ne fait que brouiller les pistes. Tout se complexifie encore lorsque Bertrand Bonello explique comment il a réussi à faire pleurer l'actrice. Pour la blonde, il a passé le morceau de *Blonde Redhead*. Pour la brune, le **Requiem** de Mozart. Qui est qui ? L'identité est introuvable parce qu'elle est diffractée.

Jill Gasparina et Teddy Lussi

1. "D comme désir" in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Entretien avec Claire Parnet, produit et réalisé par Pierre-André Boutang, éd. Montparnasse, 2004.
2. Voir le n° 10 de la revue *Musica Falsa* consacré à la pornographie ; les textes de Manuel Joseph (*Ça m'a même pas fait mal*, avec J.-L. Moulène, éd. Al Dante, 2000), ou encore ceux de Christophe Hanna (*Poésie Action Directe*, Al Dante, 2003).
3. "Asia Argento, des ténèbres vers la lumière", portrait de Jérôme Larcher, in *Les Cahiers du Cinéma*, n° 533, mars 1999.
4. "L'acteur de A. A. à B. B.", dialogue entre Asia Argento et Bertrand Bonello, in *Les Cahiers du Cinéma* n° 603, juillet-août 2005.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. "Ça ne sert à rien d'en faire des victimes, car d'une certaine façon, ils le sont déjà." Ibid.
8. Dans *Élixir* de John B. Root, Titof est habillé en fille et couche avec une femme travestie en homme, suivant le fantasme omphalien. **Christophe** d'Hervé Bodilis, vrai/faux documentaire, suit les premiers pas de Titof dans le film *X homo*. De manière générale, le dépucelage a un coefficient de vérité maximal dans les films pornographiques.

dans l'image

Avant **Dancing**, long métrage sorti en salles en 2003, Pierre Trividic et Patrick Mario Bernard ont cosigné **Ceci est une pipe**, en 1999. Dans ce journal "extime", les deux cinéastes s'emploient à prendre l'image au pied de la lettre, façon de l'interroger, et de questionner notre rapport à elle. Mais, bien évidemment, une question en suscite une autre, et les pistes scénariques s'entrecroisent. Analyse de Philippe Mangeot.



Ceci est une pipe commence trois fois.

PREMIER DÉBUT. En gros plan, l'entrejambe d'un homme. Un autre homme s'approche, le branle et le suce. Générique : "Ceci est une pipe." Rien qu'une pipe en effet – le cadre est si serré qu'il ne ménage pas de point de fuite. On reconnaît cette image, on l'a déjà vue dans des films pornos. Mais elle n'est pas ici tout à fait à sa place. L'entrée en matière des films X est en général moins abrupte. Et la tautologie du titre renforce l'effet de sidération de l'image. Redondance idiote de la légende ou déclaration d'intention ? Les deux à la fois.

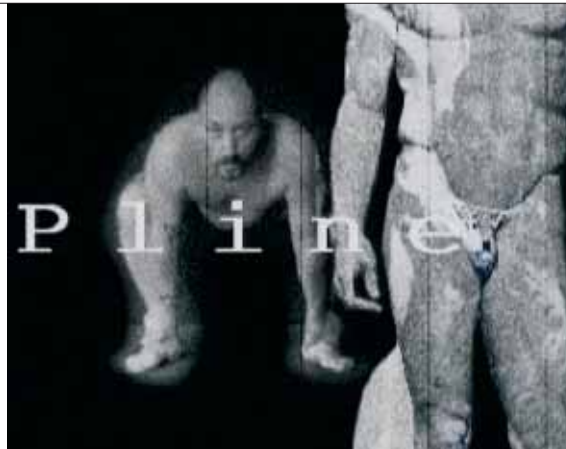
L'ouverture du film est une pelote pleine de nœuds. Il sera question de pornographie : la représentation sans arrière-plan de l'acte sexuel. Il sera question des images et de leurs légendes : ceci est une pipe, pas une métaphore ni un simulacre. Aucun texte ne vient mettre l'image à distance d'elle-même. Car c'est le texte qui est ici plein d'arrière-pensées. D'un côté, la vieille histoire de l'incarnation : ceci est mon corps. De l'autre, la vieille histoire de la représentation : sur le tableau d'une pipe, Magritte écrivait "ceci n'est pas une pipe". Il croyait, et bien d'autres avec lui, que les images sont traîtres, que les textes le sont aussi, que les images comme les textes sont une expérience de l'absence des choses, de leur disparition dans la représentation. Les choses ne sont pas là où vous les voyez, on connaît cette chanson. Trividic et Bernard disent d'emblée qu'ils ne l'entendront pas de cette oreille.

DEUXIÈME DÉBUT. Le film revient sur sa genèse. Dans un café, le producteur Patrick Sobelman propose à Trividic et à Bernard de livrer chez eux une chaîne de post-production complète. Il s'agirait de faire un film "à la maison", "comme on écrit un livre".

Il y a toujours un risque à s'engager dans un travail de création qui, pour ne tenir qu'à un projet, peine

à trouver un sujet. C'est le piège classique des journaux intimes. Dans la foulée, la menace de l'insignifiance et de la tautologie. Et la pression de la commande : le calendrier, vieil ennemi, quand rien ne semble avancer que le temps. Trividic et Bernard font de ces problèmes l'une des matières de leur film. **Ceci est une pipe** est une chronique de l'expérience créatrice. Mais ce qui pourrait n'être que loi du genre (tout journal de créateur est journal de création) ou cliché rhétorique (tout artiste se double d'un critique) prend ici un tour particulier. Parce qu'ils sont deux, les métaphores usuelles du carnet comme alter ego et du journal comme confident ne fonctionnent pas tout à fait. Sans cesse, dans le tête-à-tête de l'auteur avec sa chose et dans la rumination de soi-même, qui sont au principe du journal d'artiste, viendra s'immiscer un tiers. Ensuite, parce que le projet décrit par la production s'inscrit dans un contexte où l'intime est devenu le maître mot d'une partie importante des propositions culturelles, politiques et sociales contemporaines. Le film est ainsi traversé par une double question : quel est le sens de cette exposition en place publique de ce qui est, par définition, contenu dans la sphère privée ? Et qu'advient-il, dans ces conditions, de l'intimité, quand la frontière entre l'intérieur et l'extérieur est à ce point chamboulée ? La *house music*, à laquelle le projet du producteur peut faire penser, et les *home sites* du réseau ont ceci de commun qu'ils empruntent et bricolent des images et des sons venus d'ailleurs, de l'extérieur. **Ceci est une pipe** – "journal extime" comme l'indique le sous-titre – ne sera pas en reste.

TROISIÈME DÉBUT. "Le début est presque impossible à situer", raconte en voix *off* un narrateur – appelons-le PMB. "Au moment où j'ai volé le livre" ? Ou bien "au moment où je l'ai découvert" ?



Début à double détente : au premier tiers du film, la scène du vol sera l'occasion d'une réorientation du récit, d'une redistribution de ses cartes.

Le livre en question est l'exemplaire de démonstration d'un recueil de photos de nus masculins dont les sexes ont été découpés avec une précision maniaque. "Qui a fait ça ?" Mauvaise question, celle qui ne peut recevoir de réponse. Mais mauvaise réponse, aussi, celle qui ne laisse pas de temps à la question. L'amant de PMB – appelons-le PiRT – s'y frotte en théoricien pressé : "le visible ravagé par l'invisible", "plus on voit, moins on voit" – formules *auto-reverse* qui tiennent lieu de pensée, auxquelles PMB oppose une résistance butée : "Je réfléchis."

L'exemplaire de démonstration n'est pas à vendre. Impossible aussi d'en bricoler un comme le suggère PiRT : ce ne serait plus le vrai. C'est que le vrai est à la fois non monnayable et non reproductible. Faute de quoi, il perdrait cette aura, que Benjamin définit comme "l'unique apparition d'un lointain". Reste à savoir ce dont il est l'exemple et ce qu'il manifeste exactement.

Trois débuts : celui du film, de son projet et de son récit. Trois objets : une hypothèse théorique, un dispositif formel, une énigme. C'est à dénouer les fils et à tisser des liens entre ces trois programmes (l'essai, la chronique, l'enquête) que le film s'attèle, sans rien sacrifier de la diversité des pistes (le réel est généreux) et sans rien lâcher de la question du sens (le réel est obscur). À ce niveau d'ambition, la question reste entière : comment commencer ? Retour à la case départ.

genèse

PMB et PiRT se sont répartis le monde et les tâches : dedans / dehors, l'ours en sa tanière et le lapin d'Alice, le ressassement intransigeant et le sac à malices. PiRT : "Quand on ne sait pas par où commencer, il y a deux trucs possibles : la Genèse et l'Histoire naturelle de Pline." Autant commencer par le commencement. L'Éden, donc, matrice narrative et marmite conceptuelle.

Il y aura donc un jardin. Cela tombe bien, PiRT aime la botanique, et des terrasses luxuriantes encerclent l'appartement. Et dans le jardin, un nain, comme un souvenir des séraphins et des chérubins qui gardaient l'Éden. Le jardin pourrait être l'enclos de l'intime, la garantie de l'innocence des désirs et des corps. Et le film fait à la maison, dans

son ambition de réduire au maximum toute intrusion de l'extérieur, est le dispositif adéquat à la démonstration de cette innocence. Soient deux corps filmés avec la même évidence à la toilette, dans le sommeil ou dans l'acte sexuel, ici débarrassés des agencements de la faute et de la confession, du secret et de la vérité. Ce paradis où s'ancre le désir du couple trouve à se figurer dans des images "naturalistes" qui ne semblent s'émerveiller que de la simplicité de ce qu'elles montrent, en même temps que dans des images au noir et blanc rayé, aux trucages instables et incertains : Lumière et Méliès – une enfance de l'art, une genèse du cinéma.

Le film, pourtant, sait que rien n'est si simple. Car la Genèse raconte aussi qu'il n'y a pas de frontière étanche, qu'un intrus est toujours dans la place, qui regarde et envie, que le privé est hanté par le public. Et comme le dispositif du film est homologue à ce qu'il raconte et découvre, il apparaît vite que "deux" ne suffit pas. Il faut bien qu'il y ait quelqu'un derrière la caméra – Xavier Brillat, qu'on ne verra jamais à l'écran. Il faut bien qu'il y ait un spectateur pour regarder, et pour demander, comme PMB devant les sites personnels du net ou des films X : qu'est-ce qu'ils veulent me dire ? Qu'est-ce qui m'intéresse dans tout ça ? Le jardin était une serre, les terrasses sont vitrées et le regard de Human Bomb imprimé sur des assiettes accrochées dans le couloir surveille les habitants.

exode

Il faut donc en revenir au regard, à ce trouble que l'image suscite. En revenir à l'exemplaire de démonstration, dont les sexes caviardés sont la trace du regard d'un autre, en revenir à l'énigmatique émotion qu'il a soulevé chez PMB : retour dans la librairie. Mais cette fois, le regard se fait geste : PMB vole le livre, et ce geste répond à celui du voleur de sexe. Significativement, ce détour du film par un questionnement de la nature du regard porté sur les images est précédé par une virée à l'étranger et s'achève avec le commentaire d'un passage de l'Exode. Deux périples dont on rapporte un fétiche : un cheval de bronze, trophée barcelonais pour un film précédent, qui est au Veau d'or du peuple de Moïse ce que le nain de jardin est aux gardiens de l'Éden : une dernière forme visible.

Car c'est autour de la question du fétichisme de



l'image que tournera désormais le film. Pour la traiter, il faudra rassembler toutes les pièces d'un puzzle amassées jusqu'alors : une série de rapport-limites à l'image à partir desquels on remontera jusqu'à une série correspondante d'états-limites de l'image ; images pornographiques, qui suscitent chez le spectateur la jouissance qu'elles représentent ; images d'infamie, qui effectuent pour la victime le châtement qu'elles figurent. Dans ces deux cas, une "catastrophe" iconique : épiphanie (l'image semble se résorber derrière la chose représentée) et performance (l'image semble effectuer la visée de la chose).

PMB a trouvé chez Plinie l'histoire de la Vénus de Cnide, cette sculpture de Praxitèle qui fut profanée par un amoureux : l'ancêtre de l'exemplaire de démonstration. L'affaire de la Vénus fut au centre de la controverse, à Byzance, entre les iconoclastes (qui craignaient que les hommes fussent happés par des simulacres) et les iconodoules (qui estimaient que la vénération des images transporte vers l'original). Chez les uns et les autres, une conscience commune de leur puissance. **Ceci est une pipe** pourrait bien être une contribution par l'exemple à ce très vieux débat qui hante tout le rapport occidental à l'image. Mais pas question pour ses auteurs de limiter leur intuition à tel ou tel type d'image. Parce qu'ils croient dans une théorie générale des images, leur film est une anthologie des régimes de l'image qui met sur le même plan images réalistes (qui dissimulent leur artifice) et images composites (qui l'exhibent au contraire), citations et pastiches. Sans cesse le film construit des images a priori naturalistes à la manière d'images truquées, en multipliant les plans à l'intérieur du cadre – d'où son goût pour les écrans de télévision, les portes ouvertes, et toutes sortes de miroir – du matériel de surveillance dans une librairie à l'argent d'une petite cuiller.

amour

L'exposé final de PIRT sur l'épisode du Veau d'or – exemple archaïque de la confusion de la chose et de sa représentation – s'organise selon ce même principe de construction "en abîme". La rêverie sur le passage biblique procède d'une anecdote : celle d'un attentat au couteau contre le tableau de Poussin, **L'Adoration du Veau d'or**, à l'endroit précis du Veau. À l'époque, un conservateur s'était alors fendu d'un commentaire accablé : comment

pouvait-on s'en prendre à une œuvre d'art ? Le film ne dit rien de ce commentaire, mais il en prolonge le motif dans un épilogue amer et ironique : tout est arrangé avec le libraire de l'exemplaire de démonstration. Le vol du livre n'en était pas un, c'était un geste d'artiste. Il ne s'est rien passé. La confusion des images et des choses était une illusion, tout est à sa place.

Il s'est passé quelque chose, pourtant : une déclaration (de guerre ? de foi ?) qui oppose le principe d'une innocence des images à tous ceux qui ne veulent voir dans les images qu'un simulacre où s'absente le réel. Et aussi : une déclaration (de guerre ? de foi ?) qui oppose le principe d'une responsabilité des images à tous ceux qui plaident au contraire pour leur irresponsabilité constitutive – qu'on mette des noms dans les cases correspondantes. Et de rappeler opportunément qu'innocence et responsabilité ne sont pas nécessairement des notions incompatibles : quand elles sont rassemblées, cela s'appelle l'amour.

Philippe Mangeot, article publié dans *Vacarme* n° 14, hiver 2000 (www.vacarme.eu.org).

De Pierre Trividic, voir aussi au catalogue *Images de la culture : Les Prisonniers de la Dame à la Licorne* (1987), *Réflexions sur la puissance motrice de l'amour* (1989) et *Toute marche mystérieuse vers un destin* (le cas Howard Phillips Lovecraft) (1998).

Ceci est une pipe (Journal extime)

1999, 55', couleur, documentaire

Réalisation : Pierre Trividic et Patrick Mario Bernard.

Production : Ex Nihilo, Canal +.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAP), Procirop.

Et cela commence, effectivement, par une fellation, que l'un des protagonistes, Pierre, interrompt par manque de temps. En fait, explique son compagnon, cela a commencé par un exemplaire de démonstration feuilleté en librairie, où des photos d'hommes nus ont été savamment découpées. Quant au prétexte du film, c'est celui d'un producteur proposant aux deux réalisateurs de faire leur film entièrement à la maison.

Ce qui commence donc comme une exposition d'intimité à la mode, que le sous-titre du film **Journal extime** relativise d'emblée, se poursuit comme un *work in process* où le sujet du film se cherche tout en s'élaborant. Quel est le rapport entre le livre découpé, présentant les traces d'un acte étrange, les "boîtes à queues", bars parisiens où les vidéos pornographiques montrées suscitent chez le spectateur des gestes érotiques, et, cité par Plinie, l'homme amoureux de la statue de Vénus qui vient un soir lui faire l'amour ? C'est le statut de la pornographie, qui, loin d'être une parenthèse, expose un de nos rapports archaïques à l'image en gommant la distance entre la chose et sa représentation, en substituant un geste à un regard. Brouillant les pistes entre fiction, documentaire et art vidéo, la démonstration est exemplaire. **Ch. R.**



le coup de la panne

En 1992, Sophie Calle réalise en vidéo **Double Blind**. Transféré en 35 mm pour sa sortie en salles en 1995, ce long métrage dont le titre devient alors **No Sex last Night** est un *road movie* humoristique et désabusé qui prend à contre-pied les codes du genre. On y retrouve avec plaisir les éléments constitutifs du travail que l'artiste mène depuis la fin des années soixante-dix. Analyse de Laurence Wavrin.

Double – Blind

1992, 74', couleur, fiction

Réalisation : Sophie Calle et Greg Shephard.

Production : Paolo Branco, Bohem Foundation, Jean-René de Fleurieu.

Participation : ministère de la Culture (DAP).

En 1992, Sophie Calle et celui qui pourrait être son amant, Greg Shephard, traversent les États-Unis en voiture, caméra au poing, pour un film à deux voix. Ce *road movie*, qui devait être l'occasion de retrouvailles – et se finira d'ailleurs par un mariage de pacotille – est en fait marqué par l'impossibilité du dialogue, et se donne davantage comme un voyage au cœur du désabusement amoureux.

Il y a bien, au beau milieu du voyage, cet arrêt inquiétant en pleine Amérique réactionnaire, le Middle West probablement. Mais à part ça, le pays que Calle et Shephard traversent n'est qu'un pays de restoroutes, de garages et de motels. C'est le plus souvent à l'avant d'une vieille Cadillac qu'ils se filment l'un l'autre, et commentent en alternance l'impossible situation dans laquelle ils se retrouvent. Lui n'est venu que pour mieux lui échapper, elle pour l'accaparer. Entre eux, le dialogue ne prend jamais le pas sur cet échange de voix off, expression de deux intériorités enferrées dans la solitude. Le film ressemble davantage à un roman-photo, raconté au discours indirect, au détriment des scènes *in vivo*, rares éclaircies dans cette fuite en avant. "No sex last night", répété chaque matin par Calle sur l'image d'un lit vide – et bien qu'il participe largement du comique du film –, scandé ce déficit de communication et témoigne de l'arithmétique complexe du désir. *M. C.*

Road movie palpitant ? Roman-photo à l'eau de rose ? Journal intime croisé ? Tranche de vie élevée au rang d'œuvre d'art ? **No Sex last Night** est tout cela à la fois, mais plus encore : la preuve touchante d'un amour, finalement et malgré tout, réel et partagé.

C'est d'abord une histoire à deux, une histoire sans histoire qui en devient une. De l'anecdotique et du dérisoire qui prennent corps, qui font sens. De l'enfantillage devenu art. De l'éparpillement organisé. Une création en duo, grâce à la ténacité de la "faiseuse d'histoires" qu'est Sophie Calle (selon Hervé Guibert, à qui elle rend hommage en début du film), accoucheuse et collectionneuse de traces. Il s'agit ici de celles inscrites dans la mémoire. L'artiste le dira vers la fin du film : "Il me reste deux jours pour avoir un bon souvenir de ce voyage." C'est que – prétend-elle ailleurs dans une interview sur son œuvre¹ – elle est une amnésique chronique, et, sans le secours des autres, elle ne pourrait rien se rappeler.

Au départ, le film est avant tout un "piège d'amour" ; Sophie Calle expliquera plus tard qu'à la différence de ses autres projets, le film n'était pas le "moteur", mais un "prétexte"². Prétexte pour retenir plus longtemps l'homme qu'elle aimait, Greg Shephard, dont le rêve était, justement, de faire un film. Dix-huit jours de tournage et neuf mois de montage en perspective. Ensemble. Ainsi naît l'idée du regard croisé, du journal intime parallèle, chacun sa caméra, avec pour circonstance une traversée des États-Unis en Cadillac, en hiver. C'est vers la fin du montage que Sophie Calle commence à croire en une œuvre véritable.

Le genre *road movie* s'imposait de par les circonstances – Greg avait promis d'accompagner Sophie de New York à Los Angeles où elle devait enseigner pendant six mois –, mais sans doute

aussi à cause de la latitude et des ressorts narratifs qu'il permet. Parenthèse dans une vie ordonnée, temps de l'errance et du hasard, il peut intégrer l'improvisation et le tournage au jour le jour (emblématique de ce procédé, **Macadam à deux voies**, réalisé par Monte Hellman en 1971). Le *road movie* porte en lui un point de départ et un point d'arrivée, début et fin tout trouvés pour un scénario, et les paysages traversés, les personnages insolites rencontrés, les musiques écoutées donnent une densité à l'ennui. Tous ces principes convenaient tout à fait à un *work in progress sophiecallien* où l'expérience filmée d'un couple à la dérive, soumis à l'épreuve du presque huis clos, supposait toutes les issues possibles. Autres avantages : un budget très réduit (200 000 francs³) et une production indépendante.

deux photographes

Sophie Calle et Greg Shephard sont tous deux photographes. Ils ne sont pas cinéastes. La forme particulière du film naît d'un hasard et de méconnaissances techniques. Ils mettent trois jours avant de comprendre qu'ils peuvent visionner immédiatement ce qu'ils tournent avec leurs caméras vidéo. Ils constatent alors que seules les images filmées depuis la voiture sont viables ; toutes les autres, prises en marchant, sont floues, tremblées. Au fil du voyage, ils se rendent compte que leur relation est possible quand ils roulent, mais que tout se bloque entre eux lors des étapes. Leur amateurisme prend un sens métaphorique : les images en mouvement seront réservées aux scènes tournées depuis le véhicule, et les images fixes, souvent traitées en lentes rafales, exprimeront les moments critiques des arrêts, moments de repli hostile sur soi, de stagnation, de statu quo.



L'usage saccadé des photogrammes provient aussi de leur goût commun pour **La Jetée** de Chris Marker, à qui le film est dédié.

Sophie Calle dit d'elle-même qu'elle est une "artiste narrative", ce qui renvoie aux textes qu'elle a coutume de lier à ses photographies. Qu'elle soit protagoniste directe ou indirecte de ses œuvres, elle y met toujours une part d'autobiographie qui flirte à l'envi avec l'autofiction. Ici, le récit est né surtout au montage. Est arrivé alors le moment de la découverte mutuelle des confidences de l'autre à sa propre caméra, soit par la traduction du français, pour Greg Shephard, soit par le réenregistrement de commentaires en anglais chuchotés lors du tournage par cachotterie. La sélection dans les soixante heures de rushes et le rajout de liaisons ont donné le pli fictionnel du film. Chacun a choisi son prisme : "Lui le rapport à sa voiture, moi le rapport à notre vie amoureuse³." L'absence de relation est implicitement, dès le départ, le thème du voyage. En croisant les deux prismes, on obtient bien une structure de narration qui prend les codes à contre-pied, à *contre-pied-de-nez* pourrait-on dire, tant l'autodérision y est inhérente. Ainsi, les pannes récurrentes qui affectent la Cadillac et permettent à Greg de fréquenter garages et mécaniciens font-elles écho à ses pannes de désir, patiemment recensées par Sophie qui ironise d'un "no sex last night" devant chaque plan du lit défait le matin. Le populaire "coup de la panne" est pris à revers, et cette rhétorique atteint son paroxysme dans le Cadillac Ranch, site réalisé en plein Texas par le milliardaire Stanley Marsh III, où les voitures plantées à la verticale dans le sable sont comme autant de "Na! Bien fait!" de l'amoureuse délaissée à son *lover* incompetent. Le duo est donc d'emblée un duel entre désir et apathie, entre amour et indifférence. Peut être aussi entre humour et premier degré.

une idée fixe : le mariage

Dans le *road movie*, les aléas des lieux et des rencontres, curieuses, stimulantes et/ou déstabilisantes, voire éprouvantes, font rebondir l'action et réagir les personnages. Dans **No Sex last Night**, leur fonction est autre : ils aident à la construction de l'idée fixe du mariage et du couple amoureux, en balisant sa récurrence. Parfois sous forme humoristique comme lorsqu'un conducteur rencontré présente sa femme, qui se révèle être un

chien ; parfois par une remarque anodine, quand Greg, par exemple, commente leur visite au couple Bruce Nauman-Susan Rothenberg : "They are in love." Ces anecdotes se font le relais du travail d'usure de l'espionne Sophie sur son compagnon hésitant. Ainsi glisse-t-on à un autre genre, plus caricatural, celui du roman-photo, qui va atteindre son acmé à l'approche de Las Vegas et de son potentiel de mariages *flashes*. Le *road movie* est cette fois complètement détourné : foin de contre-culture, de limites transgressées et de mort tragique, tout finit par un mariage même si l'épilogue à deux voix réserve encore des surprises, "digne des **Jeux de l'amour et du hasard** selon Jacques Mandelbaum⁴."

Cependant, derrière les stéréotypes et la distance de l'humour, il s'agit avant tout de souffrances : peur de l'abandon, jalousie chronique et dévastatrice, comme dans les historiettes et les souvenirs qu'évoquent les protagonistes, peur de choisir, peur de regarder la réalité en face, peur de ne plus exister parce que l'autre ne vous voit plus. Cette gravité affleure d'emblée dans le titre, **Double Blind**, donné à la version vidéo originelle. Et c'est bien, en effet, à deux aveugles qui s'ignorent que font penser les deux voyageurs, vus de dos ou cachés derrière leurs lunettes noires et tout autre écran pendant une bonne partie du film. Mais là encore, il y a brouillage des codes : l'amour est aveugle non pas parce qu'il est intense, mais parce qu'il manque à l'appel.

Sophie Calle se joue de la rhétorique dans l'art comme dans la vie : si "aveugle" est une négation, celle de la vue, "*double blind*" est alors une double négation, donc une affirmation. De même, "*no sex last night*" suggère sa symétrie affirmative : "*sex next night*." Émerge ainsi toute une partie du travail de l'artiste, qui définit le monde par la négative et traque le manque, l'absence, l'abandon, le vol, la censure, la disparition. Pour remédier à cette défaillance intrinsèque du monde, pour la conjurer, elle collecte – ou façonne – les traces, la mémoire, les témoignages, les indices, les preuves, et peu importe le vrai et le faux. Parler du manque, c'est le combler, en faisant exister autre chose qui le remplace. À sa demande, en 1996, les ex-Berlinois de l'Est décriront les monuments symboliques du communisme occultés très vite après 1989 ; gardiens et conservateurs évoqueront les tableaux prêtés ou volés de leur musée (**Fantômes**, 1989-91, **Last seen**, 1991). Les photographies d'un

appartement dévasté et des négatifs brûlés évoqueront une admiratrice de l'artiste soudain disparue (**Une jeune femme disparaît**, 2003). Le procédé est d'autant plus efficace que la représentation est structurée : par la répétition (en 1986 par exemple, par la question posée aux aveugles de naissance sur leur image de la beauté), ou encore par le rituel (la filature systématique, le lit offert aux **Dormeurs** (1979), puis, bien plus tard, à un Californien en deuil d'amour ; le nombre d'invités égal au nombre des années, plus un pour l'imprévu, etc.). Enfin, par la contrainte ou la règle.

les règles du jeu

Suivre la règle, c'est faire vivre le jeu. L'existence de ce simulacre implique celle du simulé, comme si le reflet des gens et des choses prouvait leur existence. On peut donc se passer du point de départ puisqu'on y retourne par ricochet. Et peu importe si ce n'est pas tout à fait au même endroit, voire à l'opposé. Il suffit donc de s'attacher à – ou de créer – un simulacre, un reflet, un rituel, une trace, pour faire exister son origine et combler le manque. Sophie Calle applique son système aussi aux situations et aux sentiments : on vole une lettre d'amour à quelqu'un, on remplace une initiale et on est aimée, ou bien on s'en fait écrire une par un écrivain public. Une situation de crise, une impasse, parce qu'elle est représentée, génère une situation réelle et peut modifier les données initiales jusqu'à les renverser du tout au tout. Filmer et décrire une faillite amoureuse, ici, c'est faire œuvre ensemble, construire un simulacre qui fait exister une relation forte et réveille un sentiment finalement sincère. Il y faut toute la force de persuasion de l'artiste dont l'arme redoutable est tout un attirail de règles du jeu, de contraintes formelles (le mariage kitsch, contre toute attente, dans un *drive-in* de Las Vegas), d'autant plus efficaces qu'elles sont tournées en dérision. L'impossible communication initiale se transforme en verve, en créativité, en amour. Et même si, à la fin du film, la belle histoire paraît niée par l'existence d'une tierce personne indésirable, force est de constater que ce dernier amour semble n'avoir été qu'épistolaire et fantasmé, tandis que le lien qui unit Greg à Sophie a bel et bien été vécu. À moins que tout ne soit que fiction et que nous ayons succombé à cette romance apparemment authentique. Suite des aventures de Sophie dans **Des histoires vraies**⁷, page 58...

Laurence Wavrin

1. *Propos recueillis par Jean-Max Colard, "Femme d'actions" in Les Inroductibles n° 164, du 9 au 15 septembre 1998.*
2. *Propos recueillis par Bertram Dhellemes, "Calle, Cadillac, Caméras... – Entretien avec Sophie Calle" in Tausen Augen n° 7, novembre 1996, p. 5-8.*
3. Ibid.
4. Jacques Mandelbaum, "Un homme, une femme, l'Amérique, deux caméras" in *Le Monde*, 18 janvier 1996.
5. Sophie Calle, **Des histoires vraies**, Arles, Actes Sud, 1994.



rencontre avec franssou prenant

Cinéaste rare et indépendante, monteuse de profession, Franssou Prenant vit à Alger et à Paris. Son dernier film, le court métrage **Reviens et prends-moi** réalisé en 2004, est une méditation sur le désir et la mémoire inspirée par un poème de Constantin Cavafy.

C'est à la cinémathèque d'Alger qu'elle a découvert les grands westerns et le cinéma soviétique, dont l'influence sur elle est telle qu'elle dit encore aujourd'hui "monter les films à la russe". Étudiante à l'IDHEC, Franssou Prenant apprend le métier sur le tournage du **Diable probablement** de Robert Bresson, puis en montant les films de Jacques Kébadian avec qui elle travaillera régulièrement (**Histoire d'une sculpture**, **Apsaras**, **D'une brousse l'autre**). Elle sera également monteuse – et même interprète – de Raymond Depardon (**Faits divers**, **Empty Quarter**) et de Romain Goupil (**Mourir à trente ans**, **Lettre pour L**, **Paris est à nous**). En 1987, elle réalise en super-8 **L'Escale de Guinée**, chronique d'un exil volontaire dans un pays resté longtemps fermé sous la présidence de Sékou Touré. En 1999, sort **Paris, mon petit corps est bien las de ce grand monde**, son unique long-métrage de fiction à ce jour. En 2001, dans **Sous le ciel lumineux de son pays natal**, trois femmes exilées en France durant la guerre du Liban, évoquent leurs souvenirs et leurs espoirs, sur des images de Beyrouth entre ruine et reconstruction.

Quand avez-vous tourné **Reviens et prends-moi** ?

Franssou Prenant : En 1995, je suis partie à Beyrouth suivre des cours d'arabe. C'est là que j'ai tourné les plans qui ont servi pour **Sous le ciel de son pays natal** avec lequel, à l'origine, **Reviens et prends-moi** ne devait former qu'un seul film en deux parties. Cela faisait des années que je voulais aller en Syrie. Quand j'ai eu toutes les images que je voulais pour **Sous le ciel...**, je suis repartie avec ma caméra. Je suis restée très peu de temps : six jours à Alep et six jours à Damas. J'ai monté pratiquement tout ce que j'ai filmé, je devais avoir vingt minutes de rushes. À mon retour, j'ai tourné les plans avec le garçon, chez moi, à Paris. Il y a également quelques plans extraits de **Paris, mon petit corps est bien las de ce grand monde**.

Comme pour **L'Escale de Guinée et **Sous le ciel lumineux de son pays natal** vous avez tourné en super-8. Pourquoi ce choix ? Comment tournez-vous ?**

F. P. : Le choix du super-8 relève de plusieurs choses. J'aime l'image de la pellicule Kodachrome 40, qui, malheureusement, ne va plus exister. Elle me permet d'obtenir une image lumineuse et contrastée. J'aime surtout l'image du super-8 gonflé en 16 ou en 35 mm, qui aplatit l'image et la fait ressembler à de la peinture. Je ne se suis pas opérateur, le super-8 est simple de maniement. Il me permet de filmer seule et de passer tout le temps que je veux à faire le cadre ou à attendre la lumière, de me mettre sur les genoux, de m'accroupir ou de me faufiler. Je tourne toujours à la même focale, à peu près celle de l'œil. C'est quelque chose que j'ai appris avec Bresson : cela n'introduit pas de monotonie, mais donne au contraire une unité et une vision du monde, une harmonie dans une grande diversité. Ma focale, c'est la place où je suis, la place qui me permet de voir les choses, de les montrer comme je veux les voir. Je filme toujours, pour ainsi dire, la partie pour le tout. Je ne filme pas en plan large, je ne fais pas de la description, je découpe le réel. Je filme des bribes de ce qu'il y a autour de moi. Des bribes qui me paraissent signifier ensemble quelque chose, dans la mesure où je les rapproche par le montage, où je leur trouve des similitudes, des fraternités, des entrecroisements, des éloignements. Cela constitue un univers, un fragment de monde constitué lui-même de fragments, qui donne plus à voir que si je filmais l'intégralité de ce qu'il y a sous mes yeux... Ce qui, d'ailleurs, est impossible !

Comment le texte de Cavafy a-t-il rencontré l'image ?

F. P. : Cavafy est mon poète de chevet depuis plus



Reviens et prends-moi

2004, 14', couleur, fiction

Réalisation : Franssou Prenant.

Production : Les Films du Saut du Tigre.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (CNAP).

Dans une ville du Moyen-Orient (Damas ? Alep ?), des charrettes disparaissent sous les voûtes d'un souk, l'ombre d'un cycliste se dessine sur les pavés, un cafetier attend le client, des femmes voilées se glissent dans la rue. Et, dans une chambre bien close, un jeune homme offre sa peau nue aux baisers du soleil. **Reviens et prends-moi**, sur un poème de Cavafy lu en voix *off*, propose une élégie sensuelle, nourrie d'images d'un Orient mythique.

Se définissant lui-même comme un "poème d'amour sans amoureux", le film de Franssou Prenant, tourné en super-8, explore les mirages de l'ombre et de la lumière, de l'eau et de la pierre, du dedans et du dehors.

À l'extérieur voué au commerce et à la vitesse s'oppose l'intérieur voué à l'attente infinie ; au flux bruyant de la fontaine s'oppose la sueur lente entre les épaules. Né et mort à Alexandrie, Constantin Cavafy (1863-1933) est à la fois le poète d'une Grèce éternelle et celui d'un Orient sensuel offrant à la dérobée les plaisirs furtifs des amours masculines. C'est de cette poésie à double fond que se nourrit ce poème visuel qui fait entendre d'une manière originale un des textes les plus connus :

"Reviens. Reviens souvent et prends-moi / Sensation aimée, reviens et prends-moi / Quand s'éveille la mémoire du corps / Qu'un désir ancien retransverse le sang / Quand les lèvres et la peau se souviennent, / Que les mains sont comme si elles touchaient de nouveau..."

É. S.

de vingt ans. Je l'ai utilisé dans plusieurs de mes films. Il y a des citations de lui dans **Paris, mon petit corps...**, des bouts de phrases introduites dans le courant des dialogues. Il y a plusieurs des poèmes d'amour de Cavafy que je connais par cœur et que j'ai faits miens. Marguerite Yourcenar, dont j'ai repris la traduction, les appelle les "poèmes érotiques". La sensualité des poésies de Cavafy m'a semblée être en harmonie avec celle des rues et des gens de Damas et d'Alep. L'association des deux m'a tout de suite parue évidente. Le poème dit : "Reviens souvent et prends-moi sensation aimée." Il y a quelque chose qui a disparu et qui, pourtant, est toujours présent, c'est du *passé présent*. Et c'est exactement ce que j'ai ressenti dans ces deux villes de Syrie. Contrairement à l'Occident, où l'on est obsédé par l'actuel, où il n'y a que du présent, en Orient, l'histoire et le passé sont toujours présents. Et puis le choix du poème, c'est aussi parce que le film était une déclaration d'amour. J'ai essayé de faire quelque chose où le désir soit tangible, où on l'éprouve. Pas le désir d'une seule personne. Un désir qui n'est pas fixé sur un seul objet, qui vous envahit et qui vous prend.

Le soin que vous avez apporté à la bande-son et le montage du film sont remarquables, comment avez-vous travaillé ?

F. P. : Le montage a été difficile parce que, d'une part, j'ai tendance à couper trop tôt au tournage, comme si je montais déjà le film en le tournant, et que, d'autre part, j'avais constamment besoin de revoir le montage en entier chaque fois que je déplaçais un plan ou que je coupais trois images, pour voir si le film tenait. J'attache toujours beaucoup d'importance aux bandes-son. Le super-8 est muet, mes films eux ne le sont pas du tout, loin de là, sauf peut-être **Reviens et prends-moi**, où il n'y a pas beaucoup de paroles. Je n'ai jamais de son synchrone, je reconstruis tout au montage. Pour **Reviens et prends-moi**, j'ai dans un premier temps monté la voix *off* et l'image ensemble. Pendant trois mois, le film est resté non sonorisé, puis j'ai eu envie de musique. Ça m'intéressait, mais ça ne tenait pas. Si je laissais se développer la musique, ça tuait l'image et ça tuait la musique. Alors je l'ai coupée à la volée et je l'ai montée par rapport à la voix, comme un thème qui revient. J'ai pioché les sons dans ma sonothèque. Pour tous

les films que je fais, j'utilise les mêmes sons, enregistrés en Afrique et ailleurs, que je combine différemment, peu importe où se passe le film. J'ai utilisé des sons que j'avais enregistrés au Caire en 1997. Là encore, c'était très délicat, un son de rien du tout pouvait gâcher tout le film, mais si je ne mettais rien, c'était ridicule. Ces sons font du temps, de l'air, de l'espace, ils font du *silence*. Comme ils ne proviennent jamais du même pays, on n'est pas cantonné dans un espace *oriental* ou *parisien*. Il y a un va-et-vient entre un ici et un là-bas.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, novembre 2005.

la science amusante du professeur bullot

La sténographie qui permet d'écrire aussi vite que la parole, une bruiteuse de cinéma qui imite les sons de feux d'artifice, une flûtiste qui joue une partition en braille, des étoiles observées avec une loupe, des toupies, une jongleuse, une funambule... le catalogue de curiosités qu'Érik Bullot, artiste, cinéaste et critique, concocte selon sa propre logique, semble pourtant répondre aux principes des lois universelles. Interprétation croisée de deux de ses films, **Le Singe de la lumière** et **L'Attraction universelle**, par Sylvain Maestraggi.

Jésuite du XVII^e siècle, encyclopédiste fantasque et inventeur de la lanterne magique, l'ancêtre du cinéma Athanasius Kircher pensait pouvoir comprendre les phénomènes sonores à partir des lois de l'optique. Selon lui, "le son est le singe de la lumière". Reprise par Érik Bullot, cette hypothèse est mise à l'épreuve au cours d'une suite d'expériences dans son film **Le Singe de la lumière**. À chercher les ressemblances entre le son et l'image, ce qui apparaît bientôt ce sont les métamorphoses inattendues qui s'opèrent lors du passage de l'un à l'autre. Partitions, disques, bandes magnétiques sont autant de moyens de transcrire le son dans le champ du visible, mais ces retranscriptions sont-elles des images ? Si l'on tire au pistolet sur du papier à musique, quelles sonorités sortiront de cette partition ? Le chant des oiseaux peut-il se retranscrire et s'interpréter comme de la musique ? Du son à l'écriture s'exerce une transativité hasardeuse. Pas plus qu'un instrumentiste jouant un prélude de Bach ne ressemble à ce prélude, l'écriture ne ressemble au son qu'elle transmet. En revanche, le son, comme l'image, est capable d'imitation. Le chant des oiseaux ne ressemble-t-il à une langue étrangère (pour les Grecs, les barbares étaient ceux qui parlaient la langue des oiseaux). Ne suffit-il pas d'articuler des sons pour imiter le langage ? Le bruit ne peut-il pas se rapprocher de la musique ? Mais plus encore, le son est porteur d'images. "Le sifflement d'une locomotive imprime en nous la vision de toute une gare" écrivait Robert Bresson dans **Notes sur le cinématographe**. Cette remarque est vérifiée dans une séquence du **Singe de la lumière**, lorsqu'une bruiteuse de cinéma manipulant divers objets évoque tour à tour un cœur qui bat, un feu

d'artifice, le vent ou la mer. Le son est le singe de l'image.

montage-attraction

Mais n'est-ce pas également le pouvoir du langage de faire naître des images avec des sons ? Cette question échappée du **Singe de la lumière** traverse **L'Attraction universelle**. Dans un article de la revue **Trafic** (n° 46, été 2003), Érik Bullot présentait les deux films comme une tentative de "littéralisation" des expériences des leçons de choses et des manuels de science physique. Que signifie prendre la science au sens littéral ? Cela consiste non seulement, comme dans **Le Singe de la lumière**, à pousser une hypothèse dans ses retranchements les plus insolites, mais également à étendre l'observation au champ sémantique des phénomènes. À la manière de Raymond Roussel, il s'agit en quelque sorte d'aplatir les mots pour jouer de tous leurs sens ou en extraire des images. Ainsi, dans **L'Attraction universelle**, un parc d'attractions viendra illustrer la loi de l'attraction universelle, ou encore on évoquera, au nom de l'attraction des corps, le sexe des étoiles. Il suffit de filer la métaphore pour créer un léger décalage entre les mots et les images, et produire, dans la tradition surréaliste, des rencontres plus ou moins fortuites. Comme l'écrit le poète Pierre Reverdy, l'image poétique surgit "du rapprochement de deux réalités distantes dont l'esprit seul saisit les rapports". Certaines de ces images, comme les *45 tours-cartes postales* et *l'harmonica de verre* du **Singe de la lumière** ou la *femme-manège* de **L'Attraction universelle**, existent, pour ainsi dire, à l'état naturel. D'autres s'inventent au hasard de

jeux de langage et d'associations libres, fixées par le montage. "Tout objet qui tourne fait sans cesse un effort pour s'enfuir obliquement loin du centre autour duquel il tourne." La phrase qui introduit **L'Attraction universelle** désigne le mouvement même du film, celui du langage entraîné par la force centrifuge du signifiant.

cinéma-machine

Dans **L'Attraction universelle**, trois figures semblent défier la loi de la pesanteur : la jongleuse, l'acrobate et la danseuse. Mais en vérité, c'est la pesanteur même qui rend possible le spectacle merveilleux qui semble l'abolir. En écho à cela, une citation de l'essai **Sur le théâtre de marionnettes** d'Heinrich von Kleist avance que la grâce du danseur ne vient pas de l'intention qu'il met dans le geste, mais d'une soumission absolue de ses mouvements à la loi de la pesanteur. Pour Kleist, le centre de gravité est l'âme du mouvement. Plus encore, la conscience s'oppose à la grâce, comme dans la séquence du **Singe de la lumière**, ou des sujets lisant un texte de l'écrivain allemand devant un micro, sont pris d'un irrésistible bégaiement en écoutant leur voix décalée dans le casque. Robert Bresson avait une intuition semblable (lui qui préférait au jeu des acteurs les gestes automatiques de ses modèles), lorsqu'il écrivait dans ses notes : "C'est de la contrainte à une régularité mécanique, c'est d'une mécanique que naîtra l'émotion." Le cinéma n'est-il pas lui-même une mécanique ? "La vue du mouvement donne du bonheur" écrit encore Bresson. Érik Bullot le sait bien, lui qui a gardé la nostalgie de la danse hypnotique des toupies. Le bonheur que donne le cinéma ne vient-il pas de la reproduction mécanique du mouvement ? Les vues de train de **L'Attraction universelle** semblent être là pour nous rappeler cette joie primitive qui se confond avec les origines du cinéma. Elles nous font éprouver la force d'entraînement des images qui, comme celle de la musique, fait passer le spectateur du mouvement à l'émotion.

cabinet de curiosités

Avec Érik Bullot, le cinématographe réalise le vieux rêve des cabinets de curiosités. Il est à la fois la chambre qui reçoit une collection d'objets hétéroclites à travers laquelle la nature se donne à déchiffrer, et une étrange machine, l'ultime



attraction dans le cortège des curiosités. Préférant l'insolite et l'accumulation à la démonstration rationnelle, ces films rejoignent le projet encyclopédique du XVI^e siècle, décrit par Michel Foucault, avant la séparation des mots et des choses à l'Âge classique : "Non pas refléter ce qu'on sait dans l'élément neutre du langage, mais reconstituer par l'enchaînement des mots et par leur disposition dans l'espace l'ordre même du monde (**Les Mots et les Choses**).". S'ils s'inspirent de la science, **Le Singe de la lumière** et **L'Attraction universelle** sont bien plus proches d'Alfred Jarry, avec qui Érik Bullot partage une fascination pour les machines et les spirales, que d'Isaac Newton. La science dont relèvent ces deux films n'est-elle pas la science paradoxale et toujours nouvelle baptisée par Jarry du nom de "pataphysique" ? La science du particulier (quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général), la science des exceptions et des solutions imaginaires ?

Sylvain Maestraggi

L'Attraction universelle

2000, 12', couleur, fiction

Réalisation : Érik Bullot.

Production : Atelier d'Ivry, Cinéastes associés.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (DAP).

Observateur des physiques élémentaires du cinéma, Érik Bullot s'attache ici aux facultés d'attraction et de répulsion des corps – les planètes ouvrent la danse et en livrent l'exemple canonique. Surgissent également une funambule et son fil, une jongleuse et ses balles, entre autres vignettes. Le cinéma se retrouve ici au plus près de ses qualités fondamentales, art jubilatoire du déséquilibre.

Le cinéma n'a sûrement déployé au cours de son histoire qu'une part infime de ses possibilités ; avant que ne s'imposent les canons du montage hollywoodien, que le romanesque du siècle passé n'exerce sa formidable influence, ses promesses étaient autrement nombreuses. Les films d'Érik Bullot organisent la recherche de ce lieu primitif, d'où l'on rouvrirait cet éventail des possibles : la perspective bien sûr n'en est pas historique, mais engage plutôt une ontologie du cinéma. Ainsi de cette *attraction universelle* – secret du mouvement – qui renvoie forcément à la danse des objets et des corps. Mais le film fait plus que rendre compte du mouvement. En lui naissent d'autres forces : chorale des voix et des langages, kaléidoscope des plans et des images, dialogue des textes (Newton, Epstein...) et des musiques. En lui s'accusent d'autres gravités, s'organise une autre physique, pour peu, comme ce film y invite, qu'on puisse "accomplir une nouvelle révolution". *M. C.*

Le Singe de la lumière

2002, 22', couleur, fiction

Réalisation : Érik Bullot.

Production : Atelier d'Ivry, Cinéastes associés.

Participation : Credac, École des beaux-arts de Bourges, ministère de la Culture et de la Communication (DAP).

Que veut dire filmer le son ? Ou plutôt, quelles possibilités l'exploitation du son au cinéma ouvre-t-elle foncièrement ? Telles pourraient être les questions que pose Érik Bullot. **Le Singe de la lumière**, leçon de choses ou film-essai que sa forme place aux côtés de certains films de Godard ou Marker, redouble d'inventivité et d'érudition pour mieux déployer les spectres sonores du cinéma.

Le Singe de la lumière : il s'agit bien sûr du son, entendu sous toutes ses formes, du bruit à la gamme musicale, en passant par la voix. Mais il s'agit moins ici des qualités intrinsèques du phénomène sonore ou de l'appareil auditif, que des rapports problématiques que le son entretient avec la représentation. Car ce singe est maître en dissimulation, bien mieux que toute image et autre "simulacre" purement visuel. Dans le régime cinématographique, la collusion idyllique du son et de l'image se trouverait dans la figuration du musicien en train de jouer, où s'annulent connotations et sens annexes. Mais, selon le dispositif assez minimal mis en place par Érik Bullot, les décoller l'un de l'autre en s'amusant de leur écart procure, au cinéma, une plus-value expressive, ce qu'il ne se prive pas de nous démontrer en une suite de séquences ludiques. Qui sont autant d'hommages aux explorateurs des possibles sonores : Luigi Russolo, Charles Nodier ou encore Xavier Forneret. *M. C.*

histoires de cinéma

Le cinéma de Jean Giono, celui de Marcel Ophüls, René Allio, Glauber Rocha ou encore Hou Hsiao-hsien, Naomi Kawase... a priori aucun rapport entre eux, sinon de nouveaux films documentaires au catalogue **Images de la culture**, qui proposent, chacun à leur manière, une approche d'un cinéaste et de sa filmographie. Un voyage aux quatre coins du monde, au cœur de la création.

un roi sans divertissement - du roman au film, une aventure esthétique

Notes de Jacques Mény pour le scénario de son film documentaire **Un Roi sans divertissement – De l'écrit à l'écran**.

Le roman et le film travaillent sur un même thème qui hante une grande partie de l'œuvre de Giono : l'ennui, comme conscience du néant, du vide de l'existence, le plus grand malheur de la condition humaine. "De là, écrit-il, la création de tous les vices, de là les crimes car le crime est le divertissement par excellence, de là le sang car la vue du sang est admirable pour tout le monde."

Un Roi sans divertissement (dont Giono trouve le titre dans une pensée de Pascal) sera le *drame du justicier* qui découvre en lui les turpitudes qu'il entend punir chez les autres, après avoir exécuté, sans autre forme de procès, un "tueur en série" dont les crimes terrorisent un petit village de montagne isolé par la neige. L'action de ce *roman policier métaphysique* se déroule dans le Dauphiné entre 1843 et 1845. Envoyé dans ce canton montagneux pour protéger la population et enquêter sur de mystérieuses disparitions, le capitaine de gendarmerie Langlois abat, au plus grand mépris des "lois de paperasses", l'assassin enfin démasqué. Tel est pris qui croyait prendre, cependant : il a non seulement éprouvé du plaisir à le tuer, il a compris aussi que *cet assassin n'était pas un monstre mais un homme comme les autres*, comme lui, comme vous et moi, que *nous sommes tous capables de crimes de ce genre*, que l'ennui peut faire basculer en un instant dans la cruauté pour vivre un moment de roi. Langlois sombre à son tour dans un irrémédiable ennui, cherche en vain des substituts au désir de meurtre qu'il sent en lui, et

finit par s'identifier au tueur qu'il comprend si bien qu'une seule conclusion s'impose à lui : le suicide. Giono écrit son roman à l'automne 1946, d'un seul élan, en quarante jours, dans un état euphorique stupéfiant – en premier pour lui –, improvisant au jour le jour un récit aussi énigmatique sur le fond que complexe dans sa forme, un des plus novateurs et des plus sombres de la littérature moderne. Avec ce livre, Giono se place à la hauteur de cet autre romancier qui l'a inspiré en partie et qu'il veut égaler, William Faulkner, hauteur qui atteint l'universel, hors du temps et des modes, à l'opposé du cliché de peintre de la nature et de romancier régionaliste, le "chantre de la Provence", où on a voulu l'enfermer.

Mais le paradoxe de Giono et la marque de son génie si particulier révélé par **Un Roi sans divertissement**, c'est de nous raconter des histoires bourrées de peur, de violence, de sang et de mal, avec une allégresse, une jubilation, un humour chauffé à blanc qui rendent communicatif son bonheur d'écrire. Ce grand écrivain tragique ne veut pas nous *faire gémir de tristesse* avec sa vision pessimiste et désespérée de la condition humaine ; il découvre l'art de nous entraîner avec légèreté et bonne humeur au plus profond des détours sombres de l'âme humaine, qui poussent les hommes à se *divertir* en versant le sang.

Seize ans plus tard, Giono entreprend de porter à l'écran son livre difficile et fascinant. L'entreprise va se révéler particulièrement complexe. Depuis

Chroniques
~~Les~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~poésie~~
I
C'était
celui-là
qui en
avait
fait
un
poète.
Roi sans direction
Mortier V.

Tous les
images
fistes
Coulons - dialogues

Tous boire, ni pour rien
bien l'alcool, il se m
sauz, le sang d'un he
se à Perceval hypnote
aper d'un heise)
de Bergues qui dai
Le Bergues, flacide,





Le Cinéma de Jean Giono

2004, 59', couleur, documentaire

Réalisation : Jacques Mény.

Production : Agora Médias.

Participation : CNC, Ciné cinéma, CinéGénération éditions, Procirep, Angoa-Agicoa, CR Provence-Alpes-Côte d'Azur.

“Artisan d’images”, comme il se définit lui-même, romancier français le plus adapté au cinéma, Jean Giono s’est naturellement dirigé vers le 7^e art, mais dans un tissu de relations complexes. Jacques Mény interroge ce paradoxe à l’aide d’interviews de proches et de critiques, qu’il mêle à de nombreux extraits de films, tels **Un Roi sans divertissement** (1963) de François Leterrier ou **Les Âmes fortes** (2001) de Raoul Ruiz.

Bien que l’écriture romanesque soit sa priorité, Giono se retrouve vite sollicité par Gide, Jaubert ou Pagnol. Avec ce dernier, la collaboration est à la fois fructueuse et douloureuse. Pagnol adapte **Un de Baumugnes**, qui devient **Angèle** en 1934, et soumet le roman à son propre univers. Le récit devenant drame, le mythe réalisme et Manosque Marseille, Giono s’estime trahi. Mais comme le rappelle Jean-Paul Rappeneau, interviewé sur le tournage du **Hussard sur le toit** (1995), “pour rester fidèle à un roman, il faut le trahir”. Pensant alors qu’on n’est jamais mieux adapté que par soi-même, Giono réalise **Solitude** (1937), court métrage influencé par l’Avant-garde des années 1920 dont Jacques Mény reproduit au cœur d’une forêt le principe de la caméra subjective, et **Crésus** (1960), long métrage plus classique avec Fernandel. Mais “classique” ou “avant-gardiste”, Giono apparaît toujours comme ce berger, mage et sorcier, du **Signe du soleil** (1932) dont Cavalcanti devait filmer les mirages. *T. L.*

Un Roi sans divertissement De l’écrit à l’écran

2004, 53', couleur, documentaire

Réalisation : Jacques Mény.

Production : Agora Médias.

Participation : CNC, CinéGénération éditions.

Lorsqu’il décide d’adapter son roman, Jean Giono entend bien rester maître de son œuvre. Il impose à François Leterrier son scénario, ses lieux de tournage et ses directives de mise en scène. S’il retrace l’histoire des deux naissances de cette œuvre – le roman (1947) et le film (1963) – Jacques Mény s’intéresse surtout à son côté sombre, alternant interviews et vues sur les paysages désolés de l’Aubrac.

Autant l’écriture d’**Un Roi sans divertissement** fut aisée, autant sa scénarisation fut difficile. Les manuscrits, montrés ici à plusieurs reprises, en sont la preuve autographe. C’est la découverte de l’Aubrac, ses paysages d’hiver, noirs et blancs, qui libèrent Giono. À ce propos, si Jacques Mény revient souvent sur les premières images du film, c’est qu’elles en constituent, à l’échelle d’un plan, le programme esthétique et métaphysique. Sur un fond d’une blancheur aussi granuleuse qu’un écran de cinéma, apparaît un point qui deviendra bientôt un homme vêtu de noir. Programme esthétique puisque le film vise la bichromie du noir et blanc ; programme métaphysique puisque le film montre l’homme face à sa solitude. Face à l’ennui, il n’y a que le meurtre ou la création, il n’y a que le rouge du sang sur la neige. **Un Roi sans divertissement** s’impose donc comme une fable cruelle. On se rappellera précisément que *cruor*, en latin, signifie le “sang versé”. *T. L.*

quelques années, il a enfin pu concrétiser son désir très ancien de cinéma. Il a écrit pour François Villiers le scénario de **L'Eau vive**, qui sera présenté au festival de Cannes en 1958 ; il a créé sa propre société de production qui lui permet de tourner, à 65 ans, son premier film, **Crésus** (1960) avec Fernandel. C'est ensuite qu'il décide de se lancer dans l'adaptation de **Un Roi sans divertissement**. Mais là où le roman avait été écrit de façon *fugitive et sauvage*, le scénario va lui demander plus d'une année de travail car les versions successives n'aboutissent jamais à un résultat satisfaisant.

Giono est confronté à l'écriture elliptique d'un récit qui lui reste très mystérieux, où rien n'est jamais expliqué, et où il a laissé dans l'ombre beaucoup de choses. Ce qui l'entraîne dans de nombreuses directions car son livre offre de multiples possibilités d'interprétation. Ses personnages lui échappent en partie et son imagination travaille à les réinventer, tandis qu'il cherche à mieux les connaître. Le scénario progresse très lentement à partir d'une œuvre ancienne, parfaite sur le plan littéraire, que Giono ne cesse de reconstruire. Il a également peu de goût à revenir sur ce qu'il a déjà écrit et cherche à satisfaire sa curiosité en se lançant dans de nouvelles histoires qui lui font découvrir de nouveaux personnages. De plus, le récit de 1946 est construit à partir des points de vue incomplets et contradictoires des multiples témoins de l'histoire de Langlois, dont on ne sait jamais exactement ce qu'elle a réellement été ; en tout cas, nous ne connaissons jamais le héros de l'intérieur.

Alors Giono coupe, supprime des personnages, des scènes. Il les change de place, en invente d'autres, rêve sur son texte jusqu'au jour où il décide de ramener l'action de trois années à une semaine d'hiver, puis de rajeunir Langlois de presque trente ans, peut-être parce que le film peut se faire grâce à la présence d'un acteur jeune au vedettariat récent – Laurent Terzieff, au départ.

Le film est en train de devenir *autre chose* : l'enquête du gendarme sera un récit d'apprentissage, où un vieux procureur à la retraite va guider Langlois vers l'assassin, en l'initiant aux mystères d'une condition humaine qui peut faire de chaque homme ce monstre qu'il traque. Ce qui sera fatal au jeune homme *naïf et brave*, qui va se reconnaître dans l'assassin et se tuer parce qu'il sent monter en lui *la diabolique tentation du sang et du meurtre*. Le scénario est une tentative d'élucidation du roman, que Giono a simplifié et éclairci, et qu'il a fini par *commenter* de son point de vue de 1962 à travers la bouche du procureur, sorte de double du romancier. Ce traitement subi par un texte complexe à l'origine peut apparaître réducteur, et de fait il l'est. Mais Giono trouve une voie esthétique purement cinématographique pour redonner de la densité au film. Depuis très longtemps, il est persuadé que la couleur au cinéma n'a de raison d'être que si elle sert l'expression du drame et le sujet de **Un Roi sans divertissement** convient particulièrement à cette expérience.

En janvier 1962, Giono découvre le plateau de l'Aubrac dans le brouillard et voit là le cadre idéal qui va donner forme à son film (il avait refusé que le film soit tourné dans les Alpes, car il craignait le

côté *sports d'hiver* que pouvait induire le cadre). Ce désert blanc sera l'image du vide intérieur, un territoire de l'ennui où rien ne peut distraire le regard, et où, comme il l'écrit lui-même, *on a envie de mettre du rouge et des cris avec n'importe quoi* pour conjurer le néant de cette immensité uniforme – le film tourné en cinémascope va démultiplier cet espace nu –, où seule l'apparition de la couleur rouge arrive à *divertir* d'eux-mêmes des personnages soumis à la monotonie du paysage.

Dès qu'il a trouvé cette solution esthétique à ses problèmes dramaturgiques, son scénario s'organise très vite autour de l'idée d'un film tourné sur une pellicule couleur, mais où le noir, le gris et le blanc doivent dominer dans l'image jusqu'au moment où le rouge viendra troubler cette uniformité. L'énigme que devra résoudre l'enquêteur sera celle de la signification du rouge et des couleurs or qui lui sont associées. Pour Giono, *le problème de la couleur* est devenu un tel enjeu du film qu'il va être amené à se rendre, malgré la maladie et la fatigue, sur le tournage dans l'Aubrac au milieu des tempêtes de neige, afin de suivre l'exécution de ses intentions qui rencontrent de nombreux obstacles techniques.

Au début des années soixante, où la couleur n'est pas généralisée et difficile à maîtriser, personne ne sait encore très bien comment traiter la pellicule pour travailler les couleurs de manière aussi sélective, et obtenir du *noir et blanc* sur une pellicule couleur. Sur le tournage, c'est un combat quotidien pour éliminer le rouge des visages, des décors, du paysage, à l'aide du laboratoire qui ne comprend pas pourquoi il doit faire le contraire de ce que le fabricant de pellicule attend comme résultat, c'est-à-dire ce que Giono appelle des *couleurs abominables*. "Elles sont belles alors que je les veux dramatiques", écrit-il dans son **Journal de tournage**, document exceptionnel pour connaître ce que fut ce combat avec la couleur qui convenait à la rectitude de son scénario. (Aujourd'hui encore, Clint Eastwood évoque l'énorme travail de laboratoire qui a dû être fait pour parvenir à des couleurs désaturées dans son film **Mystic River**.)

Un Roi sans divertissement, qu'il s'agisse du roman de 1946 ou du film de 1963, correspond à une double aventure esthétique chez Giono. D'un côté, un récit majeur, non seulement dans l'ensemble de son œuvre mais dans celui de la littérature ; de l'autre, un film expérimental qui n'appartient à aucune tradition cinématographique, où il demande et finit par obtenir cette *dramaturgie de la couleur* qu'il a mise au centre de cette recreation.

Cette double aventure est très documentée dans la mesure où Giono s'est beaucoup exprimé à son sujet. Il a conservé dans ses archives toutes les traces qui permettent d'en suivre et reconstituer le cheminement, une véritable enquête documentaire à la fois policière et sur lui-même.

Giono avait sans doute cru qu'en rendant son roman plus explicite, en accentuant le côté *policier*, il rencontrerait un public nouveau, plus large, mais il n'en fut rien. Sorti le 30 août 1963, le film fut un échec commercial total qui mit un coup d'arrêt définitif à tous les autres projets cinématographiques de Giono – et pourtant, il n'en manquait pas. La critique fut néanmoins plus généreuse que pour

Crésus, magistralement incompris à de rares exceptions près. Le 27 août 1963, une projection privée fut organisée à Milly-la-Forêt pour Jean Cocteau, que Giono connaissait depuis les années trente et qui était très lié à la comédienne Andrée Debar, gérante de la Société des films Jean Giono. Quelques images des actualités Gaumont montrant Cocteau, six semaines avant sa disparition, assistant à cette projection. **Un Roi sans divertissement** est peut-être le dernier film qu'il ait vu. Pour en soutenir la carrière, il écrira quelques lignes justes et prophétiques – mais pouvait-il en être autrement de sa part ? : "Le rouge et l'or du théâtre, mais dans la neige et la nuit des âmes, voilà le film royal de Giono. Il n'est pas sûr que le public comprenne le message de Jean. Les temps que nous vivons ne sont pas propices aux œuvres fortes. C'est un film admirable. Un jour, il sera l'honneur des cinémathèques."

Jacques Mény



sylvie pierre : “glauber rocha avait une façon bien à lui de faire irruption dans la vie des gens.”

Sylvie Pierre a collaboré aux **Cahiers du cinéma** de 1966 à 1971. Elle a écrit de nombreux articles sur le cinéma brésilien et sur Glauber Rocha en particulier. Son livre **Glauber Rocha** est paru dans la collection Auteurs des **Cahiers du cinéma** en 1987. Elle a aussi réalisé avec Georges Ulmann plusieurs courts métrages de fiction, notamment **Au voleur** et **Quel soulagement**, d'après Alexandre Zinoviev. Entretien réalisé par Martin Drouot, autour de **L'Homme aux cheveux bleus** (1989).

Comment est né *L'Homme aux cheveux bleus* ?

Sylvie Pierre : C'est le deuxième temps d'une action qui avait commencé avec mon livre sur Glauber Rocha. Pour ce livre, j'avais fait pas mal de recherches au Brésil, en particulier aux archives du *Tempo Glauber*, où sont réunis tous les documents concernant le cinéaste. C'était difficile, car à cette époque – la fin des années quatre-vingt – Glauber était totalement oublié en France. Il a fallu batailler pour écrire ce livre. Après l'écriture, l'idée s'est imposée de faire un film. Avec la complicité de mon mari, Georges Ulmann, sans qui je ne ferais pas de films, j'ai voulu interroger la trace vivante que Glauber Rocha avait laissée en France et, symboliquement, en Europe, en interrogeant la monteuse de **Claro** (1975), l'Italienne Christiana Tullio Altan.

Avez-vous mis du temps à faire le film ?

S. P. : Il a fallu le temps de convaincre les gens... Le plus laborieux fut d'obtenir les dessins et surtout les extraits de films. L'organisme brésilien de coproduction avait entre-temps disparu, et, de plus, il n'y avait plus de copie convenable. Nous avons dû retravailler l'extrait de **Terre en transe** (1967), de très mauvaise qualité ; un problème que nous avons dû affronter en amateurs. Mais nous ne nous en sommes pas mal tirés. Le film me donne une grande satisfaction. Je suis plutôt écrivain de nature, et mon mari un ingénieur qui aime le cinéma. Nous l'avons fait seuls.

Aucune chaîne de télévision n'est entrée en coproduction ?

S. P. : Si on nous l'avait proposé, nous n'aurions pas dit non. Le film nous a coûté cher. Mais à l'époque nous n'avons pas cherché, c'est un film très intime. Je suis contente qu'on l'ait fait, précisément à ce moment-là. Il est ce qu'il est, dans l'âge qu'avaient les gens.

Louis Marcorelles, Pascal Bonitzer, Jean Narboni... C'est le portrait en creux d'une génération de critiques fascinée par Glauber Rocha.

S. P. : C'est la structure du film qui fait ça. Mais je ne voulais à aucun prix d'un culturalisme. Nous avons mis des années à nous décider à mettre le nom des interviewés ; nous les avons finalement ajoutés pour qu'avec le temps, on ne se demande pas qui sont ces gens. C'est vrai que leur réunion donne un côté “portrait de génération”, mais je ne les voulais pas en tant que critiques, il y avait simplement une urgence à faire ce film. Louis Marcorelles, Pascal Bonitzer et Jean Narboni sont fascinés par le Brésil, et Glauber était un personnage qui les avait marqués. Moi-même, je connaissais Glauber ; c'était un ami. Nous avons donc interrogé des personnes qui l'avaient rencontré – c'était la condition. À tous, je posais la même question : comment vous le rappelez-vous ?

D'ailleurs, pour tous, la première impression porte sur son physique...

S. P. : Je voulais restituer sa présence. Certains se rappelaient la prééminence de son ventre. Et pourtant il n'était ni ventru ni gros ni gras, mais il avait une envergure corporelle qui frappait tout de suite.

Et puis vous posez des questions plus spécifiques à chacun.

S. P. : Louis Marcorelles était critique au **Monde**. Il a pris très tôt la mesure de l'importance du *Cinema Novo* et a beaucoup œuvré pour faire connaître le cinéma brésilien en France. La France était en retard, d'une certaine façon, notamment par rapport à l'Italie où un prix avait été décerné en 1964 au film **Le Dieu noir et le Diable blond**. Quant aux autres critiques, ils avaient tous côtoyé Rocha aux **Cahiers**. Juliet Berto, comédienne devenue cinéaste, avait été sa compagne. Christiana Tullio Altan l'avait connu dans le travail. Cela m'importait d'avoir différents points de vue. Pascal Bonitzer parle du comique de son cinéma. Jacques Aumont a une pensée vraiment rare, et qui m'est chère, sur l'influence entre les peuples. Que font les cultures les unes pour les autres ? Comment se rendent-elles hommage ? Comment sont-elles des instruments les unes pour les autres ? En Europe, au début du vingtième siècle, il y a eu une appropriation de l'art nègre par les artistes d'avant-garde. Glauber représente le phénomène inverse : c'est le sauvage qui s'approprie la sphère de l'art occidental. Des cinéastes venaient prendre en Europe ce dont ils avaient besoin, ils se servaient d'outils mentaux.

Dans votre film, vous parlez aussi de la manière dont Rocha utilisait les gens, vous, notamment. Votre première rencontre se déroule aux Cahiers. Vous réécrivez un de ses articles, qui n'aurait pas été publié car jugé trop mal écrit.

S. P. : Glauber a tout de suite compris que je pouvais lui servir à quelque chose. J'ai été instrumentée par le *Cinema Novo* : **Les Cahiers**, ce n'était pas rien pour le Brésil ! Glauber n'avait aucune honte à se servir de ses amis comme instruments – des instruments de musique. Lui aussi se prêtait au jeu : il était l'instrument du *Cinema Novo* et de ses camarades. Une expression portugaise dit : “Une main lave l'autre.” C'est une assez belle définition de l'entraide...

Vous avez dit que le livre avait été dur à imposer, en 1987. À l'époque, Glauber Rocha avait pourtant un impact réel.

S. P. : En cette période de fin des années soixante,



les intellectuels avaient le désir de connaître les cultures du monde entier. C'était le moment de la décolonisation et de l'émergence de pays non alignés aux blocs soviétique et américain. Glauber et le *Cinema Novo* ont compris cette opportunité historique : ils se sont mis en avant et ont su profiter de cet instant. La réception de nouveaux cinémas était à son acmé : on doit à la cinéphilie des années soixante l'émergence des cinémas d'Amérique latine, de Hongrie, d'Italie, d'Allemagne. Il y avait des secousses de par le monde. La critique d'**Antonio das mortes** est parue, en 1970, en première page du *Monde* ! La sortie d'un film tel que celui-ci était donc pointée comme un événement important. À ce moment-là, Glauber portait le drapeau du cinéma des pays en développement.

Et pourtant, cela n'a pas duré.

S. P. : Au cours des années soixante-dix, Glauber aurait pu capitaliser son succès et devenir une sorte de Milos Forman. Mais il était très radical, protestant, et il s'est enfoncé dans l'*underground*. À tel point que la critique n'a plus suivi. **Antonio das mortes**, avec son prix de la mise en scène à Cannes en 1969, est en quelque sorte la charnière. On attendait de lui qu'il fasse des films de plus en plus révolutionnaires, mais, au Brésil, sous la dictature militaire ce n'était pas possible. Il a poursuivi dans sa radicalité en Afrique, par **Le Lion à sept têtes** (1970), puis en Espagne, **Têtes coupées** (1970), un film surréaliste avec des plans interminables, d'une sauvagerie sans concession. La critique ne voyait plus le côté politique. En France, le cinéma brésilien est entré alors dans un gouffre de méconnaissance et de malentendu.

Glauber Rocha n'est retourné au Brésil qu'en 1976.

S. P. : Il a été en exil de 1971 à 1976. Il est d'abord allé à Cuba, ce qui était un péché mortel, un tabou pour le Brésil, puis en Italie, de 1973 à 1974, tout en voyageant beaucoup en France et aux États-Unis – j'étais, moi, au Brésil à cette époque. En 1976, donc, il revient dans son pays pour un moyen métrage : **Di Cavalcanti**. C'est paradoxalement – mais toute la dialectique de Glauber est là – un moment où, dans un grand besoin de vie, il filme la mort. Glauber filme la veillée funèbre de Di

Cavalcanti, grand peintre figuratif de la vie, des femmes, un peintre au chromatisme foisonnant, tropical.

Le geste de Rocha n'est pas très éloigné du vôtre : vous avez réalisé le portrait vivant d'un homme mort.

S. P. : Ce n'était pas lui rendre hommage que de faire un film morbide. Pour un mort comme lui, pas de mélancolie ! Pendant le tournage, j'étais très émue, je n'arrêtais pas de bouger devant la caméra. Parler de lui, ce n'est pas rien. J'avais un lien un peu mystique avec Glauber.

Plus que son art, c'est peut-être l'énergie de l'homme que vous essayez de transmettre à travers votre film.

S. P. : Absolument. C'est quelqu'un qui transmettait de la force. J'ai eu la chance de ne pas le voir aux mauvais moments – autodestruction et paranoïa. Je n'ai connu que sa force et je veux me le rappeler en ces termes.

Cette force semble passer dans votre film par la couleur bleue : du soleil qui donne une teinte bleue aux cheveux noirs de Rocha, aux vêtements de Juliet Berto ou de Jacques Aumont, en passant par votre pull-over...

S. P. : C'est drôle que vous disiez ça. Ce n'était pas conscient, mais il y a en effet une vraie circulation. Après le récit de Juliet Berto sur les cheveux de Glauber, nous avons trouvé dans ses dessins un saint Georges avec une chevelure bleue !

Y-a-t-il beaucoup de dessins aux archives Tempo Glauber ?

S. P. : Oui, énormément, et de nombreuses aquarelles aussi. Il était très *eisensteinien* : il avait besoin de constructions graphiques. Et colorées. **Antonio das mortes**, son sommet académique pourrait-on dire, est marqué par sa splendeur chromatique : le blanc et le rouge sont inouïs. Et le rouge de l'écran "rougifie" le spectateur, il agit sur le récepteur. Cela rappelle la séquence en couleurs d'**Ivan Le Terrible** d'Eisenstein. Glauber n'en était pas forcément conscient, ce n'était pas un "picturaliste", mais il avait un vrai sens de la couleur. Voilà

L'Homme aux cheveux bleus

1989, 50', couleur, documentaire

Réalisation : Sylvie Pierre et Georges Ulmann.

Production : Fundação do Cinema Brasileiro, Production du Petit Pavé, S. Pierre, G. Ulmann.

"L'homme", c'est Glauber Rocha (1938-1981), cinéaste brésilien dont Sylvie Pierre et Georges Ulmann dressent le portrait, de la première rencontre avec le critique Louis Marcorelles à sa dernière venue aux **Cahiers du cinéma**, de l'éclosion du *Cinema Novo* à l'isolement, du **Dieu noir et le Diable blond** (1963) à **L'Âge de la Terre** (1980). Les extraits éclairent les témoignages des proches, telles Juliet Berto ou Christiana Tullio Altan. Le style "rocaillieux" du cinéma de Glauber Rocha est inséparable de sa personnalité et de son physique. Pascal Bonitzer rapproche son ventre proéminent et ses gestes de clown du comique carnavalesque de **Terre en transe** (1967). Sylvie Pierre se souvient de sa voix – on l'entend qui évoque Pasolini –, de sa façon de mettre en scène la parole, monologuant, inventant des mots. Jacques Aumont insiste sur son art qui se nourrit d'influences hétérogènes, s'appropriant aussi bien l'art brut que le néoréalisme italien. **L'Homme aux cheveux bleus** transmet avant tout l'énergie libertaire qui animait Rocha : le titre s'inscrit au son de coups de feu, puis Sylvie Pierre crie son amour pour l'ami disparu. Par-delà l'hommage, ce film réalisé en 1989 saisit en filigrane une génération portée par les images et la foi d'un cinéaste engagé. Journaliste prolifique, porte-parole du *Cinema Novo*, révolté, créateur de formes, l'homme était aussi multiple et fascinant que ses films. *M. D.*

histoires de cinéma

pourquoi il se sentait si bien en Italie : l'essence de ce pays, c'est la respiration artistique de tout un peuple. Je lui ai rendu visite quand il montait **Antonio das mortes**, et nous avons discuté de la représentation de saint Georges tuant le dragon dans la peinture italienne, une problématique très glauquerienne...

Oui, le titre original d'Antonio das mortes est Dragao da Maldade contra o Santo Guerreiro, Le Dragon de la méchanceté contre le saint guerrier.

S. P. : C'est un mythe très brésilien, et Glauber était très sensible aux représentations de saint Georges en tant que force du bien. Parler de "sompuosité carnavalesque" est peut-être un lieu commun, mais on ne peut pas nier que le sentiment de la couleur est très fort au Brésil. Les cinéastes brésiliens sont de très grands artistes de la couleur : Léon Hirschman, Joachim Pedro de Andrade, Nelson Pereira Dos Santos.

Le dernier film de Rocha, L'Âge de la Terre (1980), a été très mal reçu.

S. P. : C'est un monument assez hermétique. Il n'y a pas eu de sortie commerciale, ce n'était même pas envisageable. Pascal Bonitzer a écrit : "Ce film n'aura aucun spectateur." Il y en a pourtant eu quelques milliers à travers le monde ! C'est comme pour un film de Jean-Marie Straub, il faut le voir en ayant passé une bonne nuit et avec deux vitamines. Toute la folie glauquerienne est dans ce dernier film. Le militaire, totalement submergé par le désordre, répète dans le noir, entouré par l'eau et les déchets : "Nous sommes le cloaque de l'univers, il y a eu une implosion au centre de la Terre." C'est une grande fresque terrible, avec des moments somptueux plastiquement. Glauber a vraiment souffert du mauvais accueil de ce film.

Était-il reconnu en tant que journaliste ?

S. P. : Il écrivait tout le temps, facilement. Il a commencé comme journaliste, s'est imposé en critique de cinéma. Il reste une somme d'articles, poèmes, scénarios, inédits, et des livres importants sur le cinéma : **Révolution du Cinema Novo et Le Siècle du cinéma**. Il a donné beaucoup d'interviews, notamment à son retour au Brésil, en 1976. Il parlait de tout et il a finalement gâché beaucoup d'énergie. On l'interrogeait pour qu'il tienne des propos scandaleux, comme une bête curieuse.

Votre film insiste sur une impression de fulgurance du personnage.

S. P. : Glauber avait une façon bien à lui de faire irruption dans la vie des gens. Il avait le don de placer son interlocuteur au pied du mur. Il mettait les gens face à leur vérité, aux actions possibles pour réaliser leurs désirs. Il créait un dérangement.

Pascal Bonitzer dit : "C'était un grand monologueur."

S. P. : Glauber ne tournait pas sur lui-même sans

écouter les autres. S'il monologuait, c'était de façon généreuse. Finalement, il a donné à Narboni et aux **Cahiers** un témoignage magnifique sur Pasolini – dont il ne reste malheureusement qu'une toute petite partie. De la même façon, il a irrigué la culture cinématographique brésilienne. Vivant, il a été très encombrant. Après sa mort – les funérailles d'un Victor Hugo, avec le tout Rio de Janeiro derrière son cercueil – il a pris une dimension verticale et fondamentale dans la culture brésilienne. Son côté auto-sacrificiel y est pour beaucoup, "prenez et mangez-en tous", son grand corps de films, ses textes...

Comment est-il vu aujourd'hui ?

S. P. : Comment le cinéma brésilien est-il vu en France aujourd'hui ? Les jeunes cinéastes brésiliens ont l'impression de subir une injustice dans la façon dont on les voit à l'étranger : on ne connaît que Glauber Rocha. Ce qui n'est pas tout à fait vrai, puisque l'œuvre de Rocha reste très mal connue. La première intégrale a seulement eu lieu en 2000, au festival des Trois Continents, et ses films sont très rares à la télévision.

Glauber représente le cinéma de son temps et de son pays. Il travaillait en toute conscience pour son pays : en faisant ses propres films, en les montrant et en accompagnant les films des autres dans les festivals. Les préoccupations collectives du cinéma brésilien étaient son obsession ; il s'est sacrifié à cette cause, mais de façon féconde, je pense. Il avait une dimension christique, il est mort jeune, presque délibérément.

J'ai eu beaucoup de chance : c'est le premier citoyen brésilien que j'ai rencontré. Il m'a transmis une idée poétique de son pays.

Aujourd'hui, les jeunes cinéastes le trouvent peut-être d'un modernisme daté et encombrant. Pour ma part, je pense que le cri de modernité ne se démode pas. Et puis un livre aux **Cahiers**, aux côtés d'Antonioni, cela offre une visibilité à l'ensemble du cinéma brésilien.

*Propos recueillis par Martin Drouot,
décembre 2005.*







à propos de pierre rivière

Dans le court documentaire de Pascal Kané sur le tournage du film **Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère** de René Allio, figurent des moments d'entretiens avec Michel Foucault. Le philosophe avait publié en 1973 le long témoignage que le criminel avait laissé en 1836, dans l'idée que "médecins, psychiatres, psychanalystes, commentateurs, cinéastes, hommes de théâtre" s'en emparent, ce que fit René Allio deux ans plus tard. La retranscription de l'entretien filmé entre Pascal Kané et Michel Foucault a été publiée dans son intégralité aux **Cahiers du cinéma**, en novembre 1976 (n° 271).

Pascal Kané : Si vous voulez, on peut commencer à parler de l'intérêt pour vous de la publication du dossier sur Pierre Rivière, et surtout de l'intérêt que vous voyez au fait qu'il soit repris aujourd'hui, du moins en partie, dans un film.

Michel Foucault : Pour moi, c'était un livre piège. Vous savez la prolixité avec laquelle, en ce moment, on parle des délinquants, de leur psychologie, de leur inconscient, de leurs pulsions, de leurs désirs, etc. Le discours des psychiatres, des psychologues, des criminologues est intarissable sur le phénomène de la délinquance. Or, c'est un discours qui date à peu près de cent cinquante ans maintenant, des années 1830. Alors, on avait là un cas magnifique : en 1836, un triple meurtre, et, sur ce meurtre, on avait non seulement toutes les pièces du procès, mais aussi un témoignage absolument unique, celui du criminel lui-même, qui a laissé un mémoire de plus de cent feuillets. Alors, publier ce livre c'était pour moi une manière de dire à messieurs les psys en général (psychiatres, psychanalystes, psychologues...), de leur dire : voilà, vous avez cent cinquante ans d'existence, et voilà un cas contemporain de votre naissance. Qu'est-ce que vous avez à en dire ? Serez-vous mieux armés pour en parler que vos collègues du XIX^e siècle ?

Alors, je peux dire que, en un sens, j'ai gagné ; j'ai gagné ou j'ai perdu, je ne sais pas, car mon désir secret, bien sûr, c'était d'entendre sur cette affaire Rivière les criminologues, psychologues et psychiatres tenir leur habituel et insipide discours. Or ils ont été littéralement réduits au silence, il n'y en a pas eu un qui ait pris la parole pour dire : "Voilà en

réalité ce que c'était que Rivière ; moi, maintenant, je peux vous dire ce qu'au XIX^e siècle on ne pouvait pas dire" (à part une sottise, une psychanalyste, qui a prétendu que Rivière était l'illustration même de la paranoïa chez Lacan...). Et, à cette exception près, personne n'a parlé. Et, dans cette mesure-là, je crois que les psychiatres d'aujourd'hui ont reconduit l'embarras de ceux du XIX^e siècle, ils ont montré qu'ils n'avaient rien de plus à dire. Mais je dois saluer quand même la prudence, la lucidité avec laquelle ils ont renoncé à tenir sur Rivière leur propre discours. Alors, paris gagné ou perdu, comme vous voudrez...

P. K. : Mais, plus généralement, il y a une difficulté à tenir un discours sur l'événement proprement dit, sur son point central qui est le meurtre et aussi sur le personnage qui le fomenta.

M. F. : Oui, parce que je crois que le discours que Rivière lui-même a tenu sur son propre geste surplombe tellement, ou en tout cas échappe tellement à toutes les prises possibles, que de ce noyau même, de ce crime, de ce geste, que peut-on dire qui ne soit infiniment en retrait par rapport à lui ? On a là tout de même un phénomène dont je ne vois pas d'équivalents dans l'histoire, aussi bien du crime que du discours : c'est-à-dire un crime accompagné d'un discours tellement fort, tellement étrange que le crime finit par ne plus exister, par échapper, par le fait même de ce discours qui est tenu sur lui par celui qui l'a commis.

P. K. : Alors, comment vous vous situez par rapport à l'impossibilité de ce discours ?

M. F. : Moi, je n'ai rien dit sur le crime même de Rivière, et, encore une fois, je crois que personne ne peut rien en dire. Non, je crois qu'il faut le comparer à Lacenaire qui a été exactement son contemporain, et qui, lui, a commis tout un tas de petits crimes, moches, en général ratés, pas glorieux du tout, mais qui est arrivé par un discours, d'ailleurs fort intelligent, à faire exister ces crimes comme de véritables œuvres d'art, à faire exister le criminel, c'est à dire lui, Lacenaire, comme étant l'artiste même de la criminalité. C'est un autre tour de force, si vous voulez : il est arrivé à donner une réalité intense, pour des dizaines d'années, pour plus d'un siècle, à des gestes finalement mochards et ignobles. C'était vraiment un assez pauvre type au niveau de la criminalité, mais la splendeur et l'intelligence de son discours ont donné consistance à tout ça. Rivière, lui, c'est tout autre chose : un crime vraiment extraordinaire, mais qui a été relancé par un discours tellement plus extraordinaire encore que le crime finit par ne plus exister, et je crois d'ailleurs que c'est ce qui s'est passé dans l'esprit de ses juges.

P. K. : Mais alors, est-ce que vous êtes d'accord avec le projet du film de René Allio qui est plutôt axé sur l'idée d'une prise de parole paysanne ? Ou est-ce que vous y pensiez aussi avant ?

M. F. : Non, c'est le mérite d'Allio d'avoir pensé à cela, mais j'y ai souscrit entièrement, car, en reconstituant ce crime de l'extérieur, avec des acteurs, comme si c'était un événement, et rien d'autre qu'un événement criminel, je crois qu'on manque l'essentiel. Il fallait se situer, d'une part, à l'intérieur du discours de Rivière, il fallait que le film soit le film du mémoire et non pas le film du crime, et, d'autre part, que ce discours d'un petit paysan normand des années 1835 soit pris dans ce que pouvait être le discours de la paysannerie à cette époque-là. Or qu'est-ce qui est le plus proche de cette forme de discours, sinon cela même qui se dit actuellement avec cette même voix, par les paysans du même endroit ; et, finalement, à travers cent cinquante ans, c'est les mêmes voix, les mêmes accents, les mêmes paroles maladroites et rauques qui racontent la même chose à peine transposée. Du fait qu'Allio ait choisi de faire la commémoration de cet acte sur les lieux mêmes et presque avec les mêmes personnages qu'il y a cent cinquante ans, ce sont les mêmes paysans



qui, au même endroit, recommencent le même geste. C'était difficile de réduire tout l'appareil du cinéma, tout l'appareil filmique à une telle minceur, et ça, c'est vraiment extraordinaire, assez unique, je crois, dans l'histoire du cinéma.

Ce qui est important aussi dans le film d'Allio, c'est qu'il donne aux paysans leur tragédie. Au fond, la tragédie du paysan jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, c'était peut-être encore la faim. Mais, à partir du XIX^e siècle et peut-être encore maintenant, c'était, comme toute grande tragédie, la tragédie de la loi, de la loi et de la terre. La tragédie grecque, c'est la tragédie qui raconte la naissance de la loi et les effets mortels de la loi sur les hommes. L'affaire Rivière se passe en 1836, c'est à dire une vingtaine d'années après la mise en application du Code civil : une nouvelle loi est imposée à la vie quotidienne du paysan, et il se débat dans ce nouvel univers juridique. Tout le drame de Rivière, c'est un drame du droit, un drame du Code, de la loi, de la terre, du mariage, des biens... Or, c'est toujours à l'intérieur de cette tragédie-là que se meut le monde paysan. Et ce qui est important, donc, c'est de faire jouer à des paysans actuels ce vieux drame qui est en même temps celui de leur vie : tout comme les citoyens grecs voyaient la représentation de leur propre cité dans leur théâtre.

P. K. : Quel rôle peut avoir, à votre avis, le fait que les paysans normands de maintenant puissent garder à l'esprit, grâce au film, cet événement, cette époque ?

M. F. : Vous savez, de la littérature sur les paysans, il en existe beaucoup ; mais une littérature paysanne, une expression paysanne, ça n'existe pas beaucoup. Or on a là un texte écrit en 1835 par un paysan, dans son langage à lui, c'est-à-dire celui d'un paysan tout juste alphabétisé. Et voilà qu'il y a pour les paysans actuels la possibilité de jouer eux-mêmes, avec leurs propres moyens, ce drame qui était celui de leur génération, à peine antérieure, au fond. Et, en regardant la manière dont Allio fait travailler ses acteurs, vous avez sans doute pu remarquer qu'en un sens il était très proche d'eux, qu'il leur donnait beaucoup d'explications en les étayant énormément, mais que, d'un autre côté, il leur laissait beaucoup de latitude, de manière que ce soit bien leur langage, leur prononciation, leurs gestes. Et, si vous voulez, je crois que c'est politiquement important de donner

aux paysans la possibilité de jouer ce texte paysan. D'où aussi l'importance des acteurs extérieurs pour représenter le monde de la loi, les juristes, les avocats... tous ces gens qui sont des gens de la ville et qui sont, au fond, extérieurs à cette communication très directe entre le paysan du XIX^e siècle et celui du XX^e siècle qu'Allio a su réaliser et, jusqu'à un certain point, a laissé réaliser à ces acteurs paysans.

P. K. : Mais est-ce qu'il n'y a pas un danger à ce qu'ils ne prennent la parole qu'à travers une histoire aussi monstrueuse ?

M. F. : C'est ce qu'on pouvait craindre ; et Allio, quand il a commencé à leur parler de la possibilité de faire le film, n'a pas trop osé au début leur dire vraiment de quoi il s'agissait. Et lorsqu'il leur a dit, il a été très surpris de voir qu'ils acceptaient très bien et que le crime ne leur posait aucun problème. Au contraire, au lieu de devenir un obstacle, il a été une espèce de lieu où ils ont pu se rencontrer, parler et faire passer tout un tas de choses qui étaient celles de leur vie quotidienne. En fait, au lieu de les avoir bloqués, ce crime les a plutôt libérés. Et si on leur avait demandé de jouer quelque chose qui était plus proche de leur vie quotidienne, de leur actualité, ils se seraient sentis peut-être plus en représentation, plus au théâtre qu'en jouant cette espèce de crime lointain et un peu mythique, à l'abri duquel ils ont pu s'en donner à cœur joie avec leur propre réalité.

P. K. : Je pensais plutôt à une symétrie un peu fâcheuse : en ce moment, c'est très à la mode de faire des films sur les turpitudes, les monstruosité de la bourgeoisie. Et est-ce que là on ne risquait pas de tomber dans le piège des violences indiscrètes de la paysannerie ?

M. F. : Et de renouer finalement avec cette tradition d'une représentation atroce du monde paysan, comme dans Balzac, Zola... Je ne crois pas. Peut-être justement parce que cette violence n'y est jamais présente de manière plastique, de manière théâtrale. Ce qui existe, ce sont des intensités, des grondements, des choses sourdes, ce sont des épaisseurs, des répétitions, des choses à peines dites, mais la violence n'existe pas... Il n'y a pas cette espèce de lyrisme de la violence et de l'abjection paysanne que vous semblez craindre.



Marcel Ophuls, parole et musique

D'ailleurs, c'est comme ça dans le film d'Allio, mais c'est aussi comme ça dans les documents, dans l'histoire. Bien sûr, il y a quelques scènes frénétiques, des batailles d'enfants que les parents se disputent, mais, après tout, ces scènes ne sont pas très fréquentes, et, surtout, il y a à travers elles toujours une très, très grande finesse, acuité de sentiments, de subtilité même, dans la méchanceté, de délicatesse souvent. Et tout ça ne donne aucunement à ces personnages l'allure de ces bêtes brutes à la sauvagerie déchaînée que l'on peut retrouver au niveau d'une certaine littérature sur la paysannerie. Tout le monde est terriblement intelligent là-dedans, terriblement fin, et, jusqu'à un certain point, terriblement retenu...

Les Cahiers du cinéma n° 271, novembre 1976.

À propos de Pierre Rivière

1975, 25', couleur, documentaire

Réalisation : Pascal Kané.

Production : Cinéma 9.

Fait divers datant de 1836, le triple meurtre de Pierre Rivière possède une double postérité : le témoignage du criminel, publié par Michel Foucault en 1973, et le film réalisé par René Allio en 1976. *Making of* du tournage de **Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère**, le documentaire de Pascal Kané interroge les options radicales de cette mise en scène, en s'aidant des interventions du cinéaste et du philosophe. C'est au cœur du monde agricole que René Allio a réalisé son casting, considérant qu'il est plus facile pour un paysan de devenir comédien que l'inverse. Mais cette décision est plus politique que pragmatique. Le cinéaste entend redonner la parole à des hommes jusqu'alors en marge de notre société. **Avec Moi, Pierre Rivière...**, le monde paysan obtient en effet sa première tragédie – genre dont on se souvient que les personnages ne pouvaient être que rois, nobles ou dieux. Le film balaie ainsi toutes les caricatures, des scènes champêtres peintes par Greuze aux parures des romans d'Émile Zola. Humbles et timides, les acteurs du film affrontent rarement l'objectif de Pascal Kané lors de ses interviews, l'un parle de profil, l'autre regarde le sol, son visage dissimulé sous une casquette. C'est René Allio qui assure le lien entre l'équipe technique et ses fragiles comédiens, mouvement que Kané suit symboliquement par le panoramique. *T. L.*

Marcel Ophuls, parole et musique

2005, 54', couleur, documentaire

Réalisation : Bernard Bloch et François Niney.

Production : L'Œil sauvage, France 3 Sud, SFRS, TV10 Angers.

Participation : CNC, TV5 Monde, Ciné classic, ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, ministère des Affaires étrangères, Procirep, CR Midi-Pyrénées.

Installé dans son salon devant un drap qui fait office d'écran de cinéma, Marcel Ophuls répond aux questions de François Niney sur des extraits de ses principaux films. Puis, accompagné du journaliste et écrivain, l'auteur du **Chagrin et la Pitié** (1969) et de **Veillées d'armes** (1994) part visiter les Pyrénées toutes proches, montagnes par lesquelles il est passé pour fuir, avec sa famille, les rafles de la Gestapo. La plupart des distinctions dont les films de Marcel Ophuls ont été honorés émanent de l'étranger. S'il attache peu d'importance à ces récompenses (les prix sont entreposés dans le couloir qui mène aux toilettes), le cinéaste interprète néanmoins cela comme un symptôme : la France a du mal à regarder son passé en face, notamment son passé collaborationniste. De film en film, Ophuls est devenu la mauvaise conscience du XX^e siècle, interrogeant la notion de crime de guerre ou stigmatisant notre immobilité face à la guerre en ex-Yougoslavie. Quelques interviews emblématiques de sa méthode sont ici analysées : derrière la caméra, mais présent par les questions qu'il pose, cherchant la faille, piégeant, Ophuls filme au plus près la parole, celle par exemple d'un SS qui ne regrette rien, ou celle encore de Régine, sa femme, dont le visage lui fait venir les larmes aux yeux lorsqu'elle confesse à des étudiants américains qu'elle faisait partie, elle aussi, des jeunes hitlériennes. *T. L.*



le cinéma "in-direct" de marcel ophüls

Notes de François Niney pour le scénario du film **Marcel Ophüls, parole et musique.**

Tout le monde connaît **Le Chagrin et la Pitié** (1969). Faute de l'avoir vu, on a entendu parler par les journaux de ce film entouré d'une aura de scandale et de censure à sa sortie. Le gouvernement de l'époque n'allait-il pas jusqu'à dire que "ce film détruisait des mythes dont les Français avaient encore besoin", à savoir l'image de la Résistance nationale ? Il faudra, après son succès en salle, attendre 1981 pour le voir programmé sur FR3.

Évidemment, le mérite de Marcel Ophüls ne s'arrête pas à cette "révélation" de la France de Vichy, d'une France moins résistante qu'on le proclamait, plus collaborationniste que ne voulait l'admettre la République. Il déclarait en 1989 sur la question du récit : "On crée toujours une structure de récit et donc, même des documentaristes, des gens comme Flaherty, Rouch, Depardon, Wiseman et moi, nous faisons tous du spectacle. Sur l'écran, Pierre Mendès France, accusé de désertion par les magistrats pétainistes de Clermont-Ferrand, luttant contre le cynisme, l'abandon, la lâcheté et l'antisémitisme : c'était un peu notre Gary Cooper à nous, seul dans la ville avant que le train ne siffle trois fois." (**Le Figaro**, nov. 1989.)

Le cinéaste avait résolument confirmé ce jour-là qu'il mettait le documentaire du côté du cinéma et du spectacle et qu'il avait déjà engagé ce fer "documentaire" contre l'Histoire reçue (au sens "des idées reçues"), deux ans auparavant, avec **Munich ou la Paix pour cent ans** (1967). Il allait persévérer dans quatre grands films d'époque : **The Memory of Justice** (du procès de Nuremberg à la guerre du Vietnam, 1976), **Hôtel Terminus** (Klaus Barbie, sa vie, son œuvre, 1988), **November Days** (la ballade berlinoise du mur qui tombe, 1990) et **Veillées d'armes** (du journalisme en temps de guerre à Sarajevo, 1994).

Au fil de ses films, la méthode Marcel Ophüls ne s'est jamais démentie : pas de commentaire, montage polyphonique des explications, justifications et mensonges des témoins ; intervention de plus en plus manifeste du réalisateur-interviewer (acteur) à

l'écran ; images d'archives appelées à représenter non l'événement passé mais la manière dont on le traitait et dont, du même geste, on traitait le public ; extraits métaphoriques de fiction évoquant l'imaginaire d'une époque en même temps qu'une mémoire collective (drame et comédie) non pas chronologique mais associative.

le fond de l'Histoire et la forme du film

Le fond d'histoire(s) auquel s'attaque Marcel Ophüls – façon personnelle d'assumer son héritage de fils de cinéaste (Max Ophüls) émigré juif-allemand – c'est le double jeu entre collaboration et résistance face aux dénis de justice d'États ou d'entreprises totalitaires. Au-delà de l'Occupation, ce sont les servitudes volontaires et leur cortège de justifications (ou dénégations), nos façons d'être complices, indifférents ou en désobéissance civile, qu'interroge inlassablement le citoyen Marcel Ophüls.

Comment en est-on arrivé là ? Comment avons-nous fait pour supporter l'oppression ou l'ignorer ? Où commence l'injustice ? Quelle dose d'inégalité semble normale, quelle dose est-on prêt à supporter, à pratiquer ? Où commence la collaboration, la passivité aveugle, la lâcheté qui "fait de nécessité vertu" ? Comment s'élabore le droit de dire non, la force de juger et de résister ? Et comment récrit-on l'Histoire, comment la justifie-t-on ou comment sert-elle de justificatif ?

Le cinéaste fait de l'écran un prolongement de l'espace public où nos paroles prennent corps, et nos actes, repris en récit, deviennent justiciables du libre regard des autres, contemporains et héritiers. Mais la forme est déterminante en cette matière documentaire, où la contre-propagande, militante ou dénonciatrice, n'est qu'une autre propagande. Pour sortir de la spirale, il ne suffit pas de changer le "message", il convient d'inventer de nouvelles formes de récit et de questionnement qui ne prennent ni les protagonistes ni les spectateurs en otages d'une évidence préfabriquée. La mise en

scène doit être ici une mise en question et une mise en jeu qui fait advenir une expression sur l'Histoire.

De film en film, Marcel Ophüls a peaufiné et fait évoluer sa méthode d'enquête, et pour tout dire son style, qui n'est ni du journalisme télé, ni du documentaire de montage, ni de la reconstitution historique, mais ce que nous pourrions appeler du "cinéma in-direct" (par dérivation du "cinéma direct"). À ce dernier, Marcel Ophüls emprunte son noyau dur : filmer des dialogues "en direct" synchrones *in situ*. Cependant, cette aptitude essentielle à saisir la parole sur le vif des visages qui la profèrent, Marcel Ophüls la met en œuvre différemment : il s'agit bien de filmer synchrone des paroles au présent, mais sur des événements et des comportements passés. Ce qui se juge, ce ne sont donc pas les faits enfus et enfouis mais la manière, pour chaque interviewé, de les rapporter et de s'y rapporter. Ce qui se trouve convoqué et questionné dans cet écart vivant et visible, que seul le cinéma peut travailler entre présence physique et évocation verbale, c'est le présent du passé ; non pas les souvenirs, mais la réminiscence et les rémanences du passé dans le présent. La perspective est plus éthique et politique qu'historique, et la forme plus théâtrale qu'historienne (Marcel Ophüls se réclame volontiers de *la comédie humaine* balzacienne). Tirant davantage de l'actualité documentaire, de la prise de vue comme prise de vie, et du montage comme confrontation, le cinéma "in-direct" d'Ophüls propose, non pas de produire un faux-semblant d'Histoire en direct, mais d'en ressaisir *a posteriori*, par la parole en acte, certains "vécus". Ce que vise clairement cette recherche, ce n'est pas un effet de réel mais un effet de sens : ce mouvement de retour sur Histoire – Histoire dont le sens nous dépasse quoique nous la fassions – est bien notre seule façon de nous y retrouver et de faire en sorte que le pire ne se répète pas (trop).

François Niney

histoires de cinéma



3 x 3 x 3

Notes sur Ozu, Hou Hsiao-hsien et le documentaire **Métro Lumière** d'Harold Manning, par Mathieu Capel.

Métro Lumière - Hou Hsiao-hsien à la rencontre de Yasujiro Ozu

2004, 59', couleur, documentaire

Conception : Harold Manning et Lee Show-Chun.

Réalisation : Harold Manning.

Production : Northern Line Films/Paris, Cinécinéma, Diaphana distribution, Shochiku Co. Ltd.

Participation : CNC.

"Made in Taïwan" indique plaisamment le générique de fin... C'est en effet à Taïpei, dans les locaux de sa société de production, qu'Harold Manning interroge Hou Hsiao-hsien sur l'hommage cinématographique qu'il a rendu à Ozu en 2003 avec **Café Lumière**. Irrigué par les propos du cinéaste qui évoque cette commande japonaise, **Métro Lumière** souligne ce qui rapproche et ce qui sépare les deux maîtres, extraits de films à l'appui. Une boîte aux lettres et des camions ornés d'idéogrammes qui passent à vive allure. Le film d'Harold Manning s'ouvre sous le double signe de l'échange et de la circulation. Échange, tout d'abord, entre deux cinéastes, deux cultures, deux époques et deux méthodes de travail. Au Japon, Hou Hsiao-hsien va goûter au statut d'étranger. Il pallie son manque de repères grâce à un plan de Tokyo qui donne de la capitale une image de labyrinthe. Dans **Café Lumière**, la circulation devient ainsi de façon symptomatique un sujet à part entière. Sans autorisation, habillé comme un touriste, le cinéaste taïwanais tourne sur les principales lignes de métro. Lorsque Harold Manning lui demande *in fine* ce qu'il y a d'Ozu dans ce film, Hou Hsiao-hsien part d'un grand éclat de rire. Certes il a traité les mêmes sujets que le maître – la relation filiale par exemple – mais il a fait cela selon sa propre sensibilité. Là réside le sens d'un hommage qui s'est épanoui dans l'altérité.

T. L.

"Après **Les Fleurs de Shanghai** et **Millenium Mambo**, le nouveau film de Hou Hsiao-hsien." De manière assez surprenante, la bande-annonce de **Three Times**, sorti sur les écrans français en novembre 2005, oublie **Café Lumière**, que le réalisateur taïwanais a tourné au Japon sous l'égide de la fameuse compagnie de production *Shochiku*. Cette omission suggérerait-elle le retour aux affaires d'un cinéaste enfin délivré des impératifs de la commande, libre de reprendre son travail là où **Millenium Mambo** l'avait laissé – comme semble nous dire le retour de l'actrice Shu Qi ?

Il est fort possible que l'aventure japonaise n'ait été qu'un écart. La triple contrainte (commande, hommage, exil) à laquelle s'est plié Hou permettra toujours à ceux qui lui ont préféré **Goodbye South, Goodbye** de dédouaner le cinéaste. Il est fort possible également que **Café Lumière** reste comme un de ses films les plus aboutis. Il faudrait en tout cas faire preuve d'une forme de radicalisme bien étrange pour en refuser à Hou Hsiao-hsien l'entière paternité.

Sans le centenaire de la naissance d'Ozu, Hou n'aurait probablement jamais eu l'idée de tourner **Café Lumière**. Qu'il y ait consenti montre que la gageure de ce projet ne l'a pas laissé indifférent. Si subsistaient néanmoins quelques soupçons, le documentaire de Harold Manning, **Métro Lumière**, devrait suffire à les dissiper. Le témoignage de son expérience au Japon se nourrit et tire sa valeur de ce même charisme qu'Olivier Assayas avait révélé dans son **Portrait de Hou Hsiao-hsien**¹. Hou Hsiao-hsien, "personnage de cinéma", tel que Manning le présente, en référence à ses antécédents de voyou comme à sa photogénie : cette expression dit bien quel profit on trouvera à l'écouter. Mais cette porte entrouverte sur le savoir du cinéaste laisse également apercevoir, comme par accident, l'arrière-plan sur lequel s'en inscrivent les mots : un ensemble de transactions secrètes, un fonds discursif à peine perceptible tant les idées

qui le composent semblent aller de soi. Et c'est justement parce que leur dialogue permet de relativiser ces fausses évidences que **Métro Lumière** et Hou parviennent, encore une fois, à faire œuvre de cinéma.

Trois remarques :

1. Ozu

"La mort accomplit un fulgurant montage de notre vie." Difficile, concernant Ozu, de donner tort à cette maxime pasolinienne. La compréhension de son œuvre a longtemps été prise dans une sorte de résine conceptuelle dont la coque commence à peine d'être entamée. Sans parler du décorum dont on a entouré ses films, du censément "plus japonais des cinéastes" aux liens supposés avec la doctrine bouddhique, force est de constater qu'une *doxa* a vu le jour, selon laquelle les films d'Ozu sont soumis à un système rigoureux. Caméra à fleur de tatami, économie de mouvements, refus du dramatique et peinture du quotidien domestique, sentiment d'impermanence, sont parmi les critères les plus souvent avancés pour qualifier et reconnaître son œuvre. L'inconvénient de cette description, au premier chef lacunaire et bien trop normative, réside dans le partage qu'elle induit dans la filmographie, entre films accomplis (mettons, de façon assez grossière, depuis **Printemps tardif** en 1949) et tentatives visitées de temps à autre par la grâce du maître. Cependant les réactions qui ont suivi, l'été 2005, la distribution pour la première fois en France d'**Il était un père** (1942) – on parle alors volontiers de découverte – nous poussent à nous interroger sur la validité de cette *doxa*. Comment en effet a-t-elle pu prendre si vite, quand elle reposait sur une connaissance incomplète de la filmographie d'Ozu ? La théorie de la "japonité" d'Ozu tiendra-t-elle longtemps face à la découverte d'autres films – **Le Chœur de Tokyo**, **Une Poule dans le vent**, **Le Fils unique**, **Jours de jeunesse**, entre autres,

ont-ils jamais été distribués en dehors du Japon ? Les études de Shigehiko Hasumi et Kiju Yoshida, en sauvant Ozu de l'emprise du système, permettent de rêver une nouvelle analyse, débarrassée d'un certain clinquant.

Le témoignage de Hou livre la même impression de nouveauté. Alors que **Métro Lumière** essaie d'illustrer tant bien que mal la rencontre des deux cinéastes en piochant dans **Fleurs d'équinoxe** (1958), Hou, très vite, renvoie la conversation à **Gosses de Tokyo** (1932), c'est-à-dire à une période méconnue de la filmographie d'Ozu – film dont on soulignera avec malice qu'il échappe à peu près aux figures imposées de la prétendue méthode ozuïenne. Les retours têtus de **Fleurs d'équinoxe** (peut-être dictés d'ailleurs par quelque fourmion de copyright) n'y feront rien : **Métro Lumière** démontre désormais par l'absurde l'impossibilité de l'illustration. Chaque extrait du film d'Ozu étonne à présent par son décalage, son inaptitude, son insularité. Première manifestation des ratés d'une rencontre dont on croyait maîtriser le protocole. Mais de quel Ozu Hou nous parle-t-il donc ? (Ou bien : à quel Ozu fallait-il rendre hommage ?).

2. Répétition, hommage

Nous sommes à l'arrière d'un train. Nous regardons derrière nous. La lumière oblique d'une fin de journée découpe un sombre arrière-plan de collines. À mesure que le train avance, s'inscrivent dans le champ une gare, une voie parallèle à celle sur laquelle nous nous trouvons, un voyageur qui les traverse, une mallette à la main. La caméra d'abord légèrement de biais par rapport aux rails épouse tout à fait leur axe, et parfait ainsi la composition du plan, symétrique, nette. Puis, de part et d'autre du champ, une petite ville de campagne, une banlieue peut-être, déroule ses habitations modestes, serrées les unes contre les autres. Les maisons sont vite remplacées par des arbres et de hautes herbes plantées sur les accotements bétonnés de la voie de chemin de fer. Un morceau de pop mûtiné d'électro, taïwanais sans doute, accompagne cette image. Le plan dure une minute. Il est le deuxième de **Goodbye South, Goodbye**.

Nous sommes à l'arrière d'un train, d'un métro plus exactement. Nous regardons derrière nous. La lumière étale du plein jour affadit quelque peu le bleu du ciel. Nous quittons la station et avançons, l'axe de la caméra parallèle aux rails, au milieu de hauts immeubles. Au plus loin de cette perspective, la silhouette d'une colline autorise une respiration dans ce décor urbain. Les voies sur lesquelles nous sommes sont aériennes. Nous les suivons jusqu'à la gare suivante. L'électro de la bande sonore souligne l'aspect résolument moderne de l'environnement. Le plan dure une minute trente. Il est le dixième de **Métro Lumière**. Ce dispositif revient ici à intervalles réguliers pour interrompre le discours du cinéaste. Il signale plusieurs choses. La première rejoint ce que le **Pierre Ménard** de Borges a déjà démontré, ce avec quoi Sherrie Levine et les simulationnistes, le **Psycho** de Gus van Sant jouent avec excès. Qu'un

livre, qu'une page de roman, qu'un plan, avérés comme autant de copies d'un modèle, revendiqué ou non, ne sauront jamais l'égaliser au sens strict. Tout comme l'image ne pourra jamais être identique à sa référence. Selon le contexte de son exposition, cet écart pourra bien entendu revêtir des sens tout à fait différents.

Dans **Métro Lumière**, il se place d'entrée du côté de l'hommage, modeste et respectueux. La répétition de ce motif signifie donc une deuxième chose. **Métro Lumière** participe d'un monde dans lequel l'hommage trouve naturellement sa forme dans l'imitation. Dans lequel la transmission des formes cinématographiques obéit à un schéma incontesté, chronologique et vertical. Y reconnaître ses dettes envers un autre artiste conduit sans contrainte à une reproduction totale ou partielle (proche de nous, Tarantino réactivant la mise en scène de Suzuki dans un **Kill Bill** en forme de juke-box). Inversement la résurgence dans tel film d'un motif attesté ailleurs et avant lui induit forcément un procès d'*influence* : de quel maître est-on le disciple ? Ce monde se nourrit ainsi de la succession monotone des aînés et de leurs cadets.

Métro Lumière cherche vraisemblablement à retrouver la tranquillité de cet ordre. L'alternance d'extraits de **Fleurs d'équinoxe** et de **Café Lumière** avoue ce rêve qu'ils puissent avec éclat révéler leur dépendance. On voudrait trouver, parmi les trains de **Café Lumière**, ceux-là mêmes qui peuplent les films d'Ozu. En vain.

"Que voyons-nous d'Ozu dans votre film, M. Hou ?" En toute fin d'entretien, cette question, tout comme le rire de Hou, agissent comme des clins d'œil que Manning se fait à lui-même. Question fatidique, dont nous attendons la réponse avec plus ou moins d'impatience depuis bientôt une heure. Mais cette attente, comme cette question, nous seraient épargnées si l'on voulait bien substituer au mot d'*influence* celui de *confluence* (Jacques Aumont), et si la chronologie faisait place à la contemporanéité d'un dialogue ouvert par-delà les âges.

3. Le Japon, Taïwan et Métro Lumière

"L'amour que nous portons au cinéma asiatique est difficile à expliquer par des mots, car il se nourrit d'abord d'émerveillement." L'incipit de **Métro Lumière** contient une promesse tout à fait remarquable : que ce qui jusque-là nous a échappé pour ne pas appartenir à notre sphère d'analyse trouve enfin, par la grâce de cette rencontre du bout du monde, les mots pour se dire.

Mais qui est ce *nous* dont on nous parle ? En tant que spectateur, suis-je censé l'assumer, ou dois-je en laisser la souveraineté à Harold Manning et à son équipe ? Que désigne le cinéma asiatique ? Sans parler des questions d'appréciation et de goût, dont on pourrait ici contester la valeur impérative.

En d'autres termes, l'incompétence qu'avoue **Métro Lumière**, ce défaut de vocabulaire, loin de conduire un retrait vers une simple position d'observateur "émerveillé", trahit l'équilibre du face-à-face Hou-Ozu. L'écart entre eux d'un coup est réduit, inexistant même, en regard du fossé qui

nous en éloigne, *nous Occidentaux*. Le couple Hou-Ozu, qui seul devait mener la danse, se voit refuser cette politesse par un plus gros et plus grossier que lui, l'Orient et l'Occident, dont les incarnations épisodiques sont pour l'occasion des cinéastes : Hou-Taïwan livrant ses analyses à Manning-France sur le dos d'Ozu-Japon. Ce dernier est en effet l'incroyable absent de ce qui voudrait rester un dialogue. Pourtant Hou ne cesse, une heure durant, de fragiliser ce schéma. Son discours ne cesse de troubler la tranquillité du duo pour rétablir un rapport triangulaire. Où commence l'Orient, où l'Occident ? De qui Hou se sent-il plus proche ? Quelle pertinence accorder à cette confrontation ? Il se pourrait bien que cette remise en cause permanente des lignes de partage fournisse l'exemple le plus émouvant de l'art du cinéaste.

Son producteur illustre cette relativité des écarts en confrontant les méthodes de Hou à celles de l'équipe japonaise. On est pourtant étonné de voir une fois encore cette mise en concurrence d'exemples individuels (il s'agit bien de Hou et non de l'ensemble des cinéastes taïwanais ou d'Asie du Sud-Est) remplacée, *comme pour rendre plus probante la démonstration*, par les entités vagues du taoïsme et du confucianisme. La résistance que semblent opposer ces modèles génériques n'avoue-t-elle pas néanmoins un déficit du dispositif documentaire lui-même, trop pressé pour accueillir toutes les incertitudes du témoignage, ou, plus précisément, pour ne pas favoriser certaines interprétations bien trop schématiques ? Le rire qui accompagne l'apparition de cette nouvelle paire Lao-Tseu/Confucius vaut peut-être mieux qu'elle.

C'est encore une fois grâce à Hou que resurgit la nuance : "Il ne s'agit pas de porter un jugement, mais d'apprendre à les connaître, à fonctionner ensemble." L'angélisme de la formule ne doit pas en occulter l'exigence. Il s'agit ici de reporter le jugement, oui, mais surtout l'aveu d'incompréhension que **Métro Lumière** se donnait comme fondement, pour le soumettre à l'effectivité d'un travail (tournage, dialogue, recherche). Plaçant ainsi au cœur de sa méthode une forme d'intranquillité salutaire.

Mathieu Capel

1. *Portrait de Hou Hsiao-hsien d'Olivier Assayas, 1997, 91', dans la collection Cinéma, de notre temps. Diffusion au catalogue Images de la culture. Cf. Images de cinéma, éditions CNC, 2003, p. 42-43.*



Ton île qui devient
notre monde à tous ?



Quelques questions à Naomi Kawase, à propos du film de Vincent Dieutre, *Les Accords d'Alba*

En compétition officielle avec le film **Shara**, après une Caméra d'or à Cannes en 1995 pour le film **Suzaku**, elle a remonté les marches du Palais en 2003, en kimono et au bras de sa petite grand-mère – personnage central de ses premiers films. Elle vit à Tokyo et on peut suivre pas à pas la croissance de son enfant sur son site internet. Vincent Dieutre, fan de la première heure, l'a saisie en quelques images vidéo lors de l'Infinity Festival d'Alba... Bref échange par mail avec la cinéaste Naomi Kawase.

Dans une interview récente¹ vous avez déclaré : "Je veux m'assurer de la présence de cette chose que l'on désigne comme soi. Cette pensée est au fondement de chacun de mes films." Vous le répétez d'ailleurs dans le film *Les Accords d'Alba*. Qu'éprouvez-vous en vous voyant dans ce film ? En d'autres termes, être filmée par un autre cinéaste, appartenant à une culture qui plus est relativement lointaine, participe-t-il de ce processus de vérification ?

Naomi Kawase : Quelles qu'aient pu être les différences de culture, les réflexions de Vincent – "que faut-il saisir de Naomi Kawase ?" – entraînent en résonance avec une partie de moi-même. "Pourquoi Naomi Kawase fait-elle des films ?" Qu'un autre cinéaste tâche de le filmer est très précieux pour cette recherche de soi, en plus d'être très motivant.

En 2004, vous avez donné naissance à votre premier enfant. Cette pensée qui est au fondement de chacun de vos films en a-t-elle été modifiée ? Vos désirs envers le cinéma ont-ils changé ?

N. K. : Il y a bien sûr des changements. Quels sont-ils ? Cela deviendra sûrement plus clair dans mon prochain film. Mettre des mots concrets sur ces changements m'est pour l'instant difficile, mais j'aimerais que ces changements trouvent une forme également en moi-même. J'espère que cela me permettra de peindre la vie et la mort avec plus de profondeur que je ne l'ai fait auparavant, que je parviendrai à sublimer cet universel en un récit. En tant qu'être humain, cela m'a permis d'atteindre un niveau de conscience bien plus élevé qu'avant.

Donner naissance, voir grandir mon enfant, me donne l'impression de mieux sentir chaque jour qui passe.

Votre talent est désormais largement reconnu en Europe. Mais qu'en est-il au Japon ? Y êtes-vous toujours une outsider ? Vincent Dieutre vous situe à la pointe de ce qu'il nomme le Tiers-cinéma². Qu'en pensez-vous ?

N. K. : Je suis une *outsider* au Japon. En général, on ne me connaît pas. Si l'on sait que j'ai obtenu la Caméra d'or à Cannes, en revanche, presque personne ne sait quel genre de film j'ai tourné. Parmi les cinéphiles ou les gens du métier, parmi ceux qui s'intéressent aux formes d'expression artistique, certains reconnaissent mon travail, mais ils sont assez peu nombreux. Au Japon, les films qui attirent le plus les spectateurs sont, finalement, les films hollywoodiens, ou ceux dont les acteurs sont célèbres. Mes films sont sans doute trop philosophiques, ou laissent au spectateur un espace de réflexion trop grand. Pour les spectateurs japonais, qui recherchent avant tout le divertissement, ils sont peut-être trop difficiles d'accès. Pour expliquer l'accueil dont je bénéficie en Europe, je crois qu'il faut prendre en compte que les gens qui s'intéressent à l'art y sont plus nombreux. Je suis convaincue que l'expression artistique permet de valoriser la vie, qui est elle-même un art. Je suis sûre que nombreux sont ceux qui, comme moi, pensent que l'art est indispensable à la vie. En plus de cela, il n'y a pas au Japon cette émulation entre les auteurs, qu'ils s'expriment via le cinéma ou d'autres médias, caractéristique de la culture artistique européenne.



À la sortie de *Suzaku*, en 1995, le critique Shigehiko Hasumi écrit qu'au Japon "il n'existe aucune structure à même de défendre les jeunes cinéastes les plus talentueux. [...] S'en remettre au journalisme de cinéma traditionnel comme aux compagnies de production serait tout à fait déraisonnable"³. Dix ans plus tard, vous avez commencé à travailler avec des producteurs français. Cela signifie-t-il qu'effectivement, tourner les films que vous souhaitez tourner est devenu très difficile au Japon ?

N. K. : Il existe encore de nombreux moyens de faire des films aujourd'hui. Mais ceux que propose le monde du cinéma japonais actuel m'ôtent souvent l'énergie dont j'ai besoin pour tourner. Je pense que la vitesse à laquelle se consomme un film est bien trop rapide. Afin de transmettre à davantage de gens la pensée qui est au cœur d'un film, au lieu de vendre vite et à bas prix de l'éphémère, obnubilés que nous sommes par ce qui est là sous nos yeux, je pense qu'il est nécessaire, de favoriser un processus à long terme, grâce auquel les gens s'imprègnent du monde de l'œuvre.

Je suis tombée enceinte alors que je souhaitais depuis quelques temps déjà m'éloigner de l'agitation de cette société de l'information. Cela m'a donné une excellente occasion de réfléchir à tout cela.

Dans le monde du cinéma et de l'art japonais, vous sentez-vous des points communs avec d'autres artistes ?

N. K. : Pas vraiment, et je n'ai pas vraiment non plus d'échanges avec d'autres artistes. Manquent également les données ou les expériences qui permettraient de trouver ces points communs. Mais les auteurs contemporains partagent souvent certaines choses avec ce que d'autres ont laissé mille ans auparavant. Néanmoins, sans parler de points communs, s'il me fallait citer d'autres artistes pour qui j'éprouve de la sympathie, je suis en relation depuis plusieurs années avec le cinéaste Hirokazu Koreeda ; pour ce qui est de la musique, UA, et la littérature, Banana Yoshimoto⁴.

Propos recueillis et traduits du japonais par Mathieu Capel, juin 2005.

1. Cf. *Innovator file* n° 29, sur le site japonais *Innovative One* (www.innovative.jp), uniquement en japonais, hélas.

2. Cf. *Abécédaire pour un Tiers-Cinéma*, de Vincent Dieutre, in *La Lettre du cinéma* n° 21, janv-mar 2003.

3. "La situation du cinéma japonais, qui n'est plus l'art populaire qu'il fut autrefois, n'est en aucun cas mauvaise. Mais il n'existe aujourd'hui aucune structure à même de défendre les jeunes cinéastes les plus talentueux", *Eiga kyôjin nikki* (Journal d'un fou de cinéma), de Shigehiko Hasumi, Kawadeshobo, Tokyo, 2000.

4. Hirokazu Koreeda a notamment tourné *Maboroshi et Nobody Knows*, sortis en France. Peu connue hors du Japon, UA a sorti son onzième album, *Breathe*, en 2005, et a composé la musique de *Shara*, de Naomi Kawase ; certains la décrivent comme une Björk japonaise. Banana Yoshimoto est l'auteure du fameux *Kitchen*, édité en France.

Les Accords d'Alba

2004, 25', couleur, documentaire

Réalisation : Vincent Dieutre.

Production : V. Dieutre/Bonne Nouvelle Project, Les Films de la Croisade.

Depuis qu'ils se sont rencontrés, cinq ans auparavant, Vincent Dieutre et Naomi Kawase s'échangent des photos par courrier électronique. Lorsqu'ils se croisent en 2002 à l'Infinity Festival d'Alba en Italie, Vincent Dieutre ne résiste pas, cette fois-ci, à interviewer la cinéaste japonaise, qu'il appelle affectueusement sa "petite sœur" et dont le travail lui est si proche. À côté de longs métrages plus narratifs tel que *Shara* (2003), Naomi Kawase a beaucoup tourné en vidéo. Caméra à la main, elle filme les petites fleurs et les robinets mal fermés, le visage de sa grand-mère et le sien propre, pour revisiter, notamment avec *Embracing* (1992, dont on voit des extraits), la forme du journal intime. Son travail rejoint celui de Vincent Dieutre qui se met souvent en scène, y compris dans ce film-ci où le commentaire est dit à la première personne. Le cinéma brise toute insularité et l'art apparaît comme un moyen de lutter contre Babel et son désastre linguistique : fait plutôt rare, les traducteurs sont filmés ; les voix et les langues se superposent en une harmonieuse polyphonie pour proférer une véritable "invitation au voyage". Dans la dernière séquence, les rapports s'inversent : Naomi Kawase s'empare de la caméra et filme le visage du cinéaste français, en lui accordant, *ipso facto*, une place dans son cinéma. Don et contre-don. *T. L.*

Musidora ou le Mythe revisité

2005, 48', couleur, documentaire

Réalisation : Jacques et Jérôme Champreux.

Production : La Maison du bonheur productions, Ciné cinéma classic.

Participation : CNC, ministère des Affaires étrangères.

Sur un puzzle d'images aussi diverses que des dessins, des gravures, des photographies, des affiches et des extraits de films, un homme et une femme conversent en *off* sur un ton badin. L'ensemble raconte une histoire : la vie et l'œuvre de Musidora (Jeanne Roques pour l'État civil, 1889-1957), actrice fétiche de Louis Feuillade qu'il fit tourner dans ses films à épisodes tels que **Les Vampires** (1915) et **Judex** (1917).

Jacques et Jérôme Champreux associent la naissance de Musidora à celle de la Tour Eiffel. En ouvrant leur film sur une analogie qui fait de Musidora un monument national, ils renouent avec l'admiration que leur aïeul Louis Feuillade portait à l'actrice et avec la verve dithyrambique des surréalistes qui l'avaient élevée au rang de muse. Breton et Desnos sont d'ailleurs les premiers à avoir parlé de l'érotisme latent contenu dans le personnage d'Irma Vep. Un large extrait des **Vampires** montre ainsi l'espionne moulée dans un collant noir, frôler les murs telle une chatte. Le film s'intéresse ensuite à l'envol de Musidora qui se met à produire et réaliser ses propres films. Dans **Soleil et Ombre** (1922), elle joue même deux rôles, une touriste française et une Andalouse, toutes deux amoureuses d'un torero. En assumant toutes ces fonctions dans un monde régi par les hommes, il n'est pas étonnant qu'elle ait représenté, au même titre que sa mère, une figure tutélaire pour les féministes. *T. L.*

Musidora ou le Mythe revisité



Regards de femmes

2004, 50', couleur, documentaire

Conception : Dominique Wallon.

Réalisation : Michel Amarger.

Production : Festival des cinémas d'Afrique du Pays d'Apt.

Participation : CNC.

Réunis à Apt à l'occasion du second Festival des cinémas d'Afrique, sept artistes, dont quatre femmes, s'expliquent sur la place des femmes dans le cinéma africain. Malgré les pressions de leur famille et de la société, malgré la pauvreté des États et la faiblesse des politiques culturelles, quelques-unes s'imposent comme comédiennes, réalisatrices ou plasticiennes. Elles témoignent de leur parcours de combattantes, où des hommes les ont rejointes.

Articulés autour de cinq thématiques, les témoignages suivent en quelque sorte un ordre chronologique. Chaque femme a dû d'abord s'affirmer contre un ordre familial ; ainsi l'actrice ivoirienne Naky Sy Savané évoque-t-elle son grand-père imam. "On préfère que sa fille ou sa cousine fasse un autre métier" confirme le réalisateur tchadien Mahamat Saleh Aroun. Le documentaire semble une voie plus accessible que la fiction. Safi Faye a débuté aux côtés de Jean Rouch ; aujourd'hui, elle adopte le langage de la fiction documentaire pour exalter une Afrique paysanne sûre d'elle-même et sans guerre. À l'inverse, le cinéaste sénégalais Moussa Touré a choisi le documentaire après la fiction pour faire parler les victimes de viols pendant la guerre civile. Pour les hommes comme pour les femmes, l'art naît d'un effort pour surmonter les violences qui ont marqué leur destin, et dessiner un espoir : "Parti de la douleur, mon travail est devenu un jeu" dit la plasticienne congolaise Bill Kouélany. *É. S.*



Juliettes & Roméos

2004, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Claude Jean.

Production : Key Light, Ciné cinéma, le Moulin d'Andé.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DMDTS).

Centre culturel de rencontres situé en Normandie, le Moulin d'Andé accueille généralement les scénaristes. Mais ce sont ici cinq compositeurs qui entrent en résidence pour écrire chacun une partition du **Roméo et Juliette** d'Hugo Falena, film muet réalisé en 1912. Scandé par le résultat de leur recherche sur des extraits du film, le documentaire suit au plus près le travail en cours.

Après la projection de **Roméo et Juliette** et un bref débat, Frédéric Norel, Julien Dassié, Xavier Bussy, Yumiko Juvigny et Karol Beffa vont s'isoler chacun de leur côté. Devant un piano ou dans un studio d'enregistrement, ils cherchent mélodies et harmonies, griffonnant quelques notes sur une partition ou réglant leurs niveaux sur l'écran d'un ordinateur, tour à tour inquiets ou inspirés, et leurs états d'âme imprègnent, comme une petite musique, les vues de la Seine prises autour du Moulin. Ce principe est la métaphore même du rôle de la musique au cinéma en tant qu'elle dirige, dans sa rencontre avec l'image, le sens d'une scène. Le film se conclut par l'enregistrement des cinq variations sous la direction d'un chef d'orchestre et de son corps-métronome. Classique, jazzy ou électroacoustique, illustrative ou contrapuntique, chacune des compositions a son propre style. La mise au pluriel des prénoms du titre plaçait déjà le film sous le signe de la richesse. *T. L.*



histoires de cinéma



Les Premiers Pas du cinéma



Carnet de naufrage

2004, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Elisabeth Feytit et Catherine Bourbigot.

Production : Injam production, Cityzen télévision, Odyssée.

Participation : CNC, Procirep.

À une époque où un enfant peut être condamné à douze ans de bagne pour complicité de vol d'ananas, Jacques Prévert se révolte en écrivant **L'Île des enfants perdus** pour Marcel Carné en 1935. Suite à des "intempéries" aussi diverses que le climat, la censure et le manque d'argent, le tournage du film est arrêté en 1947 et les quelques rushes disparaissent. Le documentaire retrace ce *naufrage*.

Que sont devenues les images de Serge Reggiani dont le regard affronte l'horizon ? Et celles de Martine Carol dansant en short sur un yacht ? Comme toute disparition, celle des rushes de **L'Île des enfants perdus** (devenu entre-temps **La Fleur de l'âge**) est mystérieuse. C'est donc sous la forme d'une enquête que se construit **Carnet de naufrage**. L'une des deux réalisatrices n'hésite d'ailleurs pas à se mettre en scène, endossant le rôle du détective : dans une cabine téléphonique, au moment même où le crépuscule assombrit le ciel, elle appelle le dernier témoin des rushes disparus. Avant cela, elle avait déjà rendu visite tant aux derniers acteurs vivants du film, Jacques Fonson et Pierre Trabaud, qu'aux insulaires de Belle-Île. Le tournage de **La Fleur de l'âge** a marqué leur vie à tous. Livrant brouillons, maquettes d'Alexandre Trauner et dessins de Mayo, lectures de certaines scènes par des comédiens d'aujourd'hui, **Carnet de naufrage** tente de reconstituer le film perdu. *T. L.*

Les Premiers Pas du cinéma À la recherche du son

2003, 52', couleur, documentaire

Conception : Serge Bromberg et Éric Lange.

Réalisation : Éric Lange.

Production : Lobster films, Histoire.

Participation : CNC.

Une mère affolée devant son berceau qui lui échappe, la bouche grande ouverte... et pourtant, aucun cri ne vient crever le silence du **Cuirassé Potemkine** (1925). Il faut attendre 1927 pour enfin "audio-voir" un film parlant. Mêlant archives, films et animations, Éric Lange suit le tâtonnement de savants fous dont le travail est couronné par cette prouesse technique qu'est **Le Chanteur de Jazz**.

Raconter l'histoire du son au cinéma, c'est avant tout raconter les expériences successives pour tenter d'associer un son synchrone à l'image. Cela se passa tout d'abord dans la salle : un bonimenteur inventait quelques dialogues, ou un orchestre, dirigé par une baguette en bas de l'écran comme dans **Le Comte de Criellet** (1923), accompagnait le film. Mais ces procédés cocasses restèrent peu concluants : "C'est à peu près ça !" laisse échapper un homme devant une machine censée reproduire le bruit d'une voiture. Comme restera peu concluant l'emploi d'un disque sur lequel la bande-son du film était enregistrée – paradoxe, c'est ce principe qui est repris aujourd'hui pour le DTS (*Digital Theater Sound*). Fin des années 1920, c'est finalement le son optique qui remportera la mise. Assis à son bureau, l'inventeur Theodore Kayes en explique fièrement le procédé, avant de laisser place au duo surréaliste d'un dandy et d'un canard, pour une vérification *in extenso* du prix de sa découverte. *T. L.*

Les Premiers Pas du cinéma Un Rêve en couleur

2004, 52', couleur, documentaire

Conception : Serge Bromberg et Éric Lange.

Réalisation : Éric Lange.

Production : Lobster films, Histoire.

Participation : CNC.

Grises, telles apparaissaient à certains les premières images de cinéma. Même si les projections sont à l'époque accompagnées d'un concert de louanges, ce bémol est pris au sérieux et l'on entre rapidement dans une surenchère technique aux résultats divers, pour tenter d'être au plus proche de la réalité. Éric Lange retrace le chemin qui mène le cinéma à la couleur, montant des images d'archives et de films de plus en plus bariolées.

Si l'histoire du cinéma considère **Betty Sharp** (1935) de Rouben Mamoulian comme le premier film en couleur, les expériences de reproduction du spectre lumineux sur image filmique sont nombreuses dès la fin du XIX^e siècle. À côté du teintage et du virage, l'un des systèmes les plus employés consiste à colorier chaque photogramme. Mais si les résultats sont parfois magnifiques – voir cette femme jouer de sa longue robe à la manière d'un papillon multicolore –, le travail exigé est titanesque. On cherche donc à reproduire la couleur dès la prise de vue. En 1915, Kalmus fonde Technicolor qui parvient à doubler Eastman Color. On trouve déjà dans **La Cucaracha** (1934) – plus précisément sur les robes des danseuses et sur leurs lèvres – ce rouge qui fera la célébrité de la société américaine. En Allemagne, AGFA offre au Führer la couleur pour filmer la jeunesse qui avance en rangs serrés vers la guerre ; la recherche de la couleur était aussi motivée par des considérations idéologiques... *T. L.*

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 disponibles en format VHS, DVD et en location pour le Béta SP ; ils sont destinés à des diffusions publiques et gratuites sur le territoire français, à leur consultation sur place et au 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 (Délégation au développement et aux affaires internationales, Direction du livre et de la lecture, Délégation aux arts plastiques, Direction de l'architecture et du patrimoine, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, Direction des musées de France).

Le CNC complète ce catalogue par ses propres acquisitions en particulier par le biais du dispositif **Regards sur le cinéma**.

Le site Images de la culture : <http://www.cnc.fr/idc/>

Il explicite les modalités et les conditions d'utilisation des œuvres documentaires, donne accès au catalogue avec des recherches par titres, par mots clés et par noms de personnes. Il informe des nouveautés et donne accès à une carte des lieux de consultation du fonds.

nouveaux tarifs

	VHS	DVD	BETA SP
à l'unité	10 €	15 €	25 € par semaine
abonnement 10 titres			200 €
abonnement 20 titres	175 €	240 €	
abonnement 50 titres	350 €	500 €	

Les tarifs sont en euros T.T.C., port aller inclus. Les abonnements sont utilisables dans un délai de un an à dater de la première commande.

délai de commande

un mois minimum entre la date de commande et la date de réception.

cas particuliers

- **mois du film documentaire :** titres sur support Béta SP à **15 € TTC par semaine**.
- **mises à disposition groupées :** des tarifs dégressifs sont appliqués sur des listes particulières de films, proposées à un ensemble de partenaires (consulter le site, rubrique **mises à disposition**).

CNC – Images de la culture
Service de la diffusion culturelle
11 rue Galilée
75116 Paris
téléphone : 01.44.34.35.05.
télécopie : 01.44.34.37.68.
idc@cnc.fr

feuilleton : photographie et documentaire [3]

Rineke Dijkstra, Roni Horn, Jeff Wall et Wolfgang Tillmans sont les photographes qui nous proposent leurs planches-contacts dans les nouveaux numéros de la collection **Contacts**. Arrêts sur images : Delphine Robic-Diaz et Anne Brunswic se sont prêtées au jeu du commentaire de photogrammes, extraits de deux films du catalogue **Images de la culture**. Mais tout d'abord, rencontre avec Patrick Jeudy, dont le film **Robert Doisneau, tout simplement**, récemment intégré au catalogue, est composé de bout en bout des clichés du photographe.

patrick jeudy : “doisneau, c'est le respect et le chic !”

Une grande partie de votre travail de cinéaste porte sur la photographie et les photographes. À quoi cela tient-il ?

Patrick Jeudy : J'ai grandi en province et c'est dans les vieilles encyclopédies illustrées de mon père que j'ai appris le monde. Depuis, l'image n'a jamais cessé de m'attirer. Sur les murs de mon appartement, vous voyez, j'ai de nombreuses photographies de Robert Doisneau, Willy Ronis, Yvette Troispoux, Charbonnier. Et ma bibliothèque est remplie de livres de photos. Oui, j'aime les images, à la fois en amateur et en collectionneur. Mais il y a sans doute une autre raison : comme cinéaste, je ne suis pas un adepte de ce qu'on appelle “le cinéma du réel”. J'y vois beaucoup de tromperie car on demande énormément aux personnes qu'on filme et on leur rend très peu. La plupart du temps, elles sont déçues de voir qu'on a si peu gardé au montage. Je n'aime pas demander la permission de filmer et pas davantage soumettre mes images aux intéressés, ce qui est pourtant la moindre des choses. Voilà sans doute pourquoi j'ai tant travaillé sur des biographies. En principe, avec les mythes, on a moins de problèmes. En principe, parce que mon film sur Capa [**Robert Capa, l'homme qui voulait ressembler à sa légende**] me vaut tout de même un procès. Le clan qui détient les droits ne permet pas qu'on dise certaines choses qui sont pourtant de notoriété publique.

À quels domaines de la photographie vous êtes-vous intéressé ?

P. J. : Pour la collection **Histoire de la photographie**, coproduite par France 3 avec un éditeur américain en 1982, j'avais réalisé deux épisodes, **Les Reporters** et **Les Portraitistes**. J'ai travaillé sur Carl Mydans, Jeanloup Sieff, Arthur Rothstein, Arnold Newman, Alfred Eisenstadt, Yussuf Karsh, Duane Michaels. J'ai eu la chance de filmer Lisa Fonssagrives, une des modèles les plus célèbres du siècle, l'épouse d'Irving Penn. Cette femme avait une élégance naturelle, un port d'une grâce exceptionnelle. Lorsqu'elle venait à Paris, elle allait au Louvre pour étudier les poses des modèles. J'aime beaucoup le fond gris que son mari avait créé pour elle. En vérité, il n'y a pas un film que j'ai réalisé depuis vingt ans où je n'ai pas fait entrer de photographies. Pour moi, il ne s'agit jamais d'un bouche-trou, au contraire. Les photos me parlent, même celles qui sont floues. J'aime montrer ce qu'il y a derrière. Par le film ou d'autres dispositifs. En 2000, j'avais réalisé une exposition à la Maison européenne de la photographie où l'on pouvait voir sur des écrans de télévision des séquences d'images animées de quelques secondes montées en boucle. Cette même année, j'avais créé sur La Cinquième un magazine qui s'appelait **Le Club des archives**. Le principe consistait à inviter une personnalité connue à décrypter une image fixe ou une courte séquence animée. C'était passionnant de voir à quel point les regards portés sur l'image différaient, divergeaient. Malheureusement, je n'ai pu réaliser que quatre épisodes.

Votre film sur Robert Doisneau est-il une œuvre de commande ?

Cette rubrique, à suivre de numéro en numéro, tente d'explorer les rapports ambigus et complémentaires de la photographie et du film documentaire, de l'image fixe insérée dans l'image en mouvement. Photographie d'archive qui vient à point nommé pallier l'absence de l'archive filmée dans le documentaire d'histoire ou le portrait de personnalité ; sujet central dans le portrait de photographe ; photographies de famille entremêlées au film super-8 dans les quêtes familiales d'identités ; photographie zéro, point de départ d'une réflexion sur l'image originelle ; films entièrement composés, de la première à la dernière image, de banc titres photographiques ; contrepoint en noir et blanc au film couleur ; arrêt sur image, focus sur le détail révélateur ou plans fixes qui jouent l'esthétique photographique ; planches-contact, albums, photographies savamment extraites de vrac en boîtes, ou jeu de cartes postales ; manipulation à vue, regards et jeux de mains ; bande-son musicale, son imaginé de la photographie donnée à voir, commentaire ou non en off... À l'appui des films du fonds **Images de la culture**, en interrogeant photographes, réalisateurs et autres professionnels de l'image, quelques pistes de réflexion sur ce thème qui traverse tout le cinéma documentaire. (Cf. **Photojournalisme**, in n° 17, **Planches-contacts**, in n° 18).



P. J. : Pas du tout. J'ai attendu dix ans pour faire ce film que j'ai produit moi-même. Je disposais d'un accès à l'ensemble des fonds de Rapho et, grâce à la bienveillance des filles de Doisneau, j'ai pu faire entrer dans le film plus de mille photographies. En apportant 30 000 euros, la Direction des arts plastiques (Agnès de Gouvion Saint-Cyr) m'a permis de boucler le budget. Comme Doisneau est extrêmement connu à l'étranger, notamment au Japon, aux États-Unis, en Italie, le film a connu de très bonnes ventes internationales.

Quelle était votre envie de départ ?

P. J. : Je voulais un film où l'on entendrait la voix de Doisneau, mais où sa propre image s'effacerait derrière ses photographies. Le film allait raconter une histoire, celle de Doisneau et de son époque, des années 1930 à la fin des années 1950, en rassemblant les photos de manière à la fois thématique – l'enfance, l'amour, le mariage, l'usine – et chronologique. Comme Doisneau a donné d'innombrables interviews à la radio, nous avons pu puiser dans deux cents heures d'archives sonores. Sa manière de s'exprimer est si belle, si juste, si vivante. C'était un homme plein de bonté, de chaleur, de générosité. Il s'intéressait réellement aux gens. Tout le contraire de moi, je l'avoue. Il avait un immense respect pour ceux qu'il photographiait, et souvent, il revenait deux jours plus tard dans le bistro où il avait fait une prise de vue, pour rapporter le cliché. Il disait qu'il aimait travailler avec le 6 x 6 parce qu'on se penche vers le modèle en lui adressant une sorte de révérence.

Quels partis pris avez-vous adoptés dans le traitement filmique des photographies de Doisneau ?

P. J. : D'abord, je me suis interdit de zoomer ou de rentrer dans les photographies. À quelques reprises, je propose un gros plan, mais en règle générale, je respecte le cadre d'origine. Avec le DVD, le spectateur pourra s'arrêter comme bon lui semble sur l'image de son choix. Au montage, j'ai travaillé aussi sur les entrées de champ, à gauche, à droite, par en haut ou en bas. Notamment dans la séquence qui évoque la visite d'une maison où je me suis amusé à suggérer par le montage les mouvements d'un ascenseur.

Ces partis pris doivent-ils quelque chose à l'influence de la série *Contacts* conçue par William Klein ?

P. J. : Non, pas le moins du monde. Le hasard a fait que je n'ai pas été appelé à travailler à cette série, mais dans *L'Histoire de la photographie*, dès 1982, j'avais exploré le même genre de dispositifs. Notamment la parole du photographe commentant ses propres clichés, rappelant les circonstances de la prise de vues, les intentions, le contexte.

Pour la bande-son, qu'avez-vous recherché ?

P. J. : Je travaille depuis plus de vingt ans avec Laurent Lesourd qui me propose des illustrations sonores toujours merveilleusement adaptées à l'atmosphère que je cherche à créer. C'est un musicologue professionnel, doué d'une connaissance immense de la chanson française du XX^e siècle. Dans ce film sur Doisneau, il fallait évoquer l'ambiance de ce Paris populaire du milieu du siècle en évitant le cliché de l'accordéon musette que Doisneau, en réalité, n'aimait guère. Pour illustrer la séquence consacrée à la jeune femme accordéoniste des Halles, j'ai retrouvé une bande que j'avais moi-même enregistrée dans le métro il y a plus de vingt ans. Il y a aussi dans ce film un grand travail de bruitage.

Qu'est-ce qui vous touche particulièrement dans l'art de Doisneau ?

P. J. : Le respect qu'il a pour les gens. Et le chic ! Il saisit d'une manière incomparable le chic de son époque. Avec lui, tout le monde a du chic, même les ivrognes et les concierges. Un exemple entre mille est la jeune fille du bal, Mademoiselle Anita, qui enlève sa petite veste et dévoile ses épaules nues : une princesse. Par parenthèse, le fragment d'interview qui accompagne cette séquence m'a été offert par Sylvain Roumette. Cela dit, je me sens personnellement beaucoup d'affinités avec l'art de William Klein qui s'autorise des images floues, bougées, décadrées. Ce qui m'intéresse chez Doisneau, c'est aussi un certain travail du cinéma. Doisneau disait : "J'aurais voulu être cinéaste." De fait, dans sa manière de découper ses plans, de faire successivement plans larges, gros plans et contrechamps, il constitue de véritables séquences.



Patrick Jeudy par Robert Doisneau (1987)

Filmographie documentaire de Patrick Jeudy

Patrick Jeudy est né en 1948.

2005 :

La Véritable Histoire du Liberty Lily (5 X 26')
Des femmes dans la guerre (90')

2004 :

Robert Capa, l'homme qui voulait ressembler à sa légende (52')

Dien Bien Phu : le rapport secret (55')

2003 :

Ce que savait Jackie (52')

Bob Kennedy, l'homme qui voulait changer l'Amérique (60')

2002 :

Marilyn malgré elle (59')

(cf. Images de la culture n° 18, p.62)

2001 :

L'Amérique contre de Gaulle – La Guerre secrète entre De Gaulle et l'Amérique entre 1960 et 1969 (52')

2000 :

Robert Doisneau, tout simplement (60')

1999 :

De Gaulle-Churchill, mémoires de guerre... (2 x 52')

1997 :

Pour l'amour de l'Inde (60')

1994 :

Les Quatre Lieutenants Français (60')

1992 :

Les Yeux d'Eva Braun (52')

Est-ce pour cela que vous avez inséré des séquences d'images animées qui sont exactement dans la tonalité des images fixes de Doisneau ?

P. J. : À la télévision, on utilise souvent les photographies au montage comme des bouche-trous. Moi, je fais l'inverse. J'ai glissé, dans le montage des images fixes, cinq ou six petites séquences animées qui ressemblent à des bouche-trous. Il s'agit plutôt d'une malice ou d'un petit clin d'œil. D'une image arrêtée dans une séquence filmique, on peut tirer aussi d'excellentes photographies. On s'imaginerait souvent, à tort, que le photographe opère tout seul. En fait, si l'on repense à Capa, c'est quelqu'un qui travaillait souvent entouré d'autres photographes et d'opérateurs de cinéma. Dans mon film sur lui, j'ai inséré plusieurs séquences célèbres, filmées par d'autres et qui contiennent exactement l'image que Capa a fixée.

Votre film sur Marilyn Monroe n'est-il pas aussi, d'une certaine manière, un film sur la photographie ?

P. J. : Le point de départ est incontestablement la mise à jour d'un fonds très important de photographies de Marilyn Monroe, toutes inédites, prises par son ami Milton Greene entre 1954 et 1956. Par une série de transactions et de hasards, ce fonds américain a été finalement saisi par le fisc en Pologne. L'État polonais a cherché à l'exploiter et s'est, pour cela, rapproché d'Arte. Le film m'est ainsi arrivé comme une commande d'Arte. Ce fonds magnifique était très dégradé et il a d'abord fallu le restaurer numériquement. Le film se concentre sur 1954-56, ces deux années cruciales où sous l'influence du photographe, Marilyn rompt avec Hollywood, s'inscrit à l'Actor's Studio de New York, commence une psychanalyse, fonde sa propre maison de production et interprète quelques-uns de ses meilleurs rôles. S'il est beaucoup question de cinéma, ce sont bien les photographies qui sont au cœur du film.

*Propos recueillis par Éva Ségal,
janvier 2006.*



Robert Doisneau, tout simplement

2000, 55', noir et blanc, documentaire

Réalisation : Patrick Jeudy.

Production : Point du Jour productions, Agence Rapho, P. Jeudy.

Participation : ministère de la Culture et de la communication (DAP).

“Tout simplement”, certes, les photographies de Robert Doisneau se succèdent pendant tout le film, séparées l’une de l’autre par un léger noir, parfois suivies d’un très bref extrait cinématographique, mais cette simple succession est animée par une remarquable bande sonore mêlant bruitages, musiques, extraits radiophoniques et filmiques (Archives Gaumont, Pathé, Bibliothèque du Congrès Renault) dont le fil rouge est la voix *off* du photographe.

Doisneau (1912-1994) aurait préféré la vie de château à celle qu’il eut enfant dans les rues de Gentilly. Ses premières photos, devenues des sortes d’autoportraits, “opposent la laideur de la banlieue parisienne à la tendresse des êtres”. C’est souvent en compagnie de guides (parmi lesquels Cendrars et Prévert, ses deux anges gardiens) qu’il a exploré des univers comme les bistrots et les music-halls, avec ses danseuses et ses habitués, ou les nuits de Paris peuplées de clochards. “Un des privilèges du métier de photographe, explique-t-il, c’est d’apprendre tous les jours au contact des gens.” Il réalise ainsi des portraits d’hommes tatoués, d’enfants en classe, de mariés, de célébrités... Et, s’il faut immortaliser quelques moments de bonheur, qu’importe que quelques clichés ne soient pas spontanés : Doisneau n’étant pas voyeur, ses photos d’amoureux sont composées de figurants. Puis, il a préféré aux mises en scènes l’image inachevée, “graine qui germe dans l’esprit de l’autre”. **Ch. R.**

Rineke Dijkstra

Contacts Rineke Dijkstra

2004, 26', couleur, documentaire

Conception : William Klein.

Réalisation : Jean-Pierre Krief.

Production : KS visions, Arte France, Le Jeu de Paume.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAP).

Dans un commentaire *off* au style très littéraire, l’artiste hollandaise Rineke Dijkstra, née en 1959, retrace méthodiquement son œuvre photographique et vidéographique, variation exclusive sur le genre du portrait qu’elle décline en séries. Elle évoque avec pudeur les circonstances d’une prise de vue ou son choix graduel du bon cliché. Sa quête incessante de la fragilité humaine, de la beauté non conventionnelle, est sa façon de parler d’elle.

Pour Rineke Dijkstra, ses voyages aux États-Unis, en Pologne, en Ukraine, en Angleterre ou en Israël sont autant de quêtes de situations vécues par tout le monde : le service militaire, la plage, l’école, etc. Elle revendique le double aspect documentaire et psychologique de son travail, situé entre le général et l’intime. Par la constance des cadrages – figures souvent en pied, parfois en buste, position frontale –, elle traque ce petit rien qui fait que l’on est soi. “L’uniforme” du soldat, du toréador, du collégien, du baigneur, consacré par l’usage, fonctionne alors comme révélateur de personnalité. La spontanéité joyeuse des enfants l’attire, mais plus encore la maladresse émouvante de l’adolescence, de qui ne sait plus ou pas encore quoi faire de son corps, de son être. Elle recueille les traces de la confrontation avec la violence de la vie, comme avec ces femmes nues qui viennent juste d’accoucher. Nul voyeurisme dans son approche, mais plutôt une empathie contagieuse. **L. W.**

Contacts Roni Horn

2004, 15', couleur, documentaire

Conception : William Klein.

Réalisation : Jean-Pierre Krief.

Production : KS visions, Arte France, Le Jeu de Paume.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAP).

“Ricochant” du dessin à la sculpture et à la photographie, Roni Horn se dit avant tout une artiste de la “découverte” et du “paradoxe”. C’est le processus, la progression, l’imagination suppléant aux lacunes du réel qui l’intéressent. La diversité de ses travaux sur le paysage et le portrait permet à cette artiste “en fuite” d’approcher le mystère de la vie sans prendre la voie descriptive.

Si les Américains, selon elle, ne croient que ce qu’ils voient, Roni Horn veut, elle, rendre visible ce qui ne l’est pas et qui pourtant existe. Fascinée par l’eau – la prendre en photo est une absurdité qui lui plaît –, elle cherche dans cet élément et les signes lumineux qui en animent la surface la trace d’une intimité qui n’a pas survécu à notre naissance. Pendant de nombreuses années, elle part en Islande en quête du cercle arctique, convention géographique mais métaphore, pour elle, du cycle de la vie. Elle explore le rapport de l’homme à l’infiniment grand et à l’infiniment petit jusque dans sa manière d’exposer. Ainsi, place-t-elle au-dessus du regard du spectateur, pour qu’il ne puisse les voir qu’avec du recul, ses prises de vues de l’océan, les portraits du couple d’Islandais chez qui elle a habité, les photographes d’un feuillet qu’ils regardaient ou encore les visages de jeunes baigneuses reflétant les variations à peine perceptibles du climat. **L. W.**



Contacts Jeff Wall

2000, 14', couleur, documentaire

Conception : William Klein.

Réalisation : Jean-Pierre Krief.

Production : KS visions, La Sept-Arte, CNP.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAP).

Connu pour ses photographies grand format, qu'il présente montées sur des caissons lumineux, Jeff Wall évoque succinctement les thèmes de son œuvre : la violence contemporaine, les paysages urbains, "le grotesque et le spectral". Il s'attarde davantage sur les processus de création, les techniques mises en œuvre et le statut de l'image, préférant s'intéresser à la "représentation" plutôt qu'à "l'événement qu'elle décrit". Traquant la vérité mais conscient que la photographie, pas plus que les autres arts, ne saurait la montrer, Jeff Wall utilise la réalité comme un matériau parmi d'autres. Ainsi, le choix des grands formats permet de présenter la figure humaine à l'échelle, mais se réfère aussi aux grands tableaux d'histoire. Le raccord légèrement visible entre deux parties d'une même image rappelle que la profondeur de champ est un leurre. Ce qui est montré n'est qu'une partie de la photographie : on doit sentir l'invisible. Pour cela, l'artiste emploie des objectifs mobiles capables de ne photographier qu'un pourcentage de panorama, ou il organise une mise en scène préalable dont le cliché final suggèrera l'existence. **Conversations de troupes mortes**, grande fresque morbide et drôle, est un montage fantasmatique de différentes scènes où des figurants, sur fond de paysage montagneux, jouent des soldats soviétiques tués en Afghanistan qui se réveillent pour s'exprimer. *L. W.*

Wolfgang Tillmans



Contacts Wolfgang Tillmans

2004, 13', couleur, documentaire

Conception : William Klein.

Réalisation : Jean-Pierre Krief.

Production : KS visions, Arte France, Le Jeu de paume.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAP).

À la fin des années 1980, marqué par l'explosion du *Acid House*, Wolfgang Tillmans veut montrer en quoi ce phénomène musical est une alternative au mode de vie des gens dits normaux et se lance dans la photographie. Il trouve sa voie au croisement de l'art contemporain et de la mode, où le vêtement n'est qu'un prétexte. Au cœur de sa démarche, la question de l'identité et le rapport à l'autre, individuel et collectif. Le travail de Tillmans, né en 1968, suit deux orientations qui souvent se superposent : la recherche d'un "impact social qui ne soit pas politiquement neutre" et l'invention de nouvelles images. Ses nombreux portraits (ses amis Alex et Lutz, entre autres) jouent d'une provocation bon enfant pour "défier ce qui est convenu". Jean-Pierre Krief s'en fait le complice en montrant un fragment, puis la photographie entière. L'artiste s'amuse du rapprochement insolite de vues contradictoires pour semer le trouble : le diptyque sur la prière crée l'ambiguïté sur la soumission, à Dieu ou à un partenaire sexuel. Sa recherche formelle sur un figuratif poétique, épuré à l'essentiel, le mène à l'abstraction : les 56 vues du Concorde en plein ciel ou la série des lignes lumineuses vibrant sur fond de ténèbres. Il considère la mise en scène de ses expositions comme la moitié de son travail, là où ses photographies peuvent dialoguer entre elles et se contextualiser. *L. W.*





de l'ange déchu à l'ange promu

Commentaire d'un photogramme extrait des **Soviets plus l'électricité**, de Nicolas Rey (cf. p. 44).

Balançant au bout de câbles, un archange de pierre s'élève peu à peu sur une hauteur de quarante mètres au fronton de la cathédrale du Saint-Sauveur. L'archange Michel, saint patron de la ville de Moscou, n'appartient pas encore au ciel et son destin fragile tient dans les mains d'une demi-douzaine d'ouvriers qu'on espère compétents.

La scène se passe près du Kremlin, en août 1999. Elle est fixée sur une pellicule 8 mm de fabrication soviétique, périmée comme il se doit, par un cinéaste vagabond, Nicolas Rey. Étape d'un périple qui le conduit de Paris-Gare du Nord à Magadan, à l'extrémité orientale de la Sibérie, Moscou ne retient pas longtemps le voyageur ; cependant, il s'attarde devant cette scène qui le captive. Cinq minutes dans un film, **Les Soviets plus l'électricité**, qui en compte cent soixante-dix, c'est peu et c'est beaucoup.

Le spectacle d'un ange montant au Ciel n'est pas si commun qu'on puisse en détourner aisément le regard. Est-ce la suspense de cette improbable suspension qui arrête le cinéaste – après tout, une

catastrophe est toujours possible, secrètement désirable – ou sa charge symbolique, énorme et enfantine ?

En vérité, cet ange ne monte pas au Ciel, il y remonte après un séjour de soixante ans en enfer. La restauration de la cathédrale du Saint-Sauveur, dite aussi du Christ-Sauveur, a une longue histoire, enfermant à son tour une multitude de petites histoires.

Le 5 décembre 1931, l'édifice géant que les tsars avaient fait bâtir pour célébrer la victoire russe sur Napoléon était dynamité sur ordre du Bureau politique ("de Staline" disent ceux qui aiment les raccourcis). Sur cet emplacement prestigieux au bord de la Moscova se dresserait un Palais des Soviets qui devait rivaliser avec les gratte-ciel new-yorkais, quatre cent quinze mètres, surmonté d'un Lénine haut de soixante mètres. En 1941, pour cause de guerre, le chantier géant fut laissé en... chantier. Les fondations inondées pendant une décennie donnèrent l'idée d'en faire autre chose. Le Bassin Moscou, plus grande piscine de plein air

chauffée au monde, ouvrit au public en 1960, époque faste où l'astronautique soviétique donnait des suées d'angoisse à la Maison Blanche. Mais vingt ans plus tard, la piscine offrait un triste spectacle de plomberie rouillée et de rêves fanés. Les temps nouveaux qui se sont ouverts en 1991 avaient besoin d'un symbole fort. Grâce aux dons de quelques milliardaires, la mairie a entrepris de reconstruire à l'identique l'ancienne cathédrale du Christ-Sauveur. Restauration s'entend à plusieurs sens : on restaure un monument, une monarchie déchuée, des privilèges abolis... L'ancienne cathédrale avait été achevée après un demi-siècle de travaux en 1886, elle disparut au bout de 45 ans. La nouvelle cathédrale a été édiflée dix fois plus vite. Vivra-t-elle plus longtemps ?

L'image aussi a son histoire. Le cinéma soviétique nous a fait voir des statues renversées, des tsars décapités, des sceptres orgueilleux roulant aux poubelles de l'Histoire. Les démolisseurs de ces temps héroïques étaient des Ouvriers majuscules, sans autre équipement que la Vérité majuscule, sans autre force que le souffle de la Révolution (quand on sait l'appriivoiser). Par parenthèses, ce sont les images d'**Octobre** d'Eisenstein qu'ont imitées les reporters du monde entier (même les moins cinéphiles), lorsqu'ils ont filmé la chute de Saddam Hussein à Bagdad sous la figure d'une immense statue renversée (mise en scène par les services de communication du Pentagone).

Ce jour de l'été 1999, à Moscou, l'Histoire avance



à reculons et les ouvriers, équipés de casques, de palans et de filins d'acier, travaillent à remettre en place les symboles de l'ordre ancien. Celui qu'ils portent au pinacle n'est pas Lénine ou quelque moderne défenseur des exploités (Mandela ? Lula ?), mais l'archange Saint-Michel. Non qu'ils croient aux anges ou aux archanges (pas comme ceux qui hissaient les cloches dans **Andreï Roublev** de Tarkovski) mais, comme on dit en Russie et un peu partout dans le monde, surtout quand ça va mal, "il faut bien croire à quelque chose". La bourse ne fait rêver que les milliardaires, la démocratie a un goût amer d'élections truquées et de bulletins de vote achetés. Pour réenchanter le monde, finalement, on n'a pas trouvé mieux que ces bonnes vieilles bondieuseries. On peut au moins espérer que le temps du labeur gratuit pour le maître-propriétaire – le Parti voire le Goulag – est enfin révolu et que ces modernes prolétaires ne travaillent pas *gratis pro deo*.

L'archange se balance au-dessus du vide, instable, incertain. On aura beau reconstruire les cathédrales et suspendre des archanges à leur fronton, on ne retrouvera pas l'enfance, l'innocence perdue. Né au moment de la disgrâce de Khrouchtchev, Nicolas Rey se dit "enfant de Brejnev", c'est-à-dire de la sénescence, d'un monde définitivement désenchanté. Et lorsqu'il regarde le ciel, il n'y voit, hélas, que des grues, des avions et des satellites.

Anne Brunswic

littérature et impérialisme ¹

Commentaire d'un photogramme extrait de **Point de départ**, de Robert Kramer (1993, 80').

Ce photogramme est l'une des premières images du film **Point de départ**. En 1993, le cinéaste revient au Vietnam sur les traces désordonnées d'une jeune nation qui aura été prête à tous les sacrifices pour s'émanciper du joug occidental après trois décennies de conflits – la guerre d'Indochine opposa la France au Viêt-minh de 1945 à 1954, puis la guerre du Vietnam, les États-Unis au Viêt-cong, de 1964 à 1975, bien que les Américains se soient implantés dans la péninsule dès la reddition française. Quelque vingt ans après la fin de la guerre, Robert Kramer s'interroge sur les séquelles d'un conflit dont il a lui-même été le documentariste engagé (**People's War**, 1975).

Point de départ s'ouvre sur le portrait d'un étrange Charon vietnamien, un vieil homme à vélo que la caméra suit à distance dans les rues. Cet homme est un passeur entre la littérature et la lecture : il est traducteur d'œuvres occidentales en vietnamien. Depuis près d'un demi-siècle, il fournit ses contemporains en ouvrages intemporels.

Chez lui, il a sélectionné pour le cinéaste les livres qui lui paraissent les plus significatifs : **Les dix**

Jours qui ébranlèrent le monde de John Reed, **Don Quichotte** de Miguel de Cervantès et **Le Dernier des Mohicans** de James Fenimore Cooper. Il dispose ces trois titres dans un recueillement dévoué, presque dévot, sur sa table de travail soudain transformée en autel païen dressé aux divinités littéraires. Mais s'agit-il là de reliques ou d'idoles ? Le rôle de ce vieil homme est-il de nous introduire aux incontournables du renouveau culturel national ? Cette notion semble paradoxale, voire contestable, au vu de ces lectures d'emprunt, véritables chevaux de Troie d'une pensée occidentale toujours aussi envahissante, bien qu'ici assujettie à un autre langage, au langage de l'Autre. Ou ne s'agit-il pas plutôt d'images pieuses, dont la valeur serait celle des vestiges : faire perdurer le souvenir ? Dans ce cas, le traducteur est certes un lien entre le passé et le présent, mais un lien à jamais ancré dans l'autrefois, un point de repère signalant le commencement, indiquant les fondations, un point de départ fournissant les fondamentaux d'une culture qui reste encore à construire.

Sur un plan d'avant, une photo au mur de la pièce, dont les noirs virent au marron et les blancs au sépia : le traducteur en costume sombre, posant devant la Tour Eiffel, lors d'un voyage en France en 1969. À la même époque, Robert Kramer filmait la guerre du Vietnam. Leurs parcours sont parallèles, signifiant tacitement que la tentation universelle des individus est toujours d'être ailleurs. L'Asiatique était venu se cultiver en Occident pendant que l'Occidental partait s'abîmer dans la jungle asiatique. C'est alors seulement que le spectateur relève une anomalie : les deux hommes parlent tous deux une langue qui leur est étrangère, le français. Et l'intrusion de ce tiers invisible recompose le trio redoutable de trente années de guerre. Encore plus étrange, c'est la voix de Kramer qui souligne cette altération du discours : son accent américain détone, confronté à l'impeccable prononciation du traducteur. La caméra sert de miroir, elle expose les images inversées du cinéaste et de son sujet, le champ et le hors-champ se répondent symétriquement. Le Vietnamien traduit des mots occidentaux séculaires, l'Américain donne une lecture audiovisuelle du Vietnam de la fin du XX^e siècle. Ils ont en commun la même volonté d'instruire et de témoigner. La personnalité du traducteur vient implicitement répondre, dès la quatrième minute du film et avant même son générique, à l'interrogation de Chris Marker posée en exergue par Robert Kramer : "Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas... comment faisait l'humanité pour se souvenir."

Ces livres sont l'héritage du colonialisme. Leur intégration à la littérature vietnamienne atteste de la mixité de l'identité culturelle du pays après un siècle et demi de domination occidentale. Il est d'ailleurs remarquable que le traducteur soit un parfait francophone : les titres qu'il présente sont américains et espagnols, il est donc tout à fait envisageable que le travail de cet homme soit de traduire des traductions françaises d'ouvrages internationaux. Là encore, un symbole évident de la dépendance entre l'ancienne métropole et son ex-colonie.

Lorsque Robert Kramer demande à son interlocuteur quel est son ouvrage préféré parmi les trois, celui-ci lui répond avec sérieux qu'il les apprécie tous de la même manière. Il justifie sa sélection en expliquant qu'il s'agit de livres s'intéressant au sort des "opprimés", des "dépossédés", avant de fendre son visage d'un sourire ingénu pour conclure qu'il leur trouve, de surcroît, à tous trois, "un ton très sympathique". Que l'essai-témoignage de John Reed puisse figurer en bonne position dans le *best of* de la littérature d'une jeune république communiste semble totalement convenu, si l'on considère que son auteur écrit ce roman en 1917 pour célébrer la révolution russe et devint l'un des fondateurs du parti communiste américain. Rien d'étonnant donc à ce que cet ouvrage ait été traduit très tôt, l'année même de la création du Front national de libération du Sud Vietnam (plus communément appelé Viêt-cong), d'obédience communiste et ennemi juré de la présence américaine sur le sol de la péninsule. Nous sommes, là, face à une littérature de circonstance.

Le roman de Cooper, quant à lui, retrace la lutte menée par les Indiens pour leur survie sur leur propre territoire face à la monstrueuse et envahissante machine de guerre américaine. Sa traduction, en 1991, obéit à la même logique propagandiste, preuve que deux générations plus tard, la mémoire nationale n'a toujours pas fait le deuil de son histoire récente.

En revanche, les deux tomes de **Don Quichotte**, dont le vieux traducteur avoue rapidement qu'ils sont ses véritables favoris, affichent un lien beaucoup moins évident avec une littérature centrée sur des problèmes d'oppression. Sans doute est-ce l'idéalisme absolu, voire aberrant, du héros picaresque qui séduit les Vietnamiens de l'après-guerre...

Au Vietnam, la passion des Lettres semble à la fois une constante nécessité culturelle et une préoccupation politique permanente. Linda Lê, auteur issue de la diaspora vietnamienne en France, a d'ailleurs consacré un ouvrage entier, **Le Complexe de Caliban**², à l'ambiguïté de son regard sur la littérature. Elle y explique comment le régime combattit cette colonisation silencieuse des imaginaires autochtones, par l'action d'agents de purification culturelle, chargés d'effrayer les populations pour qu'elles ne possèdent aucun ouvrage potentiellement subversif.

Le témoignage de Linda Lê offre un contrepoint au prologue du film de Robert Kramer. L'indigence de la sélection d'ouvrages proposés par le traducteur se fait l'écho des commandes et des autorisations de l'État, dont on devine soudain combien elles devaient être pénibles à obtenir. Sur cette table de travail s'étale le maigre patrimoine légué par la censure. Si ces ouvrages sont des fenêtres ouvertes sur le monde, alors ce sont des fenêtres aveugles.

Linda Lê a fait le choix de l'expatriation afin d'exprimer par l'écriture son hybridité culturelle. Elle en souligne les richesses et les perspectives : "Auparavant, j'étais une Vietnamiennne qui parlait mal ma langue et avait la tête farcie de culture française. Maintenant, j'étais une étrangère qui aspirait à écrire aussi bien que l'indigène. Il y avait en moi une fêlure que j'essayais de comprendre en me tournant vers les écrivains qui ont trahi leur langue natale : Conrad le Polonais écrivant en anglais, Cioran le Roumain et Beckett l'Irlandais écrivant en français. Chacun, en investissant la langue qu'il a choisie, m'apparaissait à la fois comme un voleur et un donateur. Chacun, révélant sa parfaite maîtrise de la langue conquise, est capable de jouer avec elle, de la corseter ou de la tordre pour exprimer l'innommable dans une langue qui alors sonne comme une langue étrangère. Ces écrivains, je les considérais comme des agents doubles, je cherchais en eux le passeur, celui qui me ferait traverser les frontières et m'offrirait un refuge dans la Babel des mots, car j'étais une égarée, en quête d'une image à laquelle je pouvais m'identifier."³

Ainsi, les figures du passeur sont-elles doubles dans les premières images de **Point de départ** : d'un côté le traducteur, transformant des ouvrages étrangers en littérature vietnamienne, de l'autre Robert Kramer, revenant sur les lieux de ses

souvenirs de guerre pour dresser le portrait d'un pays qui n'en finit plus de devenir.

Enfin, sur ce photogramme, il est à noter un dernier détail dont la présence évoque les petits bonheurs futiles et dérisoires du spectateur attentif : un quatrième ouvrage perçu dans l'angle de l'image. C'est un dictionnaire : le **Petit Robert**. Les mots de Robert, les images de Kramer, tout un symbole en une ligne de fuite bleu, blanc, rouge.

Delphine Robic-Diaz

1. Paraphrase du titre de l'ouvrage d'Edward W. Said, **Culture et impérialisme**, trad. Paul Chemla, Paris, Fayard, 2000.
2. Linda Lê, **Le Complexe de Caliban**, Christian Bourgeois, 2005.
3. Ibid. pp. 41-42.

retour sur images



vieux rêves, âpres réalités

Retour sur **Route One USA** de Robert Kramer (1989), film qui conserve, presque vingt ans après, une formidable actualité.

La Route One relie le Maine à la Floride, en longeant la côte est des États-Unis. Elle suit le parcours de l'Amérique des origines, trait d'union entre les treize États fondateurs qui se prolongera jusqu'à Key West après l'annexion de la Floride au début du XIX^e siècle. C'est le long de cet axe que se sont organisés le décollage économique et l'expansion urbaine du pays jusqu'au XX^e siècle. En 1936, rappelle Robert Kramer, la Route One était la voie la plus fréquentée au monde. Ce fut aussi celle qu'empruntèrent les voyageurs à la découverte d'un pays en formation, Tocqueville¹, par exemple ; et l'on croise encore le souvenir de grandes figures des utopies démocratiques américaines, dont Thoreau² et Withman³ évoqués dans le film. Sa dénomination même recèle une sérieuse charge métaphorique : route des fondations, matrice du développement national économique, urbain, idéologique et culturel. En 1988, lorsque Kramer entame son périple de six mois, le tiers de la population américaine vit encore le long de la Route One. Cependant, note-t-il, elle court maintenant "à côté des grandes autoroutes et dans les banlieues, tel un fin ruban d'asphalte traversant tous les vieux rêves d'une nation". Doublée d'un réseau autoroutier moderne, elle est désormais réduite à une suite de tronçons routiers locaux : elle s'évanouit dans les mégaloïles et leurs banlieues. La suivre en 1988 est une gageure : on a vite fait d'être désorienté au milieu des échangeurs et d'une trame urbaine proliférante ; on a vite fait de perdre la trace d'un passé qui, pourtant, subsiste à l'ombre du présent.

Au fil de son parcours, le cinéaste chemine justement parmi les empreintes du passé, d'un tumultus indien à un monument commémoratif élevé à la mémoire du premier régiment noir de la Guerre de Sécession, de la forêt originelle chantée par Withman à la cabane de Thoreau... Mais si le projet de Kramer se contentait d'être une simple recherche du passé, il ne serait qu'une chasse aux fantômes, un pèlerinage post-moderne ou une

chronique mélancolique du désenchantement du Nouveau Monde. Au fur et à mesure du tournage, c'est un autre film qui advient : "Alors que le Docteur et moi descendions cette route depuis cinq mois, j'ai eu l'impression que nous ne remontions pas du tout le temps, mais que nous allions vers une révélation du présent, bien plus honnête et dynamique. Nous avançons à l'ombre des autoroutes et des grands immeubles de verre des centres-villes, nous étions loin de l'imagerie cinématographique, nous semblions être à la lisière de l'obscurité et y glisser rapidement, mais nous étions vraiment dans le présent, immergé au cœur des grands problèmes et de la dureté des temps." Kramer ne cherche pas l'Histoire pour elle-même, mais pour la mettre en regard des temps actuels. Plus encore, nous sommes bien, ici, dans le présent d'une société américaine dont le cinéaste observe la transformation, au cours d'"une phase particulièrement intéressante, à mesure que les pressions politiques et économiques s'exercent de nouveau et que le pays fait le fier en attendant les élections présidentielles". 1988 : les *reaganomics* et la politique monétariste de la Federal Reserve ont changé la donne. La Route One traverse désormais les friches nées de la crise des industries traditionnelles et les banlieues où la misère sociale est reléguée ; elle se dissout dans les centres-villes en proie à la *gentrification* et à l'expansion d'une économie de services, réfugiée derrière les façades impersonnelles des grands immeubles de verre. 1988 est aussi le terme du deuxième mandat présidentiel du républicain Ronald Reagan et, par conséquent, une année électorale ; elle verra la défaite du démocrate Michael S. Dukakis devant le vice-président républicain sortant, George Bush Sr. Pour Kramer, suivre la Route One, c'est se confronter à l'Amérique pavillonnaire en proie au conservatisme, à une vision paranoïaque du monde extérieur et à une vague de fondamentalisme religieux qui peut se manifester sous des formes



Robert Kramer, itinéraire d'un film maker

violentes (en l'occurrence, le siège d'une clinique par des militants anti-IVG). La révolution conservatrice des années quatre-vingt et l'essor de la *Moral Majority* – dont il filme un des hérauts en tournée électorale, Pat Robertson – sont passés par là : le "refuge des libertés" des Pères fondateurs est devenu un sanctuaire où prospèrent le conformisme, la pression sociale et l'intolérance. Et pour finir, la formidable puissance militaire américaine est désormais restaurée, le complexe vietnamien a disparu. Les huit années *Reagan* ont été marquées par la reprise de la course aux armements et le retour de l'interventionnisme extérieur, en Grenade notamment. Trois ans plus tard, éclatera la première guerre d'Irak. Pour l'heure, Kramer donne à voir les soldats à l'entraînement, l'épreuve brutale infligée aux corps disciplinés et prêts à l'emploi sur le théâtre des opérations. Nulle prescience, mais un constat sur l'avenir immédiat : les États-Unis sont de nouveau prêts à recourir à la force.

Dans **Route One USA**, les rêves des origines sont frappés d'obsolescence, alors que le présent est marqué par l'âpreté des transformations politiques, économiques et sociales. De ce périple émergent néanmoins quelques figures qui continuent à porter les vieux rêves, mais au fond, elles ne changent rien à l'affaire. L'actualité est sans cesse mise en regard de l'Histoire, mais les rappels historiques dressent devant nous le triste compte des promesses non tenues et des utopies perdues. **Route One USA** raconte la tentative, fondamentalement subjective, du cinéaste de renouer avec son pays : "Je veux marcher sur cette route solitaire. C'est sûr, je le veux. C'est dans mon sang. J'ai vécu hors des États-Unis pendant presque huit ans. J'aimerais y retourner maintenant pour une visite, pour voir ce qui s'est passé, pour fouiller cette idée très illusoire de *chez soi*. Chez moi, chez moi. Je viens de la côte est des États-Unis. J'ai fait la Route One du Maine à la Floride, enfant dans le siège arrière de la voiture de mes parents, en train, plus tard en stop et en conduisant, d'une possibilité à une autre. Cela me semble le bon moment pour retourner voir ce qui s'y trame. Mon regard est plus clair, parce que j'ai été loin si longtemps. Je veux écouter." Une tentative de retour au pays, au fil d'un vagabondage géographique nourri de rencontres et d'expériences : "Le plus important dans **Route One USA**, c'était de laisser intacte la rencontre entre la caméra, ma caméra, et la réalité que je trouvais en face de moi, les gens, les

décors... Il fallait inventer les moments vécus, ces moments qui comptent. Vivre l'expérience de ces moments et trouver le film lui-même. Il n'a jamais été question d'illustrer un thème ou de prétendre définir objectivement une réalité. Les choses que nous connaissons, nous les avons rarement filmées." C'est bien alors à un voyage sensible que **Route One USA** nous convie, dans une Amérique qui nous fascine et que nous ne cesserons jamais de revisiter, pour comprendre et éprouver le monde dans lequel nous vivons.

Daniel Le Ny

Les citations de Robert Kramer proviennent du dossier de présentation de **Route One USA**, édité par le cinéma ABC Le France de Saint-Étienne (www.abc-lefrance.com), ainsi que du YIDFF 2001 Official Catalog (www.city.yamagata.jp).

1. Alexis de Tocqueville (1805-1859), dont le voyage aux États-Unis en 1831-1832 est à l'origine de son ouvrage **De la démocratie en Amérique**.
2. Henry David Thoreau (1817-1862), auteur de **La Désobéissance civile**, qui a inspiré Tolstoï, Gandhi et Martin Luther King, et de **Walden ou la Vie dans les bois**, narration de sa retraite de deux ans près de Concord (Massachusetts), qui a profondément influencé les mouvements écologistes et la contre-culture dans les années 1960.
3. Walt Whitman (1819-1892), poète dont le recueil **Feuilles d'herbe** célèbre l'Amérique démocratique.

Voir au catalogue général

@ <http://www.cnc.fr/idc>

Les films de Robert Kramer :

Route One USA
1989, 255'.

Sous le vent
1991, 30'.

Point de départ
1993, 80'.

SayKomSa
1998, 19'.

Ainsi que :

Robert Kramer, itinéraire d'un film maker
d'Anne-Marie Lalletment, 1996, 50'.

dossier culture et hôpital

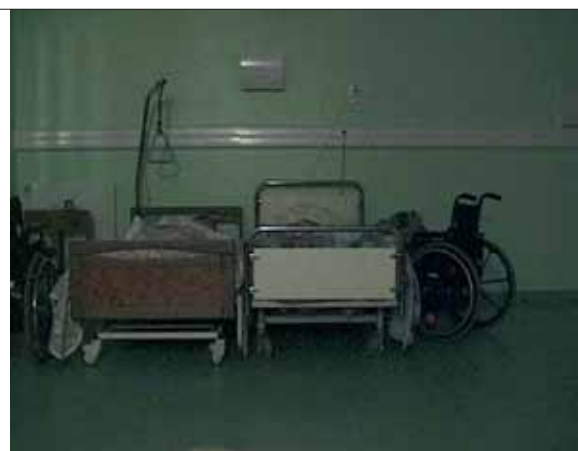
La convention interministérielle Santé et Culture de 1999, consolidée par un protocole d'accord en janvier 2006, a mis en place le programme Culture à l'hôpital. Relayé par des conventions régionales, des partenariats avec des institutions culturelles ou des entreprises, et tout un réseau d'associations, il tisse aux quatre coins de l'hexagone un maillage d'activités culturelles dont chacune porte souvent l'originalité de ceux qui l'ont impulsée. Partie prenante du développement de ce programme, le Service de la diffusion culturelle du CNC, via l'aide à des associations intervenant dans le secteur du cinéma et son catalogue **Images de la culture**, est un partenaire de premier plan. État des lieux du programme Culture à hôpital, et en particulier du secteur touchant aux activités cinématographiques, par Sadia Saïghi (Les photographies ci-contre sont extraites du film **L'Être-là**, de Flavie Pinatel).

Il y a des mots qui enferment, emprisonnent, stigmatisent et isolent, mais qui abritent ou protègent aussi. Le mot "enceinte" par exemple : enceinte de l'entreprise, de l'école, de la cité, de la prison ou de l'hôpital. Dans le contexte de l'action culturelle et artistique, ces mots ont pour corollaires la conquête de ces lieux et de leurs publics, nommés tour à tour "captifs", "en difficulté" ou "empêchés", selon les contextes et les époques. La démarche "d'élargissement des publics" comme on la nomme aussi – faire accéder le plus grand nombre à des programmes culturels quels qu'ils soient, musée, cinéma, spectacles vivants, etc. – sous-tend la politique culturelle française depuis le début des années quatre-vingt. Dès 1981, la création d'une Direction transversale au sein du ministère de la Culture (la Direction du développement culturel, qui a changé régulièrement d'intitulé jusqu'à l'actuelle Délégation au développement et aux affaires internationales) a permis d'établir des conventions de développement avec des partenaires institutionnels (ministère de la Justice, ministère de la Santé, par exemple) qui n'étaient pas directement concernés par le champ que couvrait le ministère de la Culture. Ces conventions, appuyées par tout un tissu associatif qui a multiplié les expériences sur le terrain, ont ancré peu à peu des programmes culturels particuliers dans des milieux spécifiques. C'est dans la mouvance de cette dynamique que des projets artistiques n'ont cessé de se développer ces dix dernières années en milieu hospitalier. Chacun de ces projets, dans une démarche propre à l'établissement qui l'abrite et aux populations concernées, progresse d'une manière concertée avec les acteurs du terrain, à la recherche de sens, de qualité mais aussi de plaisir.

Bien qu'un tiers de la population transite par l'hôpital chaque année, celui-ci demeure un lieu chargé d'appréhension, réelle ou fantasmée, qui renvoie à l'image de la souffrance, de l'enfermement, de la suspension du temps et de la mise à l'écart. Est-ce pour cette raison que la relation entre l'art et la santé est aussi ancienne que l'institution hospitalière, naguère sous la coupe de l'Église ? Comme le rappelle Xavier Colla, chargé de mission à la DDAI du ministère de la Culture, la qualité du patrimoine architectural hospitalier, les liens traditionnels entre artistes et médecins, les accointances surprenantes entre Académies de Médecine et des Beaux-Arts, l'histoire des établissements psychiatriques par exemple, marquée aux XIX^e et XX^e siècles par l'empreinte d'artistes de renom (Céline, Van Gogh, Artaud, Nijinski, Camille Claudel, etc.), ce passé riche, porteur d'une histoire sociale collective, trouve tout naturellement des résonances aujourd'hui dans les projets d'action culturelle où prédominent les arts plastiques et le spectacle vivant.

le programme culture à l'hôpital

La volonté d'impulser ou de rendre plus visibles ces initiatives, de les professionnaliser, de corriger les déséquilibres, d'une part entre les disciplines artistiques, d'autre part au niveau de la répartition des projets sur l'ensemble du territoire, s'est traduite, dès 1997, par la mise en place du programme Culture à l'hôpital et par la signature en 1999 d'une convention interministérielle Santé/Culture. Reconduite en janvier 2006 par un protocole d'accord, elle est à présent relayée par dix-neuf conventions régionales entre les Directions régionales des affaires culturelles et les Agences



régionales hospitalières. Partenariat avec des entreprises ou des fondations, regroupées au sein du Cercle des partenaires, politique de jumelages entre hôpitaux et structures culturelles proches, chacune des conventions a ses singularités.

Le programme Culture à l'hôpital s'est développé de manière presque concomitante avec la reconduction de la Charte de la personne hospitalisée (établie en 1974 à l'initiative de Simone Veil et mise à jour en 1995 par le ministère de la Santé), qui énonce les droits du patient (entre autres, qu'il soit "pris en compte dans son humanité profonde"). Culture à l'hôpital se situe à l'intersection de deux domaines, avec pour objectif fédérateur le droit du patient à la culture et à l'exercice de sa citoyenneté. Il œuvre à l'émergence de politiques culturelles, s'inscrit dans les projets des équipements hospitaliers, et évolue en s'appuyant sur des préalables propres à chacun des partenaires.

Pour la Santé, l'entrée de l'art à l'hôpital contribue à l'amélioration de la qualité de l'accueil, à l'ouverture de l'établissement sur la cité et à la porosité de la frontière entre soignants et soignés. Pour le milieu culturel, l'hôpital représente un potentiel de rencontres avec d'autres publics, l'opportunité d'un travail hors les murs de l'institution; il permet aux artistes d'expérimenter un nouveau terrain de création et d'instaurer un autre rapport au public que celui établi dans les salles de spectacles ou d'expositions par exemple.

Pour l'hôpital, qui accueille tous profils de population, ce programme contribue à modifier le regard des malades sur eux-mêmes: désir de sortir de la

chambre, de soigner son apparence, de parler d'autre chose que de sa maladie; mais aussi le regard que les personnes extérieures portent sur les malades et les lieux de soins.

C'est à partir d'ambitions conjuguées, de points de vue croisés et parfois contradictoires sur une réalité mouvante, complexe et multiforme, qu'ont été dégagés les principaux axes du programme Culture à l'hôpital: création de la fonction de "responsable culturel hospitalier" – déjà au nombre d'une centaine fin 2005; sessions de formation visant à la professionnalisation d'un réseau d'environ quatre cents correspondants "culture" dans les hôpitaux: ces salariés d'établissements de soins ajoutent à leur profession initiale une participation active à la vie culturelle de leur institution (aide à la logistique d'une manifestation, rédaction d'articles pour le journal interne, etc.) et sont donc les correspondants privilégiés du service culturel; enfin, mise en place ou consolidation des jumelages.

Les points communs aux deux cent cinquante jumelages en chantier à ce jour résident dans l'exigence de qualité assurée par les professionnels des deux bords (médiateurs culturels, artistes, personnel soignant), qui doit permettre de surmonter la différence des "outils" et des contraintes de chacun. Articulés autour d'un projet artistique, mêlant parfois plusieurs disciplines, ils concernent différentes catégories de structures de soins et impliquent un large éventail d'associations et d'équipements culturels de proximité; ils s'ouvrent à de nouveaux partenariats, locaux et régionaux. Deux constantes apparaissent: l'engagement pré-

pondérant des services (ou hôpitaux) pédiatriques et surtout psychiatriques, la grande variété des lieux culturels (châteaux, théâtres, médiathèques, écoles d'art, de cirque et de musique), marquée toutefois par l'absence quasi totale des salles de cinéma. "Cette situation, explique Cécile Flaugère de l'association Kyrnéa International, est due en partie au fait que les cinémas n'étaient et ne sont toujours pas explicitement identifiés comme structures partenaires potentielles dans le cadre des jumelages de Culture à l'hôpital, et les responsables des salles, à quelques exceptions près, ne se sont pas saisis dès le départ de cette possibilité. À titre d'exemple, la Cinémathèque de Toulouse organise des projections régulières dans cinq hôpitaux de la région, des ateliers, et elle accueille des patients dans ses locaux."

cinéma et audiovisuel en milieu hospitalier

Dans le domaine du cinéma à l'hôpital, il est nécessaire néanmoins de souligner toute l'importance des associations. Depuis 1997, Les Toiles enchantées, par exemple, diffuse chaque année une centaine de films à destination du jeune public dans une trentaine d'hôpitaux parisiens (parfois en avant-première, et à raison de vingt-cinq projections par mois). L'association souhaite à présent développer ses interventions en régions et mettre en place, en particulier, des ateliers d'initiation aux métiers du cinéma (ateliers montage avec des professionnels à l'intérieur des hôpitaux). Autre exemple, Cinéma et Hôpital, principalement

Les Toiles enchantées

Gisèle Tsobanian, directrice
2, impasse Octave
92 270 Bois-Colombes
www.les-toiles-enchantees.com

Cinéma et Hôpital

Claude Edery, président
edery_claude@yahoo.fr

Kyrnéa International

François Campana, directeur
Cécile Flaugère, chargée de projets
80, rue du Faubourg Saint-Denis
75010 Paris
01 47 70 71 71
www.etcine.kyrnea.com/

Ministère de la Culture et de la Communication

Délégation au développement et aux affaires internationales
Xavier Collal, chargé de mission pour le développement des publics
182, rue Saint-Honoré
75033 Paris cedex 01
xavier.collal@culture.gouv.fr
www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/hopital/

Ministère de la Santé et des Solidarités

Direction de l'hospitalisation et de l'organisation des soins
Danièle Wohlgemuth
daniele.wohlgemuth@sante.gouv.fr

CNC

Service de la diffusion culturelle
Isabelle Gérard-Pigeaud, chargée du développement des publics
isabelle.gerard-pigeaud@cnc.fr

composé de personnel soignant, montre des films sur le thème du monde hospitalier et médico-social, suivis de débats animés conjointement par des professionnels du cinéma et de la santé. Depuis 2001, l'association organise régulièrement des Rencontres cinématographiques à Rennes et à Paris; en 2004, une de leurs initiatives, 7 jours-7 films-7 lieux, a permis de faire travailler plusieurs établissements sanitaires et médico-sociaux de Savoie en partenariat avec des cinémas de proximité.

Autre type de partenariat, débuté en 2002 dans le cadre du Mois du film documentaire: la bibliothèque municipale et le service psychiatrie du Centre hospitalier de Saint-Étienne. Au-delà de la manifestation, l'institution médicale a programmé un rendez-vous biennal, Si loin, si proche - Rencontres autour de la psychiatrie, en collaboration avec la bibliothèque et le cinéma art et essai Le France. "Cette perspective et l'expérience parcourue sont riches d'enseignements, relate en janvier 2005 Claire Borel, responsable des collections audiovisuelles à la BM, dans **La Lucarne**, bulletin de l'association Images en bibliothèques. La bibliothèque constitue aujourd'hui un lieu potentiel de ressources audiovisuelles sur la psychiatrie et la poursuite de programmations de films et débats ne peut être que positive."

Les expériences se multiplient et se diversifient dans différentes régions: Télé Robert, canal interne à l'hôpital Robert-Debré à Paris, à la fois moyen de communication entre enfants hospitalisés et outil pédagogique (les enfants sont invités à participer à la préparation et à la réalisation de programmes); sélection de films organisée par le Festival du court métrage de Clermont-Ferrand et l'Agence régionale hospitalière d'Auvergne, éditée en vidéo et destinée éventuellement à des projections collectives; ateliers de sensibilisation à l'image et de réalisation tels les ateliers Cinéville au centre hospitalier de Rouffach en Alsace ou à l'hôpital pour enfants de Saint-Denis à la Réunion, ou encore celui monté par la médiathèque de Martigues avec l'hôpital de jour, qui a travaillé avec du super-8 sur des films expérimentaux; accueils de tournages, comme celui de Denis Gherbrandt (**La vie est immense et pleine de dangers**), celui de Dominique Cabrera (**Folle Embellie**), avec la participation du personnel et des patients de l'hôpital psychiatrique de Sainte-Gemmes-sur-Loire, ou encore celui de Flavie Pinatel (**L'Être là**), commandé par le foyer d'accueil médicalisé François-Morel d'Évreux (cf. *infra*).

Coups de projecteurs à l'hôpital

En septembre 2003, l'opération nationale **Coups de projecteurs à l'hôpital** a permis de rendre plus visible l'idée de cinéma à l'hôpital en mettant en valeur les initiatives les plus innovantes. En partenariat avec les ministères de la Culture et de la Santé et le Secrétariat d'État aux personnes âgées, avec pour comité de pilotage les associations Cinéma et Hôpital, les Toiles enchantées et la Ligue de l'enseignement, et une coordination générale assurée par Kyrnéa International, Coups de projecteurs à l'hôpital a proposé des projections en plein

air accompagnées de débats (sur cinéma, culture, santé et société), ou en salle pendant la journée, celles-ci étant destinées aux enfants hospitalisés (**Pirates des Caraïbes** de Gore Verbinski et **Le Royaume des chats** de Hiroyuki Morita). Les projections en plein air, organisées en collaboration et sur les sites de six établissements de santé et de résidence pour personnes âgées, ont regroupé plus de 2 000 spectateurs autour d'un programme établi avec les équipes soignantes: **Hauts les cœurs** de Solveig Anspasch, **Se souvenir des belles choses** de Zabou Breitman, **Folle Embellie** de Dominique Cabrera, **Chaos** de Coline Serreau, **Parle avec elle** de Pedro Almodovar, etc.

Le numéro spécial de la revue **Projections** (n° 8, nov./déc. 2003, éditée par Kyrnéa) a complété un premier état des lieux du cinéma à l'hôpital tout en rendant compte du déroulement de l'opération, des enseignements qu'en ont tirés les acteurs et partenaires impliqués, des difficultés rencontrées et des perspectives qui se sont ouvertes.

Enfin, en mai 2004, le séminaire **Le Cinéma dans les établissements de santé et les résidences pour personnes âgées: état des lieux, réflexions, perspectives**, organisé par Kyrnéa International sous l'impulsion du CNC, de la DDAI du ministère de la Culture et du ministère de la Santé, a rassemblé une centaine de personnes et mis en lumière la diversité de l'existant en la matière. Ces journées ont constitué un premier pas vers l'information, la sensibilisation de ce qu'il était possible de faire dans ce domaine.

Pour Xavier Collal, "le cinéma dispose de certains atouts, tels que sa dimension populaire, sa capacité à susciter d'emblée des émotions, à proposer une alternative à la télévision, ou à traiter de plus en plus des questions de santé qui touchent l'ensemble de la population. Toutefois, son inscription en milieu hospitalier se heurte encore à des problèmes liés, principalement, aux salles mal adaptées, aux règles de sécurité et de conformité des établissements, et à une méconnaissance du cinéma. Le développement au niveau national de véritables collaborations entre ces deux univers nécessite de continuer à s'appuyer sur les relais existants et à les élargir, à soutenir toutes initiatives quelle que soit leur ampleur, à inciter le milieu hospitalier à s'inscrire dans les manifestations régionales et nationales – et que ces dernières le prennent en compte dans leur politique d'ouverture à de nouveaux publics et partenaires –, à mettre en place des formations autour de cette thématique – une session est prévue en 2006 –, et à impliquer le CNC dans le programme par voie de convention." S'il reste beaucoup à faire pour donner toute sa place au cinéma au sein de l'espace hospitalier et du programme Culture à l'hôpital, des actions se mènent, des projets s'élaborent, des manifestations ont lieu, des associations existent, et des perspectives s'ouvrent. Laissons le mot de la fin à ce médecin pour qui "l'entrée de l'art à l'hôpital, c'est permettre de concilier la douleur des patients avec l'esthétique de la culture, et de faire de la salle culturelle une autre salle de réveil".

Sadia Saïghi



© Georgia Siler



L'amour dans mon cœur

En 2005, réalisatrice intervenante au foyer d'accueil médicalisé François-Morel d'Évreux, Flavie Pinatel avait pour mission de rendre compte de trois ans d'ateliers de peinture et d'écriture menés avec les patients par les artistes Nathalie-Dalila Boitaud et Cécile Marical. Mission parfaitement accomplie : Flavie Pinatel livre un film fort, inattendu et dérangeant, en nous plongeant dans l'intimité d'handicapés physiques et mentaux, dont les rêves et les désirs tourmentent autour de l'amour et du sexe. En invitant chacun à danser et/ou chanter sur une chanson de son choix, ou de filmer sa chambre pour telle d'entre eux, elle semble réussir à ce que chacun livre ses secrets. Il en ressort une suite de portraits réalisés à la manière de clips musicaux. Grâce à ce moyen d'expression qui se substitue à tout discours, les handicapés se mettent joyeusement en scène tout en nous faisant partager les difficultés physiques et orales avec lesquelles ils vivent. Johnny, sur son fauteuil roulant, qui a choisi un rap d'Eminem, bat la mesure avec ses pieds et sa tête, le regard dirigé vers la fenêtre de sa chambre ; David s'est mis sur son trente et un pour se mettre dans la peau d'Elvis ; deux autres encore, l'un très grand et mince, l'autre petit et rond, chantent **Une Seule Vie** de Gérald de Palmas, un grand moment tragi-comique digne des duettistes Laurel et Hardy ou des Marx Brothers, où les paroles prennent alors tout leur sens : "Il faut que quelqu'un m'aide/Je n'ai qu'une seule vie/Trouver le remède..." Dans ces espaces de liberté soudain dessinés par Flavie Pinatel, ces hommes et ces femmes jubilent et le plaisir est communicatif. Entre chaque clip, les dessins réalisés lors des ateliers défilent plein cadre, accompagnés des textes dits en off : explosions de couleurs, poèmes chuchotés sur le ton de la confidence. Et puis encore, quelques scènes du quotidien : un anniversaire, une vieille dame fumant sa cigarette, une partie de scrabble, attente, silence... Enfin, des couples nous disent comment ils s'aiment malgré les interdits : cette femme, par exemple, qui raconte comment, sous tutelle, elle ne peut ni se marier ni faire l'amour avec celui qu'elle aime. Ils se câlinent, ils s'embrassent : "L'amour est dans mon cœur", dit-elle. S. S.

L'Être-là

de Flavie Pinatel, Nathalie-Dalila Boitaud et Cécile Marical, 50', 2006, documentaire.
madameflavie2042@hotmail.com

devenir-adolescentes exposées, une exposition conçue et réalisée par la ferme du vinatier

Depuis sa création en 1997, La Ferme du Vinatier a pour spécificité de constituer une interface originale entre le Centre hospitalier Le Vinatier et la cité, en appuyant sa démarche culturelle sur un travail autour de mémoires et patrimoine, recherche en sciences sociales, pratique, création et diffusion artistique. L'exposition **Devenir-Adolescentes exposées** aspire à identifier les comportements transgressifs des adolescents d'aujourd'hui et à leur restituer du sens, en les mettant en correspondance avec des pratiques artistiques ou ritualisées dans d'autres contextes culturels. Elle vise à communiquer aux adultes que les adolescents oscillent entre psychopathologie et culture en raison des changements physiologiques et psychologiques qui les agitent ; mais elle offre aussi aux adolescents, en particulier ceux en soins psychiatriques, un support de réflexion sur leur place dans la société.

Une immersion dans l'univers tourmenté de l'adolescence où le corps est au centre d'un kaléidoscope d'images, de sons, de musiques ou d'objets, d'ici et d'ailleurs ; un univers où résonnent les paroles singulières de jeunes, d'artistes ou amateurs, et de scientifiques. Une exposition pétillante et colorée qui tient délibérément à l'écart tout didactisme, exhaustivité ou langue de bois, pour aborder l'adolescence, cet entre-deux abrupt, à la fois précaire et bouillonnant, au carrefour de la norme, de l'outrance et de la psychopathologie. Par le biais d'un dispositif interactif, le visiteur est invité à s'immiscer dans une sorte de conversation illustrée et polyphonique, pour explorer les multiples facettes d'une phase où l'enfant va laisser place à l'adulte en devenir ; une phase qui peut aller de 12 jusqu'à 25 ans, du fait des comportements émancipés des préadolescents et du recul d'autonomie des jeunes adultes. Avec ses joies, ses douleurs, ses errances, ses découvertes, ses désirs de se fondre dans la masse ou de se tourner vers la provocation, cette traversée met à mal le mental et le corps de l'ado. Le chemin chaotique à parcourir pour l'acquisition de repères de socialisation et l'affirmation d'une identité encore fragile, a pour principal témoin le corps, et plus précisément la relation qu'entretient l'ado avec celui-ci. Organisée en petits salons thématiques, l'exposi-

tion nous fait déambuler dans une atmosphère d'intimité. La relation au corps est éclairée sous différents angles, mise en miroir avec d'autres sociétés : dans le mouvement, avec le sport, la danse ou la fête, jusqu'à la mise en danger ou l'interdit ; à travers des codes et des signes, tels les tatouages, piercings ou scarifications, comme moyens d'expression, de transgression de la société ou d'appartenance à un groupe ; dans la quête d'image de soi, ou de normes telles que celle de la minceur véhiculée par les médias ; dans la construction du sentiment amoureux et de l'ouverture à la sexualité, ou encore dans le rapport au virtuel et aux outils de communication, jugés souvent comme facteurs de repli sur soi ou de fuite du réel et non comme moyen d'échapper à l'inhibition afin d'établir des relations amicales ou amoureuses.

Certains extraits de films documentaire ou de fiction présentés dans l'exposition donnent un aperçu de l'éventail des thèmes abordés : **Y a qu'à pas baiser** de Carole Roussopoulos, **Faire kiffer les anges** de Jean-Pierre Thorn, la danse Boloye, le jeu du foulard, l'imaginaire du sida chez de jeunes Québécois, etc. ; tout comme les clips, les interviews filmées de spécialistes ou les œuvres de deux artistes photographes invités : Alain Soldeville, avec ses séries photographiques sous forme d'images-textes sur l'identité (**Les Modifications**

J'aurais préféré qu'on se tutoie



corporelles et **Les Couples**), et Georgia Siler qui, dès l'âge de 15 ans, a commencé à photographier sa tribu d'amis jusqu'à leurs 20 ans. Un monde bousculé d'où émergent des tranches de vie, tragiques par certains aspects, jubilatoires par d'autres, qui renvoie chacun à sa propre adolescence. **S. S.**

à quoi sert le langage ?

Dans le cadre de l'exposition conçue et réalisée par la Ferme du Vinatier, **Devenir-Adolescences exposées**, un débat a été organisé autour de la projection du film **J'aurais préféré qu'on se tutoie**, de Bernard Monsigny (2000, 51', diffusion **Images de la culture**). Jacques Hochmann, professeur émérite de psychiatrie à l'université Claude Bernard-Lyon I et président du conseil scientifique de la Ferme du Vinatier, invité de ce débat au titre de son expérience professionnelle auprès des adolescents autistes, livre sa lecture du film pour **Images de la culture**.

Devenir-Adolescences exposées

Jusqu'au 13 juillet 2006.

Fermeture le lundi.

Cycle de conférences scientifiques et projet de l'Opéra musicales actuelles dans le cadre de l'exposition.

La Ferme du Vinatier

Dominique Valmary, directeur général du CH-Le Vinatier
Carine Delanoë-Vieux, directrice du projet La Ferme du Vinatier

Isabelle Bégou, assistante de projet,
chargée de la médiation culturelle

CH-Le Vinatier

95, bd Pinel

69677 Bron cedex

04 37 91 51 11

laferme@ch-le-vinatier.fr

www.ch-le-vinatier.fr/laferme

"J'aurais préféré qu'on se tutoie." Ces mots d'Arnaud, un des rédacteurs du journal **Le Papotin**, ont donné son titre à un remarquable documentaire consacré à trois rencontres entre une classe de philosophie d'un lycée parisien et un groupe de jeunes adultes soignés à l'hôpital de jour d'Anthony. Une rencontre fragile, précaire, comme le dit excellemment le professeur qui accompagne ses élèves, mais combien émouvante. Il est difficile ensuite de se livrer à un commentaire, forcément objectivant, qui risque de détruire l'atmosphère de profond respect, mais aussi d'interrogation angoissée, dans laquelle, tout au long du film, les lycéens sont immergés.

Une première constatation : accoutumés aux interviews et aux visites, parfois un peu cabotins, à leur manière, les autistes sont plus à l'aise que les normaux, même si parfois leur souffrance, notée avec beaucoup de sensibilité par une lycéenne, transparaît via des exclamations inquiètes, comme ce "pas guéri, pas guéri" répété par François, quand on lui demande ce qu'il a ressenti lors de son passage au lycée. Est-ce encore François ou un autre qui peine à se trouver des limites et s'absorbe dans un dessin virtuel sur une surface inexistante, que son geste semble construire à partir de rien et qui ne repose que sur le vide ?

Le Papotin, nous dit Driss, son rédacteur en chef, est né d'un désir de communiquer, et de faire communiquer des sujets enfermés dans leur monde, au prix parfois d'une nécessaire et inévitable violence. "Nous voyons des stars pour qu'on parle de nous" reconnaît, avec lucidité, un des patients, et l'on peut s'apercevoir qu'au fil du temps, à force de faire parler d'eux, ces autistes se sont mis, eux

aussi, à parler des autres, à s'informer sur le monde, et même à s'intéresser les uns aux autres, moquant volontiers les petites manies de leurs compagnons. Se sont-ils mis, pour autant à parler entre eux ? Leur utilisation de cet objet bizarre, le langage, qui visiblement les intrigue et qu'ils ne cessent de manipuler, de désarticuler, de transformer, comme une pâte à modeler qu'ils façonneraient en mille formes étranges, est-elle au service de la communication ?

En prologue à la première rencontre, le professeur de philosophie essaie de faire réfléchir ses élèves. Qu'est-ce que le langage, à quoi ça sert de parler ? Comme on pourrait s'y attendre, les jeunes gens expriment leur besoin de communiquer leurs sentiments, de dire ce qui se passe en eux. Les malheureux ne savent pas ce qui les attend. Émus, intrigués, ils essaient d'abord de rapprocher ce que l'un d'eux appelle "un nouveau regard sur la folie" de leurs propres expériences de solitude, communes à l'adolescence. À la recherche d'un vécu familial, une jeune fille pense à sa sœur handicapée et cherche, à travers cette rencontre, à lui prévoir un avenir. Mais surtout, tous vont découvrir un autre usage du langage, qui, au départ, les laisse interdits. Illustrant la contagion de l'autisme, ils deviennent quasi autistes à leur tour quand ils sont soumis à un bombardement de questions ou à cette imposition par Arnaud d'un tutoiement, dont un des autres patients interprète avec lucidité la nature paradoxale, en expliquant : "Pour Arnaud, tutoyer c'est une frontière." Cet Arnaud, dont le regard à la fois tragique et pénétrant m'a semblé contenir, dans une gangue superficielle d'autosatisfaction, toute la tristesse du monde. (Mais peut-



être, cette observation traduit-elle, de ma part, une réaction défensive contre un malaise que j'ai partagé en regardant le film). Le ministre de l'Éducation nationale, annoncé et reçu en grande pompe, accueilli par des applaudissements, assailli à son tour de questions indiscretes, n'y échappe pas. Bien qu'affirmant être habitué aux situations atypiques, il ne paraît pas rester indifférent au caractère inédit de cette plongée inopinée dans le monde de la folie, un monde, à bien des égards aussi incompréhensible que le langage truffé de néologismes dans lesquels il croit reconnaître des jeux de mots, tandis qu'un lycéen y voit des métaphores poétiques. Y a-t-il vraiment de l'humour ou une recherche d'effets littéraires dans ces formules inattendues, dans ce manie- ment des noms propres ou communs, ou plutôt un effort désespéré de maîtrise, une tentative d'appropriation de l'étrangeté des mots, leur violence, j'allais dire leur sauvagerie ? (Mais n'est-ce pas aussi, au moins en partie, ce désespoir qui motive les poètes ?) Il n'y a pas que les mots pour commu- niquer, remarque Driss, l'animateur du groupe. L'une des autistes, apparemment sans langage, lui donne raison en utilisant un journal (est-ce un numéro du **Papotin** ?) d'abord pour frapper la table, puis, après l'avoir froissé, pour le jeter avec force au visage de quelqu'un. Et c'est bien à cette utilisation inattendue des mots que les interlocuteurs normaux sont confrontés. Les mots deviennent des projectiles, des choses dures. Il faut beaucoup de force aux autistes pour les tordre à leur guise avant de les précipiter à la face des autres, qui restent stupéfaits. Comme il est difficile alors de reprendre le fil nor- mal d'une conversation, de s'adresser directement à celui qui, involontairement peut-être mais peut- être aussi avec une certaine malice, utilise les mots non pour entrer en relation mais pour vous mettre à distance, afin de mieux rester dans une solitude protectrice autant qu'aliénante. La plupart des réponses des non-autistes sont d'abord à la troisième personne. Plutôt qu'un "vous" ou que le "tu" exigé par Arnaud, c'est un "il" qui d'abord s'installe. Il faut du temps et, parfois l'échange discret d'un objet consommable (telle une cigarette) pour passer à un véritable dialogue ayant valeur de communication. D'où l'importance de très discrets moments duels, parfois non verbaux, comme cette touchante et fugitive image où Arnaud presse sa tête sur la main d'une jeune fille,

et encore s'agit-il plus peut-être du contact très partiel de deux surfaces cutanées que d'une véritable rencontre entre deux personnes. "Ce sont les filles qui sont intéressantes", dit encore Arnaud, tout en précisant que peu importe qu'on soit fille ou garçon pour s'y intéresser, et en proposant de tatouer une des lycéennes, à condition que cela ne soit pas imposé par le législateur, qu'il n'y ait pas de loi qui vienne formaliser et rendre commune cette pratique. "Je ne veux pas parler avec les mots de tout le monde" disait une jeune autiste de ma connaissance, prolix, elle aussi, en néolo- gismes. "Je ne veux pas de loi", lui répond Arnaud, pour mieux rester dans son monde à lui, imper- méable à la loi des autres. "Est-ce une liberté ?" se demandent le professeur de philosophie et ses élèves, ou bien comme le fait entendre une patiente, qui semble en moins grande difficulté que les autres, la liberté est-elle ce qui se conquiert par-delà les gênes qu'impose la contrainte autistique ? On ne peut s'empêcher de se poser ce genre de questions proprement philosophiques. L'autisme est-il une autre manière d'être humain ou bien est- il sous-tendu par des angoisses inexprimables, sources d'une souffrance sans nom ? Faut-il res- pecter les autistes dans leurs différences, au risque de se laisser fasciner par eux et de se contenter du plaisir esthétique que donnent leurs productions orales, écrites et picturales, ou faut-il essayer de les soigner et de les socialiser autant que faire se peut ? C'est cette deuxième option que semblent avoir choisie les animateurs de l'hôpital de jour d'Anthony et, on sent par-delà ce témoignage, la valeur de leur travail. On retrouve dans les textes du **Papotin**, jusque dans leur ésotérisme, l'impor- tance du soutien apporté par un groupe rassemblé autour d'une tâche commune. Soutenus par ce groupe et par cette tâche, les autistes peuvent affronter le groupe des lycéens et, derrière eux, la société tout entière, ici représentée par des vedet- tes et des hommes politiques, comme s'il fallait des situations extraordinaires pour les tirer hors de leur prison ordinaire. Plusieurs lycéens le remar- quent et se demandent, fort justement, si de telles rencontres ne devraient pas devenir plus quo- tidienues et si les autistes ne pourraient pas bénéficier d'une intégration plus régulière dans des lycées. Le Ministre répond qu'il croit savoir que de telles classes existent, mais n'en dit pas plus. Informons Son Excellence : de telles classes

existent bien, trop peu nombreuses certes, mais elles fonctionnent depuis des années et les autistes qui en ont bénéficié parlent peut-être un langage moins surréaliste, mais semblent y avoir trouvé, avec une certaine joie de vivre, de réelles possibilités d'apprentissage scolaire et d'insertion sociale. Reste à s'inquiéter de ce qu'ils devien- dront ensuite. Le marché du travail n'est guère favorable à leur embauche dans un milieu normal ou protégé. En proie à des peurs qu'on voit très bien se dessiner en creux dans ce film, derrière des attitudes de déni ou de réassurance, la société, un temps fascinée par la mode, très médiatisée, de l'autisme risque, à tout instant, de basculer dans le rejet ou dans l'oubli. Un film comme celui-ci a le grand mérite de poser tous ces problèmes et de montrer à la fois la richesse et la détresse d'une existence placée sous le signe de l'autisme.

Jacques Hochmann

in situ

sunny side of the doc prend ses quartiers à la rochelle

Pour sa dix-septième édition, le marché international du documentaire change de port d'attache : il quitte Marseille pour La Rochelle. L'occasion d'un changement de cap ? Questions à son délégué général, Yves Jeanneau.



Sunny Side of The Doc

17^e Marché international du documentaire
du 27 au 30 juin 2006
à l'Espace Encan à La Rochelle
contact@sunnysideofthedoc.com
www.sunnysideofthedoc.com

Forum cinéma & documentaire

Les succès en salles sont nombreux et spectaculaires, et pas seulement en France. Les distributeurs et les investisseurs, américains en particulier, ne dédaignent plus ces projets. Les opportunités de coproduction sont nombreuses. Confronter les expériences et analyser les perspectives dans ce secteur, tel est le but de ce forum préparé et animé par Jacques Bensimon, président de l'Office national du film du Canada : le cinéma permet-il réellement de traiter des sujets que les diffuseurs télévisuels n'osent pas financer ? Les films d'histoire naturelle sont-ils les seuls à réussir sur grand écran ? Quelle chronologie des media cela induit-il ? etc.

Après seize ans d'existence, quels sont aujourd'hui les objectifs du Sunny Side of The Doc ? Ont-ils évolué ?

Yves Jeanneau : Il y a dix-sept ans, avec Olivier Masson, nous avons rêvé de créer un rendez-vous professionnel régulier pour tous les professionnels impliqués dans la production documentaire. À l'époque, cela n'existait pas, et peu de gens nous soutenaient... Nous faisons le pari de l'ouverture et du développement d'un marché international. Marseille nous a accueilli, et le Sunny Side a mis de longues et difficiles années pour s'imposer. Depuis quatre ans, nous avons vu le nombre de participants augmenter, essentiellement le nombre de professionnels étrangers qui en représentent aujourd'hui 50 %. Ce succès, l'image de marque très positive et reconnue de Sunny Side, la qualité des responsables de chaînes internationales qui se déplacent, nécessitent de notre part une adaptation des conditions d'accueil et de travail. Le Pharo à Marseille était un lieu magique, mais très difficile à gérer pour nous. Sur tout, il était devenu trop petit. Nous avons étudié toutes les possibilités d'extension, d'aménagement, et même de déménagement, tout en restant à Marseille. Rien ne convenait à notre nouveau cahier des charges. C'est à La Rochelle, dans l'Espace Encan, que nous avons trouvé ce que nous cherchions. De plus, nous y avons été fort bien accueillis, ce qui nous permet de penser le développement de la manifestation. Le soutien des collectivités territoriales a été acquis en un temps record. Cet élément, nous ne nous en cachons pas, a été important dans notre décision d'installation à La Rochelle. Sunny Side est aujourd'hui financièrement équilibré et nous pouvons donc l'améliorer, le rendre encore plus utile aux professionnels. La Rochelle est un port historique, une très belle ville dynamique, estudiantine, écologique... Nous y avons trouvé toutes les infrastructures nécessaires (hôtels, restaurants, terrasses sur le Vieux-Port,

etc.) qui sont indispensables au plaisir de se retrouver.

Les objectifs de Sunny Side n'ont pas varié. Il s'agit toujours de favoriser au maximum l'internationalisation du marché, la professionnalisation des producteurs, la compréhension et le respect mutuels. Ce qui a évolué, c'est le monde télévisuel, et, maintenant, le monde numérique et cinématographique. Le documentaire a réussi à regagner son droit de cité, il a gagné ses lettres de noblesse sur les grands et petits écrans, en *prime time* ou en DVD. Cette situation nouvelle pose énormément de questions, nécessite des adaptations rapides aux nouvelles technologies. Sunny Side se doit non seulement d'accompagner ce mouvement, mais de l'anticiper. "Si vous voulez comprendre ce qui se passe, vous ne pouvez manquer le rendez-vous du Sunny Side !" C'est ce à quoi nous travaillons, toute l'année, pour que les quatre derniers jours du mois de juin éclairent et ensoleillent l'avenir !

Comment se porte la création française et comment se situe-t-elle au niveau international ? Quels sont les pays les plus productifs et les plus créatifs ?

Y. J. : Dans ce boom international du documentaire, la production française a réussi à faire sa place, à se faire respecter grâce à quelques énormes succès internationaux, et à la ténacité des producteurs et des distributeurs. Deux Oscars en quatre ans sont venus récompenser ce travail. Mais les difficultés structurelles du secteur freinent cet essor. Elles doivent encore être réduites pour que la production française ne sombre pas dans l'épuisement et le manque des moyens financiers nécessaires.

Les documentaires se produisent aujourd'hui partout dans le monde, et, de plus en plus, dans les pays émergents. Les principaux bassins de production sont la Grande-Bretagne, les États-Unis, le Canada, mais aussi les pays asiatiques et,



bien sûr, les autres pays européens. Les conditions réglementaires, juridiques, financières, sont différentes dans chaque territoire. Mais nous avons appris, en partie grâce aux seize éditions précédentes de Sunny Side, à les comprendre et à jongler avec.

En France, on observe un intérêt croissant du public pour le documentaire : succès en salles de Être ou Avoir (1,8 million d'entrées), du Cauchemar de Darwin (400 000 entrées) ; résultats d'audience parfois remarquables sur des programmations en prime time à la télévision ; succès croissant de la manifestation annuelle du Mois du film documentaire... Est-ce un phénomène conjoncturel ou y a-t-il des raisons plus profondes ? Est-il également perceptible dans d'autres pays ?

Y. J. : Les succès, en salles ou en première partie de soirées à la télévision, ne sont ni des surprises, ni des hasards. Ces succès se constatent dans tous les pays, sur toutes les chaînes, publiques ou non. Ce phénomène est symptomatique d'un besoin de réel, de lecture éclairante des problèmes complexes du monde, que les *news* ne satisfont plus. Face aux programmes de divertissement, les documentaires offrent une contre-programmation qui peut être génératrice d'audience et qui peut rehausser l'image de marque de la chaîne diffuseuse. De plus, ce sont de vrais programmes de stock, c'est-à-dire qu'ils peuvent être rediffusés, déclinés, exploités sur tous les nouveaux supports numériques et de manière internationale. Le problème n'est pas l'appétence des publics, mais la frilosité des programmeurs et distributeurs cinéma.

Observez-vous de grandes tendances dans l'évolution des sujets et des genres, dans les modes d'écriture et de traitement ?

Y. J. : Je constate surtout qu'un fossé se creuse entre les documentaires exigeants, qui travaillent le récit, l'image et le son, la musique, le texte et les voix – et le *marketing* pour en faire des événements qui les rendent remarquables et remarquables – et de nombreux documentaires sous-financés, bricolés, inexploitable et, au final, décevants, qui ne contribuent pas à rehausser l'image du documentaire. Peut-être en produisons-nous trop, en éparpillant

les moyens et les talents ? Quant aux "tendances", elles sont parfois saisonnières, donc cycliques, et ce sont les innovations qui les remettent à la mode. Le "docu-fiction" n'est pas né il y a cinq ou dix ans ; Flaherty a tourné **Nanouk** exactement comme une fiction ! Le documentaire est un genre cinématographique et audiovisuel qui a de l'avenir. Il y a vingt-cinq ans, on le condamnait à la disparition. Cela prouve que les écritures, les modes de production et de diffusion, lorsqu'ils sont novateurs et prennent en compte les attentes et les curiosités des publics, peuvent déjouer les pronostics les plus pessimistes.

Quel est l'impact des révolutions technologiques sur la production de documentaires ?

Y. J. : Le documentaire a été intimement lié à toutes les innovations technologiques. Les caméras 16 mm synchrones, qui ont bouleversé les années soixante, la vidéo légère, la couleur, les systèmes de montage virtuel, et, aujourd'hui, le numérique et la Haute Définition ont tous été expérimentés, explorés, détournés, améliorés par des documentaristes. La production documentaire ne roule pas sur l'or, il faut donc être malin, inventif, créatif pour s'approprier des technologies coûteuses.

Comment le public s'approprie-t-il le documentaire ? Que recherche-t-il dans cette forme ?

Y. J. : Cette question mériterait à elle seule un colloque de deux jours ! Je ne crois pas qu'un film documentaire puisse changer le monde, la société ou les individus. Je sais, par contre, qu'un documentaire peut remettre en question des idées reçues, provoquer réflexions et débats, ébranler des certitudes et élargir des horizons. C'est ce que les publics recherchent dans le documentaire : ils ne veulent pas recevoir de leçons ou être culpabilisés, ils veulent être convaincus de l'authenticité de la démarche qui leur est proposée. Et cette authenticité, cette sincérité du récit, est à mes yeux l'enjeu le plus important pour tous les documentaristes. C'est, au fond, ce qui distingue le documentaire. Et j'ai toujours milité pour que le documentaire soit – et reste – distingué...

Propos recueillis par Valentine Roulet, avril 2006.

Un parcours complet pour comprendre les enjeux de la Haute Définition

C'est d'ores et déjà vrai pour les programmes animaliers et d'histoire naturelle, pour les documentaires-fictions et, bien sûr, pour les "documentaires cinéma" : la Haute Définition est devenue le nouveau standard de coproduction internationale. L'Histoire et la Science sont également concernées. Cette révolution technologique, qui a pris son envol au Japon il y a quinze ans, a mis du temps pour s'imposer. Il n'est plus possible, aujourd'hui, de l'ignorer ou de croire que cela coûte 40 % plus cher... Producteurs et diffuseurs se doivent de ne plus être perdus dans les normes, les formats, les modalités de production. Ils doivent connaître les différences entre vraie et fausse HD, mais aussi qui sont les diffuseurs déjà engagés dans la HD, donc acheteurs ou coproducteurs potentiels : les 23 chaînes du bouquet HD aux États-Unis, la nouvelle chaîne HD d'Al-Jazeera, KBS et les autres chaînes coréennes, etc. Toutes ces questions, et bien d'autres (le HD DVD, le problème des archives, etc.) seront abordées pendant le **Sunny Side**.

- journée d'initiation à la HD le 26 juin ;
- Village HD regroupant les fabricants de matériel et les prestataires de service, avec trois petits déjeuners thématiques ;
- études de cas ;
- projets en HD mis en valeur dans le catalogue **Projets commissionnés** ;
- films achevés et disponibles en HDCam, bien repérables à la vidéothèque (les films seront numérisés cette année) ;
- projections en HD dans le grand auditorium de 800 places et dans une salle de projection réservée aux professionnels ;
- 3 forums dédiés à la HD : **Horizon 2010**, qui permettra de connaître tous les diffuseurs impliqués ; **Wild Life on HD**, qui réunira les principaux acteurs du secteur ; **Is HD a Revolution ?**, centré sur les contenus et les effets de la HD sur l'écriture des scénarios.

images de la culture

index des films et bon de commande

Vos coordonnées :

Ce bon de commande est à adresser à :

Alain Sartelet
Centre national de la cinématographie
 Service de la diffusion culturelle
 11, rue Galilée
 75116 Paris
 téléphone : 01 44 34 35 05
 télécopie : 01 44 34 37 68
 alain.sartelet@cnc.fr

La colonne **prêt** indique la possibilité pour les médiathèques du prêt aux particuliers.

Les titres de série sont indiqués en **gras**.

La VHS est au tarif de **10 € TTC** (frais d'envoi inclus).

Le DVD est au tarif de **15 € TTC** (frais d'envoi inclus).

Attention : pour les programmes longs ou les séries, le tarif s'applique au nombre de VHS ou de DVD précisé.

Rappel (cf. p. 89). Pour une commande de :

20 VHS, le prix unitaire est à **8,75 € TTC**.

50 VHS, le prix unitaire est à **7 € TTC**.

20 DVD, le prix unitaire est à **12 € TTC**.

50 DVD, le prix unitaire est à **10 € TTC**.

TITRE	PAGE	PRÊT	VHS	DVD
À propos de Pierre Rivière	78	☒	☐	☐
André Chastel, un sentiment de bonheur	24	☒	☐	☐
Assise vers 1300	29	☒	☐	☐
Attraction universelle (L')	69	☒	☐	☐
Bruges 1434	29	☒	☐	☐
Carnet de naufrage	88	☒	☐	☐
Ceci est une pipe (Journal extime)	61	☒	☐	☐
Central	55	☒	☐	☐
Charles Sterling, un chasseur dans la nuit médiévale	24	☒	☐	☐
Chevaux du Louvre (Les)	30	☒	☐	☐
Cindy, the Doll is Mine	58	☒	☐	☐
Cinéma de Jean Giono (Le)	72	☒	☐	☐
Contacts (Rineke Dijkstra - Roni Horn - Wolfgang Tillmans - Jeff Wall, 1 seul DVD)	93	☒	☐	☐
Double-Blind	64	☒	☐	☐
Francis Haskell, question de goût	24	☒	☐	☐
Get Rid of Yourself	41	☒	☐	☐
Homme aux cheveux bleus (L')	74	☒	☐	☐
Impression - Musée d'Alger	17	☒	☐	☐
Jean Bottéro, nouvelles de Mésopotamie	25	☒	☐	☐
Jean-Philippe Lauer, voyage à Sakkara	25	☒	☐	☐
Juliettes & Roméos	87	☒	☐	☐
Lieu des images (Le) - Un Entretien avec Hans Belting	25	☒	☐	☐
Lignes - Formes - Couleurs (6 x 26', 3 DVD)	26	☒	☐	☐
Louvre invisible (Le)	17	☒	☐	☐
Marcel Ophuls, parole et musique	81	☒	☐	☐
Métamorphoses de Jurgis Baltrusaitis (Les)	23	☒	☐	☐
Métro Lumière - Hou Hsiao-hsien à la rencontre de Yasujiro Ozu	45	☒	☐	☐
Minute au musée (Une) (60 x 1', 1 seul DVD)	20, 30	☒	☐	☐

TITRE	PAGE	PRÊT	VHS	DVD
Musée Guggenheim de Bilbao (Le) (Architectures)	17	☒	☐	☐
Musidora ou le Mythe revisité	87	☒	☐	☐
Napoléon-David, le sacre de l'image	30	☒	☐	☐
Paris 1824	29	☒	☐	☐
Pont du Trieur (Le)	55	☒	☐	☐
Pont n'est plus là (Le)	56	☒	☐	☐
Pork and Milk	40	☒	☐	☐
Premiers Pas du cinéma (Les) (2 x 52', 1 seul DVD)	89	☒	☐	☐
Regards de femmes	87	☒	☐	☐
Reviens et prends-moi	66	☒	☐	☐
Richard Krautheimer, journées romaines	23	☒	☐	☐
Robert Doisneau, tout simplement	93	☒	☐	☐
Roi sans divertissement (Un) - De l'écrit à l'écran	72	☒	☐	☐
Rome 1785	29	☒	☐	☐
Singe de la lumière (Le)	69	☒	☐	☐
Soviets plus l'électricité (Les)	44, 95	☒	☐	☐
Third Memory (The)	55	☒	☐	☐
Trésors enfouis de Saqqara (Les)	31	☒	☐	☐
Ville Louvre (La)	16	☒	☐	☐
Visite au Louvre (Une)	14	☒	☐	☐
Visiteurs du Louvre (Les)	17	☒	☐	☐
Zona Oeste	46	☒	☐	☐

Films cités dans les encadrés "Voir au catalogue général"

Bruegel l'Ancien, peintre	31	☒	☐	☐
Cézanne - Dialogue avec Joachim Gasquet	18	☒	☐	☐
Claude Monet peintre	18	☒	☐	☐
Contes et légendes du Louvre (7 x 14', 1 seul DVD)	31	☒	☐	☐
Coopérative des Malassis (La)	18	☒	☐	☐
Cyclop de Jean Tinguely (Le)	18	☒	☐	☐
Daniel Buren	18	☒	☐	☐
Daniel Buren vit et travaille in situ	18	☒	☐	☐
Dans la lumière de Matisse	18	☒	☐	☐
Élie Faure ou l'Esprit des formes	18	☒	☐	☐
Eugène Leroy	18	☒	☐	☐
Femmes au bain (Les Scénarios de l'art)	31	☒	☐	☐
Frank Lloyd Wright et le Guggenheim	18	☒	☐	☐
Histoire de l'art (13 x 13', 2 DVD)	18	☒	☐	☐
J'aurais préféré qu'on se tutoie	104	☒	☐	☐
Jean-Paul Marcheschi, le veilleur	18	☒	☐	☐
Kounellis, fragmenti di un diario	18	☒	☐	☐
Magdalena Abakanowicz, intérieurs/extérieurs	18	☒	☐	☐
Miquel Barcelo, des trous et des bosses	18	☒	☐	☐
Monstre dans la forêt (Le)	18	☒	☐	☐
Musée juif de Berlin (Le) - Entre les lignes (+ 2 films de la coll. Architectures , 1 seul DVD)	18	☒	☐	☐
Musée qui n'existait pas (Le) - Daniel Buren au Centre Georges Pompidou	18	☒	☐	☐
Palettes (12 x 30', 6 DVD)	18	☒	☐	☐
Passagers d'Orsay	18	☒	☐	☐
Pierre Bonnard, à fleur de peau	18	☒	☐	☐
Point de départ	96-99	☒	☐	☐
Raboteurs (Les) (Découverte d'une œuvre , 7 x 7', 1 seul DVD)	18	☒	☐	☐
Rebeyrolle ou le Journal d'un peintre	18	☒	☐	☐
Route One USA (3 DVD)	98	☒	☐	☐
SayKomSa	99	☒	☐	☐
Sculptures (3 x 26', 1 seul DVD)	31	☒	☐	☐
Septième Merveille du monde (La)	31	☒	☐	☐
Sous le vent	99	☒	☐	☐
Tableau avec chutes	18	☒	☐	☐
Van Gogh	18	☒	☐	☐
Vitraux de Soulages (Les)	31	☒	☐	☐